

# KORRESPONDENZEN:

... Lehrstück ... Theater ... Pädagogik ...

HEFT 7/8 1990/91

LACH-  
THEATER





# Inhalt:

	Seite
Editorial.....	3
<b>Lach-Theater</b>	
- Reinhold Göring: Am Anfang war das Lachen. Einiges zum inneren und äußeren Grenzhandel.....	4
- Hendrik Werner: Dem Platzverweis nahe: das Lachen als gelbe Karte. Die gesellschaftliche Ächtung und Bestrafung von Individualität - Henri Bergsons "Le Rire".....	8
- Dietlinde Gipsier: Lachen gegen Macht? Gedanken zur Funktion des Lachens im szenischen Spiel.....	10
- Therese Schiller: Clowns-Geschichte(n).....	12
- Gerd Koch: Beobachtungen bei einem Clowns-Workshop mit der "Nationalen Zirkusschule Paris - Annie Fratellini".....	13
- Romana Maria Trautmann: Ein Clownsstück für Kinder.....	16
- Marna Thirslund: Brechts 'Clownsszene' in einem dänischen Gefängnis - ein Projektbericht.....	17
- Florian Vaßen: Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe. Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert.....	22
- Gerd Bräuer: Brecht heute.....	30
<b>Experimentelle Spielversuche</b>	
- Ingeborg Meyer: Playbacktheater: Das Theater aus dem Bauch und ohne Drehbuch.....	31
- Florian Vaßen/Jörg Gohlke: Von der Freundlichkeit - Erfahrungen mit gewaltfreiem Lehrstückspiel.....	34
<b>Rezensionen</b>	
- Fatzer-Material.....	37
- Lutz von Werder: Lehrbuch des kreativen Schreibens.....	38
- Gerd Koch (Hg.): Kultursozialarbeit. Eine Blume ohne Vase?.....	39
- Das Brecht-Zentrum der DDR ist tot - Es lebe das Brecht-Zentrum.....	39

## Zur Information: Gesellschaft für Theaterpädagogik

Die gemeinnützige Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V., Sitz Münster, veranstaltet mehrmals im Jahr theaterpädagogische Workshops, sammelt Material und Erfahrungsberichte zur Arbeit mit Bertolt Brechts (Lehr-)Stücken, gibt die Zeitschrift "Korrespondenzen: ...Lehrstück...Theater...Pädagogik..." heraus, betreibt das Lehrstück-Archiv Hannover (per Adresse Prof. Dr. Florian Vaßen, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Welfengarten 1, 3000 Hannover 1), publizierte den Sammelband "Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis" 1984 im Kölner Prometh Verlag, versucht theaterpädagogische Vernetzung in Theorie und Praxis.

Die Gesellschaft für Theaterpädagogik plant in Zusammenarbeit mit dem Theaterpädagogischen Zentrum Lingen einen Sammelband mit dem Arbeitstitel "Theater des Wi(e)derstehens". Wer sich beteiligen möchte, bestelle das Informationsblatt und melde sein thematisches Interesse an bei Prof. Dr. Gerd Koch, Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik, Karl-Schrader-Str. 6, 1000 Berlin 30 oder Dr. Bernd Ruping, Theaterpädagogisches Zentrum Lingen, Universitätsplatz 5-6, 4450 Lingen (Ems).

## KORRESPONDENZEN

Herausgeber und Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V. Gerd Koch, J.-Robert Rolf, Florian Vaßen

Redaktionsadresse: Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen e. V., Wedekindstraße 14, 3000 Hannover 1, Tel. 0511/34 58 45

Druck: Offizin GmbH, Stiftstr. 11, 3000 Hannover 1, Tel. 1 76 22

Preis: 6,- DM

ISBN 3-927081-07-8



## Editorial

"Das ist ja zum Totlachen" - eine Sprachfloskel des Alltags, die so verschiedene Aspekte wie *Tod* und *Lachen* in eine paradoxe Konstellation stellt. Aber vielleicht sind Tod und Lachen gar nicht so weit voneinander entfernt, wie es auf den ersten Blick scheint. Lachen wie Sterben haben ihren Bezugspunkt im Körper, beides sind -wenn auch entgegengesetzte- *Grenzerfahrungen*, die ein subversives Potential enthalten und sich gesellschaftlicher Funktionalisierung entziehen, aber auch affirmativ gesellschaftlich stabilisierend wirken können - als Stammtischgelächter und "Heldentod".

Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt, hat zwar nicht den Erstickungstod zur Folge, aber es ist ein anschauliches Bild der Körperlichkeit für die Verflechtung von Angst und Lachen; es deutet auf das *Grauen* hin, das hinter dem Lachen lauert.

So unspezifisch die *Form* des Lachens ist -es kann Häme und Schadenfreude ebenso bedeuten wie Angst und Grauen, es kann ebenso subversiv befreiend wirken wie fröhlich heiter-, so heterogen sind auch die *Lach-Theorien*. Vielleicht ist es schon ein Paradox, Lachen und Theorie verbinden zu wollen. Wir haben dennoch versucht, uns dem Lachen auch theoretisch zu nähern - auf drei verschiedenen Wegen:

Reinhold Göring beschäftigt sich in seinem Beitrag "Am Anfang war das Lachen. Einiges zum inneren und äußeren Grenzhandel" mit den verschiedenen Dimensionen der Lachkultur; Hendrik Werner analysiert und kritisiert die bekannteste Lach-"Theorie", Henri Bergsons "Le rire"; Dietlinde Gipser legt in ihrem Text "Lachen gegen Macht?" praktische Erfahrungen mit dem Lachen im szenischen Spiel vor.

Die Figur des *Clowns* ist trotz ihrer Traurigkeit und ihrer zeitweiligen Verzweiflung die Inkarnation des Lachens; besonders der Dumme August ist Grenzgänger zwischen Lachen und Weinen, zwischen Dummheit und Weisheit, zwischen Ungeschicklichkeit und Akrobatik. Diese Clowns-Figur skizziert Therese Schiller in ihren "Clowns-Geschichte(n)". Gerd Koch berichtet von einem Workshop mit Annie Fratellini, und von Roman Maria Trautmann veröffentlichten wir ein selbst verfaßtes und praktisch erprobtes Clownsstück für Kinder, "Geburtstag".

Der Circus hat im 20. Jahrhundert einen großen Einfluß auf das Theater ausgeübt - wie es überhaupt unbestreitbar ist, daß das Theater im weitesten Sinne (heute zusammen mit dem Film) von

allen Künsten die größte Affinität zur Komik hat. Die szenische, dialogisch-orale und körperlich-gestische Form des LACH-THEATERS ist prädestiniert für Lach-Produktion; ein Lach-Theater allerdings, das sich im 20. Jahrhundert zunehmend in billige *Unterhaltung* und schmerzhaft *Groteske* aufspaltet. Ein Beispiel für Clowns-Szenen im Theatertext und praktische Lehrstückarbeit im Knast stellt Marna Thirslund mit einer Szene aus Brechts "Badener Lehrstück vom Einverständnis" vor. Die *Krise der Komödie* im 20. Jahrhundert von Brecht über Dürrenmatt und Beckett bis hin zu Heiner Müller, das Umschlagen von Komik in schwärzeste Groteske und die *Agonie des Lachens*, untersucht Florian Vaßen in seinem Beitrag "Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe".

Außerhalb des Themenschwerpunktes LACH-THEATER stehen zwei Berichte über experimentelle Spielversuche und neuartige Methoden - Ingeborg Meyer: "Playbacktheater: Das Theater aus dem Bauch und ohne Drehbuch!" und Florian Vaßen/Jörg Gohlke: "Von der Freundlichkeit. Erfahrungen mit gewaltfreiem Lehrstückspiel".

Das Lachen kommt aus dem Bauch, es ist vital und körperlich sowohl in der subversiv-sinnlichen Form des *Mit-Lachens* als auch in der normativ ausgrenzenden Form des *Ver-Lachens*.

Lachen ist damit das Gegenteil des "körperlosen" *Lächelns*: Frauen wurden jahrhundertlang so erzogen, daß sie nur lächelten, die Ironie lächelt aus der körperfernen Distanz; allenthalben lächelt uns die heile Welt in den Medien an, Politiker lächeln ihre Wähler zu Tode - "jedes Lächeln entblößt einen Fangzahn" (Heiner Müller). Ein ganzes Land erstarrt im Lächeln - "Ein Lächeln liegt auf diesem Land/ grinst unerträglich ignorant" (Herbert Grönemeyer)-, aber wir haben nichts mehr zu lachen. Gegen das Lachen der Sieger kann sich der Verlierer im Gefühl der Demütigung noch wehren: mit Widerstand oder sogar mit Haß und Gewalt. Das vereinnahmende Lächeln der Sieger aber macht ohnmächtig und hilflos. Vielleicht hilft hier nur noch das *verzweifelte Lachen* im Sinne einer Revolte, denn: Wer zuletzt LACHT, lacht am besten, und Brechts berühmtes "Lied von der Moldau" gilt ja auch weiterhin - "Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine" - also weiter Schreien und LACHEN.

Florian Vaßen

### Weiter zu beziehen!

G. Koch/R. Steinweg/F. Vaßen

(im Auftrag der Gesellschaft für Theaterpädagogik):

### Assoziales Theater

Spielversuche mit Lehrstücken  
und Anstiftung zur Praxis

Köln 1984 (Prometh), 303 S., DM 24,80.-

### Bestandsverzeichnis des Lehrstück-Archivs Hannover

Hannover 1987, 34 Seiten, 4.- DM  
ISBN 3-927081-01-9

Bestellung im Buchladen oder an:

Arbeitsstelle für Theaterpädagogik,  
Florian Vaßen, Seminar für deutsche  
Literatur und Sprache,  
Universität Hannover, Welfengarten 1,  
3000 Hannover 1



Reinhold Göring

## Am Anfang war das Lachen. Einiges zum inneren und äußeren Grenzhandel.

### I.

Lachen ist ein Grenzphänomen, und zwar in jeder Hinsicht. Wir sehen im Lachen die Schwelle zur menschlichen Kultur. Die Frage, ob Tiere Intelligenz besitzen, ist strittig, ebenso die Frage künstlicher Intelligenz. Aber wir halten es für ausgemacht, daß Tiere nicht lachen können. Die Verwirrung allerdings, die das Betrachten von Affen ausüben kann, beruht bisweilen weniger auf ihrer menschenähnlichen Gestalt als auf unserer Unsicherheit, sie könnten doch plötzlich zu lachen beginnen. Lachten sie wirklich, ein Schrecken würde uns ereilen, der tiefer ginge als der, wenn sie uns ein Wort in unserer Sprache zuriefen. Nur die, die ihre Ordnung potentiell selber wählen können, besitzen diese seltsame Fähigkeit des Lachens. Darin liegt auch etwas Unheimliches, weshalb wir denen, die wir in der kulturell konstituierten Hierarchie der Schöpfung über uns wännen, ebenfalls diese Fähigkeit zusprechen: den Göttern.

Weniger Zweifel noch gibt es bei der künstlichen Intelligenz: mein PC, der mir das Schreiben bequemer macht, bringt mich wohl bisweilen zum Lachen, wenn seine Programmierung mir überraschende Antworten präsentiert, aber unvorstellbar ist, daß sein Gehäuse zu wackeln beginne und sein klägliches Piepton zur vielstimmigen Tonart des Lachens sich verwandele.

Kinder lachen, und zwar von der ersten Minute ihres Daseins an. Allen Rationalismen der Entwicklungspsychologie zum Trotz weiß ich, daß mein Sohn lächelte, als er nach der Geburt auf dem Bauch seiner Mutter lag. Und kaum ein Jahr alt schüttelte er sich das erste Mal, ganz ohne kitzelnde Berührung seines Körpers, vor Lachen: als er sah, wie eine seiner engsten Bezugspersonen gänzlich aus dem Rahmen fiel, das heißt in diesem Fall, vor seinen Augen stolperte und auf den Teppich plumpste.

Später versucht die Pädagogik, auch die des Kasperltheaters, den Kindern das freie, das über allen Ordnungen stehende Lachen auszutreiben. So sehr die Kinder sich auch in ihren Bänken vor Lachen biegen, wenn Kasperl mit seiner Trätsche zuschlägt, im pädagogischen Raum wird Lachen zur Bewältigung von Angst funktionalisiert. Aber solches Einüben von Verdrängungslachen, solche Domestizierung, geschieht nicht ohne Widerstand und löst sich schnell, wenn Kinder ihren eigenen Raum zurückgewinnen. Die Sensibilität für das Spiel mit Form und Sinn, für die Grimasse und die Bewegung, die die gewohnte Gestalt des Körpers verändert, für Worterfindungen und Nonsensereime, die das Bedeutungssystem der Sprache durcheinanderbringen, für Handlungen, die keinen Zweck und kein Ziel haben, diese Sensibilität ist ein nachhaltiger Widerstand der Kinder gegen die Anmaßung einer Kultur, ihr Leben in ein Ordnungssystem von Zeichen und Bedeutungen zu zwingen. Das Schild, das auf den Innenhöfen der bürgerlichen Privatheit prangert: "Das Spielen der Kinder ist untersagt", heißt eigentlich: Lachen verboten.

Keine Figur unserer Kultur versteht die historisch ja erst in der Neuzeit errichtete Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt so durchlässig zu machen wie der Clown. Alte und Junge lachen

über dieselben Gesten und aus demselben Grund. Doch sonst sind die Residuen des Lachens, die die Erwachsenenwelt noch kennt, Kindern kaum zugänglich. Der Doppelsinn von Worten in vielen Witzen bleibt ihnen notgedrungen oft unbekannt. Vor allem aber haben sie die Grenzen, die das Lachen der Erwachsenen niederreißt, noch zu unvollkommen übernommen, als daß sie das Lachen brauchten, um sie zu überschreiten. Sie pendeln noch ganz selbstverständlich zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Körper und Kopf, zwischen Innen und Außen, zwischen Bekanntem und Unbekanntem und werden dann oftmals zum Objekt des Gelächters der Erwachsenen, die solches Übertreten doch auch so gerne nachmachten.

Bevor ich mich dem Lachen unter der Perspektive verschiedener Weisen der Überschreitung kulturell bedingter Grenzen thematisch nähere, noch ein Hinweis auf eine weitere Dimension des Charakters des Lachens als Grenzphänomen: Es unterwirft sich auch nicht den hoch differenzierten Bereichen der wissenschaftlich-rationalen Selbstreflexion unserer Kultur: Psychologie, Ästhetik, Anthropologie und Philosophie reklamieren das Lachen gleichermaßen als Gegenstand ihrer Disziplinen, aber sie sind auch gleichermaßen ratlos.

### II.

#### Privater und öffentlicher Raum.

Bei diesem Thema kann einem das Lachen vergehen. Wenn das Lachen in den modernen europäischen Gesellschaften bis in den öffentlichen Raum vordringt, dann ist es diszipliniert oder inszeniert, selten spontan und nur in besonderen Ausnahmesituationen ausgelassen. Daß es einen vor Lachen schüttelt, daß einem die Tränen fließen, daß man sich dem Strudel überläßt, in den das Lachen die Welt und uns selbst zieht, das geschieht nur im Privaten. Doch lachen wir häufig dann, wenn die Ordnung zwischen offiziellem und privatem Raum durcheinandergerät. Der Reiß einer Hosennaht im Tanzsaal, der Kuß zweier Liebender im Hörsaal oder der Fluch des Präsidenten ins Mikrofon, das er abgeschaltet wähnte: das sind Situationen, über die wir lachen können. Ebenso oft aber finden wir sie wohl auch peinlich. Das hängt davon ab, ob wir bereit sind, den Sprung vom Öffentlichen ins Private mitzuvollziehen, oder ob wir an der Perspektive des Öffentlichen festhalten.

Zu den Techniken der Macht gehört die öffentliche Inszenierung des Lachens. Dabei gibt es wohl zwei Varianten, die unterschiedlich leicht durchschaubar sind. Die erste ist die mehr oder weniger plumpe Inszenierung der Erniedrigung eines anderen, eines politischen Gegners. Damit sie wirkt, muß unter den Zuschauern und Zuhörern zumindest latent eine Lagermentalität bestehen, müssen sie bereit sein, etwas oder jemanden aus ihrer Gemeinschaft auszugrenzen.

Schwerer durchschaubar und wohl auch wirksamer als dieses Auslachen ist die öffentliche Inszenierung eines Lachens, das die Träger der Macht selbst einschließt. Kein Politiker mit einiger Sensibilität für die Mechanismen der Herstellung von Loyalität wird sich ernsthaft über eine Karikatur seiner Person ärgern, sei sie auch noch so bissig. Oftmals sind es die konservativen Politiker, die dieses Geschäft am besten verstehen. Helmut Kohl dürfte noch kein Lacher geschadet haben, am allerwenigsten ein solcher, der ausgegangen ist von der Gegenüberstellung seines plumpen unförmigen Körpers mit der Aufgabe seines Amtes, das höchstes Fingerspitzengefühl und Differenzierungsvermögen erfordert. Sei es nun das Spiel mit seinem Namen, der eine Speise



bezeichnet, die in den kulinarischen Kreisen bekanntlich aus der Mode gekommen ist, sei es die karikierende Zuspitzung seiner Kopfform zu einer Obstart, sei es der dunkelbraune Doppelreifer, der seinem Bauch erst die richtige Geltung verschafft und mit dem er sich sehr gezielt - ich zweifle nicht an solchem strategischen Vermögen unseres Kanzlers im Umgang mit den visuellen Medien - aus der dunkelblauen Einheitsrobe seiner Minister oder europäischen Amtskollegen abhebt. Das ist noch wirksamer als seine Trachtenjoppe beim Interview mit Ernst Dieter Lueg im österreichischen Feriendomizil.

"Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woraan also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts." (Kant: Kritik der Urteilskraft, Werke, Bd. 10, S. 273)

"Im Lachen verleiblicht sich die zum ungetrübten Genuß ihrer selbst gelangende Subjektivität, dies reine Selbst, dies geistige Licht, als ein sich über das Antlitz verbreitender Glanz und erhält zugleich der geistige Akt, durch welchen die Seele das Lächerliche von sich stößt, in dem gewaltsam unterbrochenen Ausstoßen des Atems einen leiblichen Ausdruck."

"Was die geistige Seite jener Erscheinung betrifft, so wissen wir in bezug auf das Lachen, daß dasselbe durch einen sich unmittelbar hervortuenden Widerspruch, ... somit durch etwas unmittelbar sich selbst Vernichtendes erzeugt wird - vorausgesetzt, daß wir in diesem nichtigen Inhalt nicht selbst stecken." (Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Werke Bd. 10, S. 113f.)

"Plötzlicher Triumph, das ist die Leidenschaft, welche die Grimassen verursacht, die wir Lachen nennen."

"Nebenbei bemerkt, es ist eitler Triumph und zeugt von geringem Wert, wenn man die Schwächen eines anderen als ausreichenden Grund des eigenen Triumphs betrachtet."

(Hobbes: The English Works, Bd. 3, S. 46)

Alle Zitate zum Lachen (in den Kästen) aus:  
Renate Jurzik: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik, Frankfurt/New York 1985

Die Zielrichtung solcher Karikaturen und auch der Selbstinszenierungen ist Erniedrigung. Aber sie tut der Macht des damit Betroffenen keinen Abbruch, sie stellt offensichtlich Loyalitäten erst her. Mit dem in diesem Falle zu beobachtenden Sprachfehler und den durchschaubaren und ständig wiederholten Sprachfloskeln verhält es sich nicht anders. Um zu verstehen, wie geschickt dieser König mit gänzlich humorlosem und einfältigem Gesichtsausdruck seine Krone ständig mit seiner Narrenkappe vertauscht, ist die Beachtung einer Differenzierung des öffentlichen Raumes nötig, die älter ist als die Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem und deshalb weniger offensichtlich: die zwischen Offizielltem und Nichtoffizielltem, die historisch auch in die zwischen hoher Kultur und Volkskultur eingegangen ist. Denn die Erniedrigungen, die sich um die Figur Kohls gruppieren, sind ja denunziativ nur aus dem Blickwinkel der hohen Kultur. Für sich genommen haben sie aber in einer plebejischen, nichtoffiziellen Kultur einen hohen Wert. Das trifft insbesondere für die Leiblichkeit zu. Autoritäres Gehabe, Biederkeit, der völlige Mangel an Ironie und Spielsinn und das so offensichtliche

Machtbewußtsein aber machen die Figur zugleich zu einem eindeutigen Mitglied der hohen, der offiziellen Kultur. Kohl vertritt keine plebejischen Werte, er ist kein Volkskanzler, aber er läßt sich erniedrigen, ohne daß es seiner Macht schadet, weil er als körperliche Gestalt doch der hohen Kultur nicht angehört. Er spaltet sich also gewissermaßen auf und legt so in gekonnter Inszenierung wirklich rebellisches und lästerliches Potential lahm.

### III.

#### Inoffizielle und legitime Kultur.

Dieser Vorgang der Loyalitätssicherung durch die zum Teil selbst inszenierte Erniedrigung eines Machtinhabers läßt sich besser verstehen, wenn man in den erwähnten Werten und symbolischen Formen der Volkskultur die versprengten Reste eines historisch einmal existierenden Sinnzusammenhanges, einer Kultur im eigentlichen Sinne, erkennt.

Ein solcher Sinnzusammenhang der Volkskultur geht auf vorbürgerliche Zeit zurück und läßt sich am besten an jener Epoche studieren, in der die Geschichte der Neuzeit und der Herausbildung moderner Mentalität ihren Anfang nahm: in der Renaissance. Der Grund liegt darin, daß in jener Epoche des Umbruchs die Grenze zwischen hoher und inoffizieller Kultur relativ unwirksam wurde, eine gegenseitige Beeinflussung sich vollzog. Wenn die spätere Entwicklung bis in die Mitte unseres Jahrhunderts als ein aufeinander bezogenes Gegeneinander zweier Wert- und Symbolsysteme innerhalb einer Kultur zu verstehen ist, also als ein binäres System von Oppositionen, so gab es in jener Epoche des Umbruchs zwischen Mittelalter und Neuzeit einen tatsächlichen Synkretismus, in dem die Integrationskraft eines kulturellen Sinnsystems viel deutlicher wird als in Zeiten, in denen sie über Abgrenzung hergestellt wird.

"Das 16. Jahrhundert war das Jahrhundert des Lachens", schreibt der russische Literatur- und Kulturtheoretiker Michail Bachtin. In seinem Buch über Rabelais' Gargantua und Pantagruel rekonstruiert er den Karneval als eine volkskulturelle Weltanschauung. In ihrem Zentrum findet er einen Sinn für Geschichte, der die Welt und den Menschen unter den Aspekt des unaufhörlichen Werdens, der fortwährenden Erneuerung stellt. Tod und Geburt verlieren ihre Gegensätzlichkeit, was seine Metapher im Bild der schwangeren Greisin findet.

Karneval verkehrt die Welt und die sozialen Beziehungen. Er erniedrigt Hohes und erhöht Niedriges. Er hebt die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Körper und Welt auf. Essen und Trinken, Scheißen und Pissen sind deshalb ebensowenig aus dem Karneval wegzudenken wie die Sexualität, wie Penis und Schoß und ihre Metaphern. Und der karnevaleske Sinn für Überfluß und Verschwendung entzieht dem Reich der Notwendigkeit das starre Fundament. In der Verkehrung werden die Welt und die sozialen Beziehungen als wandelbare beleuchtet. Er entontologisiert die Verhältnisse und die Zeichen, mit denen eine Kultur ihr System von Wertungen baut, entzieht allen Zeichen ihre Eindeutigkeit, macht sie ambivalent, indem er Vielstimmigkeit einführt. Im Zentrum dieses Synkretismus steht das Lachen, mit dem wir auf die Vieldeutigkeit der Zeichen reagieren oder das sie erst heraustreibt.

Die Lachkultur richtet sich gegen die herrschende Kultur der Argelasten (Lachfeinde). Der Karneval bedeutet Widerstand gegen die offizielle Kultur, gegen die Seriosität, die im Munde der Macht einschüchternd wirkt. Aber dieser Widerstand wird nicht immer zu einer Opposition. Gerade die Vielstimmigkeit der Lachkultur erlaubt es, zum Beispiel einen religiösen Kult zu parodieren und trotzdem voller Überzeugung daran teilzunehmen. Oder eben einen König in den Dreck zu ziehen und einen Narren zu krönen, ohne daß deshalb das politische Gefüge nachhaltig Schaden neh-



men wird. Lachen versöhnt und ist doch potentiell revolutionär, denn es stellt die Gewißheit der Möglichkeit von Veränderung und Erneuerung her.

Alle revolutionären sozialen Bewegungen der Neuzeit hatten mit diesem Widerspruch umzugehen und sind auch meist an ihm gescheitert. Der Sinn für Verschwendung und das Vertrauen in die Erneuerbarkeit brauchen zur anhaltenden Veränderung der Verhältnisse eine Zielgerichtetheit, die sie aber nicht aus sich heraus entwickeln können. Askese und Finalität wiederum brauchen den karnevalesken Sinn, um überhaupt zu einer Massenbewegung zu werden. In revolutionären Situationen wird man immer beides finden, aber nur für kurze Zeit. Dieser Synkretismus von Weltansichten entmischt sich schnell.

Bachtin geht auf dieses Problem nicht ein, obwohl er, wie Renate Lachmann überzeugend darlegt, seine Analyse der Lachkultur ebenso als Bestimmung ihrer Grammatik wie als utopischen Entwurf versteht. Die Ketzlerbewegungen, die die von ihm untersuchte Epoche wohl ebenso prägten wie die Lachkultur und die in ihrer sozialen Sprengkraft vielleicht sogar folgenreicher waren, läßt er außer acht. Das mindert die Bedeutung seines kultursemiotischen und zugleich utopischen Entwurfs jedoch kaum.

Unbestimmt, wie das Lachen selbst ist, bleibt bei Bachtin auch der Grund des Vertrauens in die Veränderbarkeit. Mal heißt es: "Die Zeit spielt und lacht"; mal ist es der weibliche Schoß, das Körpergrab des Mannes, in dem er zeugt und stirbt, stirbt und wiederaufersteht; dann aber sind es vor allem die fruchtbare Erde und der kollektive Volkskörper, der ewig wächst, sich ständig erneuert, für den Geburt und Tod nicht Anfang und Ende in einem absoluten Sinne sind, und als dessen Teil sich der Einzelne fühlt. Beides Vorstellungen, die auch gegen Ende der Renaissance schon problematisch werden.

Am ersten modernen Roman der europäischen Literatur, an Cervantes' Don Quijote, zeigt Bachtin das dramatische Thema der Renaissance-Literatur auf: die Herauslösung der Körper und Dinge aus der Einheit der fruchtbaren Erde und des Volkskörpers. Bei Shakespeare ließe sich derselbe Prozeß nachvollziehen. So viel diese Begründer des modernen Romans und des modernen Theaters aus der Grammatik der Volkskultur und ihres Karnevals auch übernehmen, das Lachen und die Erfahrung des Grenzhandels zwischen Innen und Außen, ich und wir, dem Eigenen und dem Fremden sowie die der Vielstimmigkeit der Sprachen wird erkennbar schon zu einer individuellen Erfahrung: zur ästhetischen.

#### IV.

##### Allmacht und Bedeutungslosigkeit.

Die Erfahrung, Teil eines kollektiven, sich stets erneuernden Volkskörpers zu sein, ohne deshalb Eigensinn und Individualität zu verlieren, ist vermutlich gebunden an eine Kultur, die ihr Wissen und ihre Organisationsformen weitgehend mündlich tradiert. Die Verselbständigung der sozialen Institutionen und die Verschriftlichung der Sprache unterhöhlen die Gewißheit des steten Wandels. Damit steht aber auch der Einzelne vor seinem Tod alleine. Don Quijote zieht aus, um einer prosaisch gewordenen Welt die - schon aus Büchern gewonnene - Welt des Goldenen Zeitalters, der Gerechtigkeit und der magischen Veränderbarkeit entgegenzuhalten. Er will ihre Eindeutigkeit und ihre Statik nicht akzeptieren und liest die Zeichen in einem anderen Sinne. Er wähnt sich allmächtig und ist doch ganz bedeutungslos. Er wird erniedrigt, fällt in den Dreck, wird zusammengeschlagen und doch wird er bewundert. Immer mehr Menschen kennen ihn, sprechen über seine Taten und bekanntlich steht er schließlich sogar in einer Druckerei und verfolgt die Fertigung seines eigenen Buches. Am Ende ist er einsam, gibt sich desillusioniert seiner Identität als kleiner armer Hidalgo Alonso Quijano

hin. "Und sie hielten es für ein Zeichen seines nahenden Todes, daß er sich so rasch aus einem verrückten in einen gescheiten Menschen verwandelt habe."

Cervantes' Roman spielt auf Landstraßen und in abgelegenen Schenken, abgesehen von seinem Einzug in Barcelona, wo er auch seine entscheidende Niederlage erfahren wird, meidet er die Stadt und vor allem die städtische Kommunikation des Marktes. Das hat vermutlich seinen Grund, denn Cervantes kannte diese Sprache des Marktes sehr gut und wußte auch literarisch mit ihr umzugehen, wie viele seiner Novellen beweisen. Wohl findet der Erzähler des Don Quijote das arabische Manuskript über die Taten seines seltsamen Helden auf dem Markt von Toledo. Er läßt es dann übersetzen und bringt es zur Veröffentlichung. Träte Don Quijote jedoch selbst auf einem Marktplatz auf, er verlöre alle Zweideutigkeit und wäre nur noch lächerlich. Viel zu sehr ist er selbst schon ein Produkt der Bücher, viel zu sehr reflektiert sein Buch die Verwandlung der mündlichen Kommunikation des Karnevals in die Literatur.

In der plebejischen Öffentlichkeit des Marktes bleibt die karnevaleske Grammatik lange auch außerhalb der ästhetischen Erfahrung erhalten. Noch heute ist das spürbar, vor allem in den Mittelmeerländern. Es hat eine lange Tradition, daß zum Beispiel die Verkäuferinnen an den Fischständen der spanischen Städte in auffälliger und modischer Kleidung, geschminkt und frisiert wie zu einem Festball und mit glitzerndem Schmuck behängt, ihre Kunden bedienen. Ihre Bewegungen könnten kaum feiner sein, ihr Lachen nicht verführerischer, und ich muß gestehen, daß ich einige Zeit brauchte, um mich als biederer Nordeuropäer mit protestantischer Erziehung auf das von ihnen inszenierte karnevaleske Spiel der Anzüglichkeiten und Erhöhungen einzulassen und etwa auf die Frage "¿Hola guapo que quieres?" (Hallo schöner Mann, was willst du?) nicht zu erröten und meine Wünsche zum Kauf einer *lenguado* (Seezunge) mit der Ansprache *reina* (Königin) zu verbinden.

Der Markt hat noch heute Reste eines spontanen Theaters bewahrt. Bei Bachtin oder auch in den Untersuchungen über die Tradition des Volkstheaters in Shakespeares Werk (von Robert Weimann und anderen) ist nachzulesen, daß der Beruf des Schauspielers sich erst in der Renaissance aus dem des Marktverkäufers herausdifferenziert hat. Insbesondere Heilmittelanpreisler waren im Nebenberuf oft Schauspieler (und umgedreht). Dabei ging es nicht nur darum, die Wunderwirkung der systematischen Heilmittel glaubhaft zu machen. Auch das Gegenteil, die ironische Selbstdistanz, führte zum Verkaufserfolg. Das Publikum zahlte nicht für die rational stichhaltige Argumentation. Es zahlte für das gekonnte Spiel der Auflösung von Bedeutungsschemen, das einen dann auf das Produkt übertragbaren Zauber ausübte. Ein Typus der heutigen Reklame hat diesen Mechanismus wiederentdeckt. Vor allem die Kinowerbung spekuliert mit ihrem selbstironischen Spiel der Zeichenketten auf den Lacherfolg. Das liegt wohl daran, daß sie im dunklen anonymisierenden Kinosaal einen potentiell kollektiven Rezipienten findet, der sich vom Lachen der anderen gerne anstecken läßt.

#### V.

##### Das Eigene und das Fremde.

Auf das revolutionäre Potential des kollektiven Kinorezipienten hat in den dreißiger Jahren Walter Benjamin gesetzt, und er dachte dabei unter anderem an die Lachsalven, die die Filme von Charles Chaplin bei den Zuschauern auslösten. Auch das Taktile, das Körperliche der ästhetischen Erfahrung der (Stumm)filmrezeption hatte er im Auge. Chaplins Tramp ist nicht nur gesellschaftlicher Außenseiter, er ist Fremder und bleibt es. Er führt in das



Geschehen eine Perspektive ein, die den Handlungsablauf bricht. Er steht und bleibt außerhalb des Handlungsgeschehens und der Werte, die die anderen befolgen und durch die sie es zu einem Gefüge scheinbarer Notwendigkeiten machen. Bisweilen bewirkt er Wunder, bringt Liebende zusammen, er selbst aber bleibt uneigennützig. Nicht nur, weil er nicht die Werte der anderen teilt, ist er ein Fremder, sondern weil er die Zielgerichtetheit ihrer Handlungen nicht übernimmt.

Chaplin hat mit dem Tramp die konsequente und vielleicht faszinierendere Gestalt eines Narren im 20. Jahrhundert geschaffen. Der Narr ist von allen Figuren der darstellenden Kunst, des Theaters ebenso wie des Films, jene, die ihren kultischen und volkskulturellen Vorformen am nächsten steht. Weil er sich nicht psychologisiert oder in anderer Weise in unser Alltagsbewußtsein integrieren läßt, ist er auch kein Charakter oder Protagonist, sondern eine Form des Blickes auf die Welt: er karnevalisiert sie, entfinalisiert sie, macht sie vielstimmig und mehrdeutig.

Bachtin polemisiert lustvoll gegen eine verkürzte materialistische Interpretation des Narren, die in ihm nur eine Schutzform gegen die gesellschaftliche Zensur sieht. Der Narr, sagt Bachtin, ist nicht nur äußere, er ist auch innere Form: er befreit von der inneren Zensur, ist selbst Entdeckung von Wahrheit. Dieser äußere Fremde eröffnet dem lachenden Zuschauer somit auch den Blick auf das innere Fremde, auf das eigene Unbewußte. Er nimmt diesem das Unheimliche, Bedrohliche, weil er einem Prinzip des Wunsches und der Wahrnehmung zu seinem Recht verhilft, das außerhalb des Reichs der Notwendigkeit, der Finalität und der binären Werteordnung steht.

Im Lachen treten wir aus uns heraus, nehmen einen fremden Blick auf uns und die Welt an. Bachtin besteht darauf, daß das Lachen eine Weltanschauung sei. Vielleicht sollte man besser sagen: eine Anschauungsweise der Welt. Sie ist nicht ideologisch und schon gar nicht systematisch, sondern sie löst Werte- und Bedeutungssysteme auf. Lachen ist deshalb zunächst einmal zerstörend, ist, um es mit Jacques Derridas Begriffen zu sagen, Dekonstruktion oder Dekomposition. Nicht der einzelne "Inhalt", etwa der verdrängte Wunsch, ist entscheidend, sondern die Entflechtung, Reduktion und Zerstückelung von Bedeutungssystemen. Daher kommt es, daß Sigmund Freud, interessiert an der Restitution und Stärkung eines Gesamtgefüges "Ich", im Lachen vor allem ein Symptom für Verdrängtes sah, das aber selbst die Verdrängung nicht auflöst. Richtig daran ist, daß das Lachen der Bewältigung der Angst vor dem inneren und äußeren Fremden dient, es das Unheimliche erträglicher macht. Richtig daran ist auch, daß es völlig ungewiß ist, was aus der das Lachen (ebenso aktiv wie passiv) bewirkenden Dekonstruktion und Dekonstruktion wird. Lachen kann einfach verpuffen, es kann zerstören, und es kann für Neues öffnen.

Fast immer lachen wir mit anderen. Wenn wir dann wieder nüchtern sind, finden wir uns nur allzu oft als Vereinzelte wieder. Und es fehlen uns die Worte, die symbolischen Formen, die beschreiben und bezeichnen könnten, was mit uns geschehen ist, und die uns vor allem jenes Vertrauen in die Erneuerbarkeit der Welt und des eigenen geben könnten, das Bachtin als Zentrum des Karnevals bestimmt. Deshalb kann der Versuch der Rekonstruktion und Rekomposition von Bedeutungssystemen, psychologisch gesprochen, des Ich, auch leicht scheitern. Gerade wenn wir alleine lachen, also auch nicht im Dialog mit Literatur oder in anderer medial hergestellter Kommunikation, wenn uns die Produkte unserer Einbildungskraft alleine zum Lachen bringen, dann ist die Gefahr des Selbsterstörerischen und Wahnhafte groß. Mißlingt die Restitution, dann kann es geschehen, daß das Lachen selbst sich systematisiert, selbst zum Prinzip der Konstruktion des Ich sich erhebt: uns besitzt dann eine Stimme, die uns auslacht und uns in Angst und Schrecken versetzt. (In der lachen-

den Fratze, die im Traum sich einem höhnisch gegenüberstellt, haben die meisten Menschen wohl so etwas schon einmal erlebt.)

"Allemaal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen."

"Diese strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin Vernunft, jetzt ein Mal der Unzulänglichkeit überführt zu sehn, muß uns daher ergötzlich seyn. Deshalb also ist die Miene des Lachens der der Freude sehr nah verwandt."

(Schopenhauer: Werke, Bd. 3, S. 109, 118)

"Über sich selber lachen, wie man lachen müßte, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie!"

(Nietzsche: Werke, Bd. 2, S. 34)

Lachen ist partielle Aufhebung der Selbstkontrolle unserer Affekte, insoweit ein stark körperliches Erleben, ebenso wie Weinen, wie Schreien, wie die Ekstase (etwa im Tanz) und wie der Orgasmus. Schmerz und Lust sind immer auch somatische Vorgänge. Aber es ist wohl einseitig zu sagen, daß in den Augenblicken des Lachens ein Aufstand des Körpers gegen seine semiologische Chiffrierung stattfindet, gegen die Form, die wir ihm geben. Dieser Aufstand ist auch immer ein seelischer. Lachen ist immer sowohl körperlich wie geistig/seelisch. Es ist Grenzhandel zwischen Leib und Kopf, es verändert, es zerstört und erneuert die Beziehung zwischen beiden.

## VI.

### Lache ich oder lacht es?

Die versprengten Reste einer zerstörten Lachkultur sind schal geworden. Und doch gibt es Situationen, in denen wir uns vor Lachen schütteln, seltene, fast immer unerwartete. Eine: Vor einer Reihe von Monaten fuhr ich mit zwei Freunden durch die damals noch einige Wochen existierende DDR. Wir hatten unsere erste Fremdheitserfahrung schon hinter uns, deftige Konflikte durchgestanden, um unsere - sicherlich auch unterschiedlichen Interessen - gegen das hierarchische Gefüge einer DDR-Universität durchzusetzen. Ein Kollege aus der DDR saß mit im Auto, aber er blieb die ganze Fahrt über stumm. Ich habe keine Vorstellung davon, was er über uns drei dachte.

Uns verband eine ähnliche Erfahrung der vorangegangenen Tage: alles schien uns in einen seltsamen Zustand der Mischung von Verwahrlosung und Melancholie versetzt. Nichts hatte mehr eine bestimmbare Funktion in diesem Land: die staatlichen Symbole, mit deren Abriß schon hier und dort begonnen worden war, die Fabriken, die mit ihren Schadstoffausstößen mehr vernichte(te)n als sie produzier(te)n, die verwahrlosten alten Bürgerhäuser, die gestaltlosen Neubauviertel des sozialistischen Realismus, (den es ja im Gegensatz zum realen Sozialismus wirklich gegeben hat). Vielleicht ist es auch wichtig zu erwähnen, daß wir von einem Spaziergang durch einen Park zurückfuhren, uns ein wenig der Utopie hingegeben hatten, Natur und Kultur könnten einen Einklang finden.



Da begann einer von uns ganz unvermittelt: "Ich bin dafür, daß das alles stehenbleibt. Und auch die Stalinallee soll wieder Stalinallee heißen. Das sind doch alles historische Zeugnisse." - "Hör zu, Du kannst doch nicht unsere ganze Welt mit Schrott vollstellen, mit allem, was sich als untauglich erwiesen hat. Dann können wir uns doch gar nicht mehr bewegen, da hält doch die Katastrophe jeden Raum besetzt." Die These vom Kampf um die Erinnerung als Kampf gegen die Macht und die von der Heilkraft des Vergessens standen sich gegenüber, scheinbar unlösbar in ihrem Gegensatz. Und dann spielten wir es durch, von den Leunawerken über den Riesenphallus des Ostberliner Fernsehturms, vom Stalinbarock des Warschauer Kulturpalastes über die Schlaglöcher der Landstraße, die wir befuhren, bis hin zu den Thermopenfenstern der List, des in den letzten Jahren zu sozialer Homogenität verkommenen Jungakademikerviertels Hannovers, in dem wir drei in der Tat wohnen: bewahrenswert oder nicht? Mit jedem Beispiel wurde unser Lachen körperlicher, ich konnte vor Tränen kaum noch den Wagen sicher durch die Straße steuern. Und es blieb uns auch nicht das Lachen im Halse stecken, als wir bei der Verwehrlosung unserer eigenen Lebenszusammenhänge angekommen waren.

Sicher wird kein Leser über diese Erzählung vom Lachen gelacht haben. Ich bin mir bewußt, daß meine sprachlichen Fähigkeiten selten bis ins Komische reichen. Aber wie soll man auch erzählen, was dort - ich will genau sein: auf der Landstraße zwischen dem Wörlitzer Park und Dessau - geschehen war? Wer soll es erzählen? Lachten wir oder lachte es in uns? Und wenn das zweite stimmt, wer ist dieses es? Welche Stimme hat es, wie spricht es? Im höhnischen Ton der Allmacht der Götter, im krampfhaften Ton derer, die am Rande des Abgrundes stehen, in der dünnen Stimme der Trostlosigkeit des Absurden oder in der oszillierenden des Unbestimmbaren? Oder lachte in uns die Sonne, die uns mit ihren Strahlen und ihren Schatten durch den Park geführt hatte? Ich weiß es nicht zu entscheiden, welche Stimme es war. Vielleicht noch eine andere? Eine stimmlose Stimme, eine, die vor aller Sprache und ihrer Wertsetzungen liegt. Jedenfalls lachten wir nicht über die DDR. Wir lachten über unsere bodenlose Fremdheit - auch wenn wir uns durchaus zu helfen wußten. Wir lachten über die Arbeit, die uns die praktische Orientierung in den Tagen zuvor gekostet hatte, wir lachten über uns. Oder eben es, die Götter, die Katastrophe, das Absurde, das Unbestimmbare lachte über uns, in uns. Dieses Es machte uns auch unsere heimische Kultur fremd und doch nahm es uns nicht alles.

Vielleicht lachte wirklich die Sonne in uns, ist sie dieses Etwas, das stärker ist als wir, das uns fremd ist, ohne das wir aber auch nicht leben würden. Und in dessen Licht wir uns fremd werden, gerade dann, wenn wir uns erkennen. Aber dieses Licht strömt nicht aus der verniedlichten Sonne, die wir unsere Kinder mit einem lächelnden Gesicht malen lassen. Es kommt aus einer Sonne, die auch höhnisch ist, von der auch die Götter das Lachen nur geliehen haben, wie Octavio Paz schreibt. Diese Sonne versetzt uns auch in Angst, weil sie, anders als die Götter, uns gar nicht braucht, um zu lachen.

Wir haben nur noch versprengte Reste einer Lachkultur und keine in den Alltag eingebundenen Riten mehr, wie sie unser Mittelalter und auch die Renaissance noch kannten: wir wissen nichts mehr vom Osterlachen, vom Narrentag, vom Eselstag, vom Weihnachtslachen und all den anderen Festtagslachen, den anderen Variationen des Ritus von Tod und Geburt, von Wechsel und Erneuerung, in dem das Alte und das Gegenwärtige zu Grabe getragen werden und sich eine soziale Gruppe einer Erneuerung überläßt, die über die Macht und die Möglichkeiten des Einzelnen hinausgeht. Doch wir lachen weiter. Weil die Zeit jeden dieser Sätze widerlegen wird.

#### Literaturhinweise:

- Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987.  
Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990. (Zu Bachtin)  
Robert Weimann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin (DDR): Henschelverlag, 1967.  
Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Hrsg. v. Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt/M: Syndikat, 1986.  
Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984. (über legitime und illegitime Kultur)  
Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M: Edition Suhrkamp, 1972.  
Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.  
Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt/M: Fischer, 1973.  
Octavio Paz: Die Rückseite des Lachens. In: Essays, Bd. 1, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980. (Über das Lachen der Sonne)

Anschrift des Verfassers:  
Siegesstr. 12, 3000 Hannover

---

## Hendrik Werner

### Dem Platzverweis nahe: das Lachen als gelbe Karte. Die gesellschaftliche Ächtung und Bestrafung von Individualität - Henri Bergsons "Le Rire".

Die Philosophie Henri Bergsons bewegt sich im Spannungsfeld zweier zwangsläufig auf dauerhaftem Kollisionskurs befindlicher Moralvorstellungen: Zum einen setzt er den Menschen als ein veränderliches, auf Transzendenz gerichtetes Subjekt, dessen Agilität und Wandlungsfähigkeit gleichsam das gesellschaftliche Erscheinungsbild als ständigen Änderungen unterworfenen bestimmen ("offene Moral"). Zum anderen, so Bergson, zielt die Ethik jedweder Gesellschaft auf Erhaltung einmal gefestigter Strukturen, so daß die dem Menschen als 'zoon politicon' auferlegten Gruppenverpflichtungen als Druck und Beschränkung, mithin als "geschlossene Moral" auftauchen müssen. Diese widersprüchlichen Baupläne freilich verlangen Erläuterung, die der Philosoph unter anderem in der Analyse des Lachens leistet. Die in "Le Rire" vereinigten Aufsätze erschienen erstmals im Februar und März 1899 in der Zeitschrift "Revue de Paris". Sie haben das erklärte Ziel, die wichtigsten Kategorien des Komischen zu bestimmen. Auf der Grundlage einer Auflistung tunlichst vieler Fakten und plastischer Beispiele versuchte Bergson auf Gesetze zu schließen. Wie stets in seinem Werk geschieht das in präzios-eleganten Formulierungen, die von einem reichen Metaphernschatz zehren und mannigfaltige Anleihen sowohl im Bereich der uns umgebenden Lebenswelt als auch in den Künsten, hier insbesondere in der Literatur, machen. Auch in diesen Abhandlungen will die Bergsonsche Philosophie des Lebens erscheinen, deren oberste Werte Vitalität, Flexibilität und Kreativität sind, also -um mit Nietzsche zu sprechen- ein Leben "gesunder Moral" benennen. In dieser "gesunden Welt" erscheint das Lächerliche als das dem bewegt-bewegenden Leben diametral entgegengesetzte Prinzip: als Dinghaftes.



Unbewegliches, Unlebendiges, Unangepaßtes, Starres, Automatisches, Mechanisches.

Bergsons Auseinandersetzung mit anderen Untersuchungen über Lachen und Komisches findet, obschon als Hauptanliegen annonciert, kaum statt, bestenfalls textimplizit. Er gibt zu Protokoll, ein kritischer Diskurs über andere Theorien verböte deren Form. Wohl auch die seine, denn seine Ablehnung von Philosophie als rationales Denken greift auch in "Le Rire": Häufig springend, nicht immer logisch und stringent-kausal, meidet der Philosoph nicht selten wirkliche Argumentation und erhebt sich der Begründungspflicht durch geschicktes verbales Lavieren an dramaturgischen Drehpunkten. Erkennbar, um ein Beispiel zu benennen, wird die Inkonsequenz etwa in Bergsons entschuldigender Versicherung, es liege ihm fern, das Wesen des Komischen in eine Form zu zwingen, da es etwas Lebendiges darstelle, um dann doch den Automatismus als vornehmliche Erscheinungsform des Komischen in all seinen Ausformungen zu verkünden.

Zunächst will Bergson die diversen Zustände des Komischen, deren Übergänge und Verwandlungen betrachten. Zu diesem Zweck versucht er seinen Wirkungskreis zu lokalisieren; als erste Wahrheit hält er fest: "Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft menschlich ist." (L, 12) Die vermeintliche Komik an Tieren oder gefertigten Objekten ist demnach durch Assoziation mit menschlichen Attributen, psychischer wie physischer Herkunft, vermittelt und also konstruiert. Als wesentliche Prämisse des Lachens sieht Bergson eine temporäre Fühllosigkeit an, die jede Regung wie Mitleid, Sympathie oder Liebe verleugnet. Die Feinde von Lachbereitschaft sind demnach alle tiefgehenden Emotionen. So könne man durchaus auch über geliebte Menschen lachen, indem man das Gefühl zugunsten des "reinen Intellekts" aufbe. "Ergreifen kann uns nur etwas, mit dem wir uns zu identifizieren vermögen (...); lachen können wir nur über etwas, wovon wir uns distanzieren. Der Mensch lacht über den Menschen, wenn er ihm als Clown erscheint; der Clown ist der vom Menschen distanzierte Mensch"<sup>1</sup>, merkt Friedrich Dürrenmatt zur Komödienproblematik an.

Weitere unabdingbare Voraussetzung für das Lachen ist die Kommunikation verschiedener Intellekte. Lachen braucht ein Gefühl der Gemeinsamkeit; oft bedarf die Gruppe gar darüber hinaus einer homogenen Struktur, wie sie Dürrenmatt als Publikumsdramaturgie künstlich anlegte, als er etwa "Die Physiker" ausschließlich vor Krankenschwestern zur Aufführung brachte.<sup>2</sup> Diese Erkenntnisse lassen auf das Lachen als ein soziales Phänomen schließen und begründen Bergsons These, nach der im Komischen ein enger Bezug zu Sitten, Werten und Ideen einer bestimmten Gesellschaft besteht.

Das abstrakte Idealbild einer Gesellschaft ist für Bergson wesentlich mit der Forderung an die Gemeinschaftsglieder verbunden, sich den im Fluß befindlichen Anforderungen stets neu zu stellen, um ihnen zu genügen. Spannung, Flexibilität und Geschmeidigkeit benennt er als notwendige Tugenden, die der Einzelne in die Vernunft mit dem sozialen Gefüge als Mitgift einzubringen hat. Mangelnde Ausprägung dieser Vorleistungen birgt für ihn Gefahren: "Gespanntheit und Elastizität sind zwei sich ergänzende Kräfte. Fehlen sie dem Körper in hohem Maß, so entstehen Unglücksfälle jeder Art, Gebrechen, Krankheiten. Fehlen sie dem Geist, dann haben wir es mit jedem Grad von seelischer Armut, mit allen Arten von Verrücktheit zu tun. Und fehlen sie dem Charakter, dann ergeben sich die schweren Fälle von mangelnder Anpassung an das soziale Leben, Quellen manchen Elends, bisweilen Ursachen des Verbrechens." (L, 21)

So muß folglich der Gemeinschaft ein Mangel an Anpassungsfähigkeit von Körper, Verstand und Charakter, das sich in Erstarrung und Unfähigkeit zur Weiterentwicklung zeigt, suspekt erscheinen. Sie wird, nach Bergson, als Ankündigungsgeste einer Isolierung und Loslösung von der Gesellschaft aufgefaßt und -um rechtzeitig Einhalt zu gebieten- mit einer

sozialen Geste beantwortet: dem Lachen, das sich so als präventiver Regulator sich ankündigender Asozialität verdingen soll. Hiobs Bote, die Starrheit, sucht Bergson in all ihren Ausprägungen aufzufinden: in der "komischen Häßlichkeit", die sich dort zeigt, wo Gesichtszüge einfrieren, quasi zu einer Maske gerinnen, beispielhaft ablesbar in den Arbeiten der Karikaturisten, die mechanische Grimassen überzeichnen und so dem Lachen aussetzen; in körperlichen Mißbildungen sogar, die dann komisch seien, wenn sie an eine Starre erinnerten; in Bewegungen und Gebärden des menschlichen Körpers, wenn sie die Vorstellungen von einer mechanischen Gesetzen gehorchenden Gliederpuppe ebenso hervorrufen wie die eines lebendigen Menschen. Das zentrale Bild, dessen sich Bergson bedient, ist das Mechanische als Kruste über Lebendigem: "Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert." (L, 44)

"Das Lachen ist satanisch, also ist es zutiefst menschlich."

"Die Freude ist etwas Einheitliches. Das Lachen jedoch ist der Ausdruck eines doppelten Gefühls, eines Gefühls, das in sich Widersprüche enthält; und dies ist der Grund, weshalb dabei Zuckungen auftreten."

(Baudelaire: Über das Wesen des Lachens..., Werke Bd 1, S. 292, 294)

"Komik entsteht innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem einzelnen unter ihnen ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden, indem sie alle persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen."

"Das Lachen kann also nicht immer restlos gerecht sein. Es soll auch nicht gütig sein. Es soll einschüchtern, indem es demütigt. Diese Funktion könnte es nicht erfüllen, hätte nicht die Natur zu diesem Zweck noch im besten Menschen eine kleine Spur Bosheit oder zumindest Schalkhaftigkeit hinterlassen."

(Bergson: Das Lachen, S. 15, 131)

"Unter diesen Umständen erscheint der Freudencharakter des Lachens nicht mehr als hinterher fremd und peinlich. (...) Es gibt nichts in der Sphäre des Nützlichen, das uns tiefgreifend erfreute."

"Immer wenn wir lachen, überschreiten wir das Reich des Bekannten und Vorhergesehenen in das Reich des Unbekannten und des Unvorhersehbaren."

(Bataille: Conférence sur le Non-Savoir, in: Tel quel 10/1962, S. 6, 45)

Insbesondere wegen der fragwürdigen Beispiele, die Bergson seiner Hauptthese zur Seite stellt, gilt es, die konkrete Forderung an das Lachen kritisch zu betrachten: Es scheint als Regulator im engeren Sinne für ihn zu fungieren, als Apparatur zur Einstellung des gleichmäßigen Ganges einer Maschine. Die Maschine heißt Gesellschaft, ist also gleichfalls ein Automatismus, der das sich seinem Programm Entgegenstellende "auszumerzen" sucht. Das Lachen also ist Erziehungs-, böser, aber treffender ausgedrückt: *Züchtigungsmittel*, das jeden erwartet, der eng gefaßten sozialen Normen nicht zu entsprechen weiß. Für Bergson also gibt es anscheinend ein Lachen, das die Funktion der sozialen Anpassung, deutlicher gesprochen: der *sozialen Vereinheitlichung* erfüllt, folglich als Ideal dasjenige letztlich anstrebt, das zu bekämpfen es vorgibt: Uniformität und Konformität. Das Lachen erlaubt es, jede Abweichung von gesellschaftspolitisch bestimmten Normen zu sanktionieren, ist also eine psychologisch motivierte Strafe, die verdächtige Eigenschaften und deren Träger einkreist und



denunzierend aburteilt. "Le Rire", gelesen im Bewußtsein seiner Entstehungszeit -auf der Schwelle zu einem Jahrhundert, dessen Auswüchse der Gleichschaltung in Form von Eliminierung jedweden Dissidententums immer noch präsent sind-, kann eine Lektüre des Grauens sein, obwohl die Bergsonschen Aufsätze in keiner Hinsicht als präfaschistisch zu werten sein dürften. Indes: Fragwürdig ist dieses -nur scheinbar zärtlich-fröhliche- Korrektiv des Lachens allemal, zumal Bergsons lapidare Feststellungen über körperliche/geistige Unflexibilität, dadurch daß sie nicht weiter ausgeführt werden, die Gleichsetzung von Körperbehinderung mit Nichtgeschmeidigkeit, von geistiger Behinderung mit verstandesmäßiger Unangepaßtheit nahelegen. Das mag nicht intendiert gewesen sein, hätte aber durchaus näherer Erläuterung bedurft.

Auch ist die doch sehr begrenzte Reichweite und Anwendungsmöglichkeit von Bergsons Formulierung "mécanique sur du vivant", das starre Mechanische als Überzug von Lebendigem, zu betonen: Bergson scheint nämlich nicht klar zu trennen zwischen der Komik, die sich aus selbstverschuldeter Unfähigkeit zu flexibler Reaktion ergibt, und der nur scheinbaren oder partiellen Komik, die eigentlich ernste Kritik birgt und aus mittelbarer gesellschaftlicher Fremdbestimmung resultiert. Der Fabrikarbeiter Charlie aus dem Charles-Chaplin-Film "Modern Times" etwa hat am Fließband so sehr den Rhythmus der Maschine, mithin die auf Produktivitäts- und Gewinnzuwachs ausgerichtete Unternehmerprogrammatisierung verinnerlicht, daß die ruckhafte Handbewegung zu einer Zwanghaftigkeit wird, die sich auch nach vollendeter Arbeit fortsetzt. Die Internalisierung des Mechanismus durch Charlie ist zwar an-sich komisch, gleichsam aber wird durch sie die dem Individuum oktroyierte Fremdbestimmung decouviert. Und dies denunziert die Gesellschaft, die doch -nach Bergson- angeblich so wesentlich auf Wandlungsfähigkeit und Geschmeidigkeit angewiesen ist. Die Komik der automatisierten Bewegung in "Modern Times" ist im Grunde nur Initialzündung für die tragikomische Zurschaustellung der abstrakten Fremdbestimmtheit des Arbeiters durch einen anonymen Produktionsprozeß, dessen Träger sich durch bewußt vorangetriebene Entfremdung, also Teilung der Arbeit, undurchschaubar und unangreifbar wähnen.

Bergsons unerschöpflich scheinender Vorrat an Beispielen, die das Mechanische als komisch erkennen und durch (schaden-)freudige "soziale Gesten" zu läutern suchen, paraphrasieren quasi gesellschaftsimmanente Mechanismen, die somit gleichfalls auf die Bühne des Komischen gehoben werden. Es tritt also eine Gesellschaft auf, die einerseits Spezialisierung und Vereinzlung beständig vorantreibt, Mechanismen fördert, und die andererseits, folgt man Bergson, von ihren Gliedern Beweglichkeit in Körper und Geist einfordert, die er als konstitutiv und unabdingbar für Weiterentwicklung und Fortbestand sozialer Ordnung setzt.

Neben sicherlich wertvollen Einzelbeobachtungen erscheint so das Lachen bei Bergson als gefährliches politisches Werkzeug: als das der Ausgrenzung und der Ächtung von Individualität. Das in "Le Rire" entworfene Gesellschaftsbild weist in seinen Konsequenzen durchaus eine Nähe zu den Negativ- oder Warnutopien wie "1984" und "Brave new World" auf, in denen der Einzelne zum Störfaktor im funktionierenden negativen Gesellschaftsmodell wird. Nur: Die im 20. Jahrhundert gehäuft auftretenden literarischen Negativutopien fußten auf konkreten geschichtlichen Erfahrungen und einem verstärkten Fortschrittsskeptizismus, einem von düsteren Wolken verhangenen Horizont, den Bergson weder sehen noch ahnen konnte.

#### Anmerkungen

- L Henri Bergson: Das Lachen. (Ein Essay über die Bedeutung des Komischen). Zürich 1972
1. Friedrich Dürrenmatt: Theater (Essays und Reden). Zürich 1985, S. 148
2. vgl.: ebd., S. 167 f.

#### Literatur

Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hgg.): Lachen-Gelächter-Lächeln, Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt/Main 1986, S. 36-59

Anschrift des Verfassers: Wöhlerstr. 12, 3000 Hannover 1

## Dietlinde Gipser

### LACHEN GEGEN MACHT? Gedanken zur Funktion des Lachens im szenischen Spiel

Nur nebenbei sei angemerkt,  
daß es fürs Denken gar keinen  
besseren Start gibt als das  
Lachen.

WALTER BENJAMIN

In unserer Mädchenschule wurde früher mit "Pfötchen" bestraft: vor die Klasse treten, eine Hand mit der Handfläche nach oben ausstrecken, und die Lehrerin haute kräftig mit ihrem Stöckchen darauf - je nach Vergehen stieg die Anzahl der Schläge. Es tat ganz schön weh, ich verbiß die aufsteigenden Tränen. Meine Freundin kam nach mir dran, bei ihr zerbrach der Stock - und ich lachte, lachte. Die sofort folgenden "Pfötchen" taten gar nicht mehr so weh.

Als ich im Handarbeitsunterricht lachte, weil ich den ersten qualitativ gestrickten Pullover nicht über den Kopf kriegen konnte -der Halsausschnitt war viel zu eng-, und die ganze Klasse mitlachte, erhielt ich einen Verweis mit Meldung an die Eltern. Darüber lachte mein Vater, er habe selbst einmal einen Verweis erhalten wegen "Lachens wie ein Narr".

Ist Lachen der Lehrerautorität abträglich? Hilft es gegen Unterdrückung?

In meiner Psychodrama-Ausbildung lief einiges schief: der Leiter hatte Lachverbot in den Gruppensitzungen verordnet. Moreno dagegen, der Begründer des Psychodramas, hatte mit dieser Methode als derjenige in die Geschichte eingehen wollen, der das Lachen in die Psychotherapie gebracht hat. Meine Freundin und ich haben trotzdem gelacht und kamen irgendwie durch (s. Gipser/Kunze 1989).

Lachen als subversives Element?

"Dinge, die ihres vermuteten Sinnes und Platzes in der vermeintlichen Ordnung plötzlich beraubt werden, erwecken unser Lachen ... Es enthält ein Stück Böswilligkeit, die Dinge verlieren unvermittelt ihre vorgebliche Bedeutung, erweisen sich als etwas anderes, aber auch ein Stück wohlthuender Erleichterung, die Dinge sind leichter, als sie zu sein scheinen, man kann mit ihnen freier leben, sie unterdrücken uns nicht mehr durch ihren Ernst und ihre Strenge" (Kundera 1983, 85).

Es ist auffällig und merkwürdig zugleich, daß es keine Sozialgeschichte des Lachens gibt, daß die Psychologie sich kaum dem Thema gewidmet hat, während sie auf der anderen Seite eine Fülle von Untersuchungen zu den Bereichen Angst und Aggression liefert. Während Baudelaire sich noch von der "satanischen" Dimension des Lachens faszinieren ließ, betonten Moralphilosophen und nicht wenige Theologen den negativen Charakter des Lachens. Das Lachen muß bekämpft und in friedliche Bahnen gelenkt werden. Ist die Sozialisation geglückt, weiß jeder, wann, wo und in welcher Intensität gelacht werden darf. Eine ganze Industrie ist mit Milliardenaufwand damit beschäftigt, uns -am rechten Ort, zur richtigen Zeit- zum Lachen



zu bringen: Fernsehen, Kino ... Männer dürfen lauter lachen als Frauen. Das Bild einer lauthals lachenden Frau ist auch heute noch nicht positiv besetzt. Frauen haben zu lächeln - und möglichst immerzu. Das Lächeln hat etwas Einnehmendes und Besänftigendes; dies versucht sich die Werbung nutzbar zu machen. Inzwischen lächeln auch Politiker: anbiedernd bis berechnend. Das Lächeln wird zur Zwangshandlung und unterscheidet sich damit entscheidend vom spontanen, berstenden Lachen. Lachen vereint die Lachenden und stellt die Macht in Frage.

"Wir würden sagen, das Lachen entstehe, wenn ein früher zur Besetzung gewissen psychischer Wege verwendeter Betrag von psychischer Energie unverwendbar geworden ist, so daß er freie Abfuhr erfahren kann."

(Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Werke, Bd. 6, S. 164)

"Freud betont, daß der ersparte Aufwand genau der überflüssigen Hemmung entspricht. (...) Auch hier drängt sich jene oben aufgestellte Analogie zu den psychischen Vorgängen beim traumatischen Neurotiker auf: im Zittern und in den anderen Symptomen bewältigt dieser nachträglich den übergroßen Reizansturm, der im Augenblick den seelischen Apparat überschwemmt hat. Indem diese Neurotiker in ihren Symptomen die übergroße Angst darstellen, holen sie gleichsam ihre Abfuhr nach; sie 'zittern sie ab'." (Reik: Lust und Leid im Witz, S. 113)

Weinen und Lachen liegen nahe beieinander; wenn Weinen in Lachen umschlägt, hat Lachen eindeutig eine heilende Wirkung. Inzwischen gibt es wissenschaftliche Untersuchungen, die positive Auswirkungen des Lachens auf physische und psychische Gesundheit registrieren - für jene, die das noch nicht wußten. Eine Lach- oder Humorthherapie gibt es jedoch nur in Ansätzen (s. psychologie heute 4/86).

Freud hat in seiner Untersuchung über den Witz herausgefunden, daß ähnliche Mechanismen im Spiel sind wie im Traum: Widersprüche werden geregelt durch Verdichtung, Verschiebung, Darstellung durch das Gegenteil, durch Gleichsetzung von Gegensätzen etc.

Widersprüchlicher Realität, die mich bedrückt, kann ich manchmal nicht widerstehen, weil meine Macht nicht ausreicht oder weil meine verinnerlichten Symbolmächte -das Überich- mich hindern. Verdrängt ins Unbewußte ist der Konflikt erstmalig -scheinbar- entschärft. In verstellter Form jedoch, witzig verfremdet, darf das Verdrängte -die innere Zensur bluffend- wieder an die Oberfläche und ins Bewußtsein landen.

Jede Form von Theaterspielen, ja schon Aufwärmübungen wie "Spiegel" oder "Hypnose", ist Realitätssymbolisierung, und Lachen kann sich einstellen, wenn klar wird, daß Realität in einer witz- oder traumbekanntem Verschlüsselungsform parodiert wird - ob intendiert oder unbewußt.

Lachen ist Kommunikation auf der Beziehungsebene. Lachen versteht sich wie von selbst für die Mitlacher - der Inhalt ist für sie klar, für Außenstehende jedoch ein Rätsel und Grund sich ausgeschlossen zu fühlen. Aber wie klar ist der Inhalt wirklich für die Lacher? Das Lachen öffnet den Blick für Einsicht, macht blitzartig Widersprüchliches sichtbar, das, szenisch festgehalten, Erkenntnis fundieren kann.

In unseren Theaterseminaren, die ich seit 1979 an der Universität und im Erwachsenenbildungsbereich durchführe (Schwerpunkt: Boals Theater der Unterdrückten) und in unseren Psychodrama-seminaren wird viel gelacht:

Bei ungewohnten Übungen entsteht insbesondere bei AnfängerInnen häufig Gelächter - hier trägt das Lachen eindeutig zur Überwindung von Unsicherheit bei.

Bei der Entwicklung von Szenen zu Unterdrückungssituationen aus dem Alltag haben wir oft gelacht, wenn bedrückende Situationen überzeichnet dargestellt, ja parodiert wurden. Hier hat das Lachen neben der befreienden eine erkenntnisgewinnende Funktion: das Durchschauen unterdrückender Zusammenhänge.

Bei der Aufführung einer Forumsszene (in der es -nach Boal- darum geht, daß ZuschauerInnen in die Szene eingreifen, um die dargestellte Unterdrückungssituation zu verändern) lacht das Publikum zum Beispiel darüber, daß es ähnlich erlebte Situationen wiedererkennt, über die Art der Darstellung, über einen erfolgreichen Eingriff. Wir haben festgestellt, daß gerade hier Lachen es den ZuschauerInnen erleichtert, in die Szene einzusteigen und eine Verhaltensalternative auszuprobieren. Wird eine Unterdrückungssituation szenisch zu bedrohlich dargestellt, so daß keinerlei Lachen möglich ist, kann sie lähmend wirken und weiter Resignation verbreiten. Gemeinsames Lachen setzt dem etwas entgegen, es regt die Phantasie an und kann zu gemeinsamen Problemlösungsentwürfen führen.

Und die Folgen des Probehandelns? Beteiligte berichten, daß sie häufig dann wieder gelacht haben, wenn ihnen im Alltag ähnliche Situationen wie die gespielten begegnet sind. Sie konnten einem Angreifer angstfreier begegnen. Damit war dann häufig dem Unterdrücker jeglicher Wind aus den Segeln genommen. Jede autoritäre Struktur verbietet das Lachen wegen seines subversiven Charakters. Und dann konnten die Beteiligten auch oft über sich selbst lachen, fühlten sich nicht mehr so leicht gekränkt.

"Wir müssen über uns selber lachen, um uns zu verstehen; wenn wir das nicht können, bleibt uns keine Hoffnung ... Lachen kann das Leben der Leute ändern" (Jango Edwards, in: Brauneck 1982, 455).

Lachen wir - auch über uns selbst.

## Literatur

- Brauneck, Manfred:  
Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek: Rowohlt 1982
- Freud, Sigmund:  
Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Frankfurt: Fischer 1958 (erstveröff. 1905)
- Gipser, Dietlinde/Kunze, Sabine:  
Katzen im Regen. Das Drama mit dem Psychodrama, Hamburg: edition zebra 1989
- Kundera, Milan:  
Das Buch vom Lachen und Vergessen, Frankfurt: Suhrkamp 1983

Anschrift der Verfasserin:  
Hintern Horn 48, 2050 Hamburg 80

## Sommerkurs: Pantomime

Ladislav Fialka, einer der vier größten Pantomimen, kann wieder seine seit 1977 verbotenen Pantomime-Sommerkurse in seinem "Theater am Geländer" in Prag durchführen.

Wie immer: offen für verschiedene Berufe - nicht nur für Schauspieler oder andere Leute vom Fach.

Termin: 19. - 31. August 1991

Informationen vorab über

Gerd Koch, Gesellschaft für Theaterpädagogik,  
FHSS, Karl-Schrader-Str. 6, 1000 Berlin 41

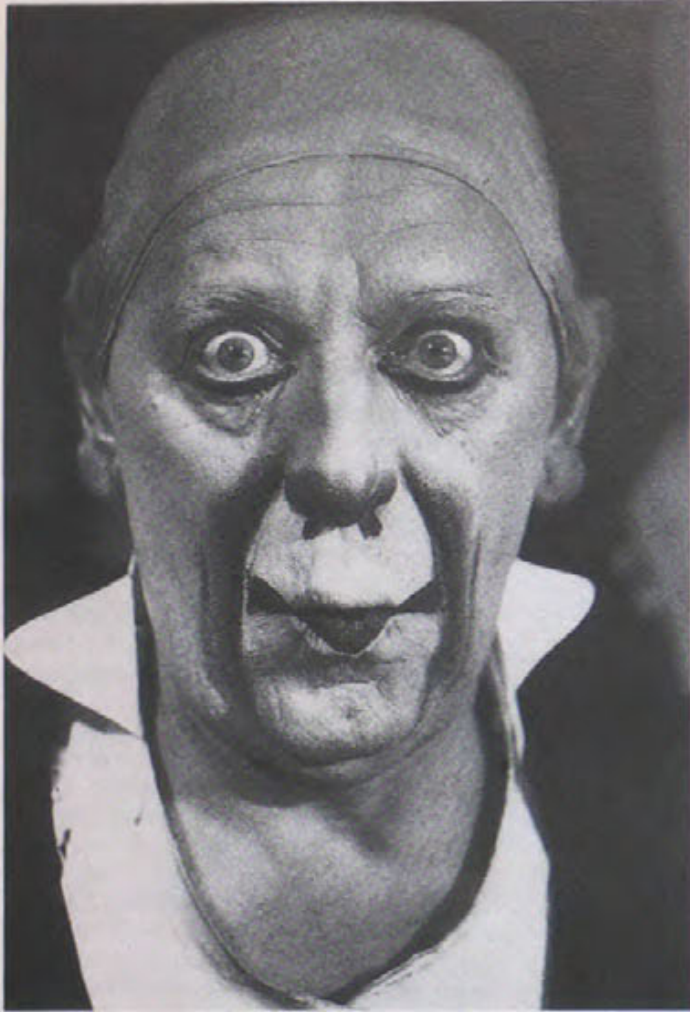


# Therese Schiller

## Clowns-Geschichte(n)

### Begriffserklärung

Das Wort Clown stammt wahrscheinlich vom altnorwegischen Wort "Klunni" ab und bedeutet soviel wie unbeholfen und tölpelhaft. Es ist mit dem dänischen Wort "Kluntet" verwandt, das man ebenfalls mit plump, ungeschickt übersetzen kann. Im englischen Sprachraum verbindet man mit dem Wort Clown einen Bauern oder Tölpel.



### Entstehungsgeschichte - Vorfahren - Verwandte

Die Stammväter der Clowns findet man unter den Darstellern der antiken griechischen Histrionen und den römischen Saturnalien sowie im Harlekin der italienischen Commedia dell'arte und den vielen Spaßmachern der weltlichen Festspiele des mittelalterlichen Englands.

Im 16. Jahrhundert war der Clown die lustige Figur des englischen Theaters, der das ernste Geschehen auflockern sollte. Mit der Zeit wurde er von der Theaterbühne verbannt und hatte nur noch Auftritte im Zirkus.

Großen Einfluß auf die Entwicklung der Clownsfigur haben im letzten Jahrhundert englische Clowns in Frankreich ausgeübt. Vorfahren und Verwandte kann man heute noch in *Details* wie Kostüm, in der Art des Schminkens und in seinem Spiel wiederfinden. Zu ihnen gehören der italienische Arlecchino ("Harlekin"), der französische Pierrot, der spanische Gracioso und Chistoso, der deutsche Hanswurst oder Pojatz (18. Jahrhundert) und der Bajazzo.

Von der englischen Pantomime zur Manege der Londoner Großzirkusse führte der Weg der Clowns in alle großen und kleinen Zirkusmanegen des europäischen Kontinents. Seine Leistung bestimmte Erfolg und Mißerfolg einer Vorstellung.

### Interpretationsform und Eigenschaften eines Clowns

Fähigkeiten am Seil, Trapez, als Akrobat oder Dresseur hatte er sich vorher zumeist als Artist erworben. Jeder Clown bringt alten und jungen Menschen mit unterschiedlichen Mitteln Freude, sei es durch Pantomime und Satire, durch Parodie, als Artist oder Musiker, mit Dressurakten oder mit sprachlichem Ulk.

Clowns haben viele Eigenschaften: sie sind anmutig oder derb, feinfühlig oder dreist, ungeniert, rüpelig, tölpelhaft, traurig, fröhlich, schadenfroh, aggressiv, sanft, undiszipliniert und verträumt.

### Komik

Neben den Clownskostümen und der Sprachkomik ist die Komik durch Requisiten ein wesentlicher Faktor einer Clownsnummer. Kontraste, Überraschung sowie Komik werden zum Teil durch die Dimension der Requisiten erzeugt.

### Ein Beispiel:

Ein Clown will sich mit einem Taschentuch die Nase putzen, zieht jedoch mit größter Selbstverständlichkeit ein Laken hervor.

Die wenigsten Clownsnummern sind neueren Ursprungs. Sie haben eine jahrzehntelange Tradition und werden immer wieder kopiert, leicht verändert oder interpretiert, teilweise auch ergänzt. Ihre Qualität besteht in der aktuellen Interpretation und Pointierung.

### Clownsarten

Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Clownsarten:

1. der Zwischenakt-Auguste,
2. die Teppichclowns, die als Pausenfüller dienten und meist am Ende ihrer Darbietung, in einen Teppich gerollt, weggetragen wurden,
3. die Sprechclowns, die tagespolitische Ereignisse kommentieren,
4. die Musicalclowns (bekanntester Vertreter: Grock),
5. die Dressurclowns, die ausgefallene Dressuren mit ungewöhnlichen Tieren vorführten,
6. der Exzentrikl clown, der seinen persönlichen Stil gefunden hat.

Die bekannteste klassische Clownsnummer ist die der "Entréeclowns", die eine abgeschlossene eigene Zirkusnummer vorführen.

### Entréeclowns - klassische Personenkonstellationen

Bei den Entréeclowns spielt ein Clownstrio oftmals eine wichtige Rolle. Es spielt dem Publikum kleine abgeschlossene Nummern vor, die sogenannten "Entrées".

Die klassische Personenkonstellation des Trios besteht aus:

#### 1. Sprechstallmeister

Er ist dem Clown gegenüber mißtrauisch und fordert von ihm oftmals Disziplin, bis hin zur Unterwürfigkeit. Gelegentlich übernimmt er die Rolle des Zirkusdirektors und gibt sich oft recht überlegen bei der Verkörperung eines Vorgesetzten.



## 2. "Dummer" August

Der "dumme" August ist der Kontrahent des Sprechstallmeisters und häufig dessen Prügelknabe, der sich durch Tölpelhaftigkeit und Hemmungslosigkeit auszeichnen kann. Diese grenzenlose Tölpelerei wird nur noch durch seine gute Laune übertroffen. Seine Anzüge sind meist schlottrig, seine Kleidung ist entweder zu groß oder zu kurz, geflickt oder abgerissen. Zumeist hat der "dumme" August eine rote Nase, die seine Vorliebe zum Alkohol symbolisiert.

## 3. Der Weißclown

Der Weißclown, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazukam, hat ein weißgeschminktes Gesicht und trägt oft ein glitzerndes, pallettenbesticktes Kostüm. Seine Rolle ist die des Vermittlers zwischen Sprechstallmeister und "dummen" August. Dem "dummen" August liefert er Stichworte, die sich dieser für seine Witze zu nutze macht.

"Beim Lachen und mehr oder weniger auch beim Lächeln gibt es klonische Spasmen des Zwerchfells, gewöhnlich etwa achtzehn an der Zahl, und eine Kontraktion der meisten Gesichtsmuskeln. Der obere Teil des Mundes und die Mundwinkel werden nach oben gezogen. Das obere Augenlid wird hochgehoben, wie in einem gewissen Maß auch die Brauen, die Haut über der mittleren Fläche des Stirnbeins und die Oberlippe, während die Haut an den äußeren Augenwinkeln sich charakteristisch runzelt. Die Nüstern sind mäßig erweitert und nach oben gezogen, die Zunge ist etwas gestreckt, und die Wangen sind gebläht und leicht nach oben gezogen; bei Personen mit stark entwickelten Ohrmuskelmuskeln tendieren die Ohrmuscheln nach vorn. Der Unterkiefer vibriert oder ist zurückgezogen (zweifelloso um möglichst viel Luft in die sich aufblähenden Lungen zu lassen), und der Kopf wird bei sehr starkem Gelächter zurückgeworfen; der Oberkörper streckt sich und neigt sich sogar etwas zurück, bis (und das tritt bald ein) Ermattung und Schmerz im Zwerchfell und der Bauchmuskulatur den Körper zur Entlastung deutlich beugen lassen. Das ganze arterielle Gefäßsystem weitet sich, so daß durch die Wirkung der Hautkapillaren Erröten des Gesichts und des Halses und manchmal auch der Kopfhaut und der Hände eintritt. Aus demselben Grund treten die Augen oft etwas hervor, und die Tränendüse tritt in Aktion, aber gewöhnlich nur so weit, daß die Augen 'glänzen', oft jedoch auch so stark, daß die Tränen ihre Kanäle ganz überschwemmen."

(G. V. N. Dearnborn: The Nature of Smile and Laugh, Science 11/1900)

## Clowns heute

Die Verknüpfung bestimmter artistischer Fähigkeiten, wie groteske Sprünge und Tänze mit satirischen Monologen, schuf den Clown, den wir heute kennen.

Ihm gelang es, seinen wahrhaften Humor zu entwickeln, der sich von der "Faselei des Tölpelclowns" der Reisegesellschaften (den Vorläufern des Zirkus) von grundauf unterschied.

Der richtige Clown, nicht der "dumme" August, hat heute mehr Ähnlichkeit mit dem ersten weißen Clown in seinem traditionel-

len weißen Kostüm, als mit dem "Vagabundenclown" der nur Rempelen bieten kann. Er hat heute in jedem Zirkus seine eigene Nummer.

## Klassische Clowns

Es gibt viele große klassische Clowns in der Vergangenheit: Grock, Joseph Grimaldi, Antoli Durow, Karadasch, Charlie Rivel und die Fratellinis, um nur einige namentlich aufzuführen.

Anschrift der Verfasserin: Westendallee 110, 1000 Berlin 19

## Gerd Koch

### Beobachtungen bei einem Clowns-Workshop mit der "Nationalen Zirkusschule Paris - Annie Fratellini"

Lange Zeit hatte ich nur von ihnen gelesen - von den sagenhaften Fratellinis, von den französischen Clowns und ihren Folgen für Zirkus, Akrobatik, Clownerie und Zirkus-Geschichte wie -Ausbildung. Was hatte ich in Erinnerung, als ich 1988 zum ersten Mal einen Akrobatik- und Clowns-Kurs, durchgeführt von Annie Fratellini und drei ihrer Zirkuslehrer, beobachten konnte?

Ich durchstöberte meine Fachliteratur zum Zirkus und seiner Geschichte. Ich fand viel zu den Fratellinis, unter anderem dieses:

"Die Fratellinis - Paolo (1877-1940), Francois (1879-1951), Alberto (1886-1961) - standen etwa 30 Jahre auf der Höhe ihres Ruhmes. Ursprünglich aus einer toskanischen Artistenfamilie stammend, brachten sie italienisches Temperament in den Pariser Cirque Medrano. ... Allgemein wurden sie als 'lachende Philosophen der Manege' bezeichnet und erhielten 1923 vom französischen Erziehungsminister den Titel der Offiziere der Academie Française" (Jörn Merkert (Hrsg.): Zirkus. Circus. Cirque. Berlin 1978).

Jewgeni Kusnezow notiert in seinem Buch: Der Zirkus der Welt (Berlin 1970) folgendes: "Die Fratellinis (waren) ... nicht nur großartige Clowns, sondern auch hervorragende Kenner der Geschichte ihres Faches..." "Nur wenige (Zirkusclowns) erlangten internationale Berühmtheit, so die Fratellinis als die besten Clowns dieser Zeit, die gefeiert wurden wie kaum andere. Francois, Alberto und Paolo, die hauptsächlich im Pariser Winterzirkus arbeiteten, aber auch die Metropolen Europas bereisten, nannten sich Clown-Komiker (clowns-comediens) und unterstrichen damit treffend ihre Neigung zum komödiantischen Buffo-Spiel der klassischen Clownerie. Sie waren liebenswürdig ungewundene Clowns, deren Nummer trotz Improvisation mit größter Präzision abrollte. Ihr geradezu phantastischer Erfolg währte nahezu 30 Jahre... Ja, man bezeichnete sie als 'lachende Philosophen der Manege'. Sie selbst führten ihren Erfolg auf ihre Liebe zu Kindern zurück". In meinen Büchern zum Zirkus fand ich eine Reihe von Fotografien der Fratellinis, auch Ansichten ihres Zirkus, den sie eine Zeitlang führten, und Plakate, auf denen sie als Musikalclowns zu sehen waren.

1988 ist Berlin (West) die sogenannte Kulturstadt Europas (was immer das außer Kultur-Rummel bedeuten mag?!). Ich arbeite drei Wochen lang in diesem Rahmen als pädagogischer Betreuer in der Jugendkunstwerkstatt Krakatau (benannt nach einem 100 Jahre alten Südseevulkan, der nach seinem Ausbruch Folgen hinterließ: Neue Inseln im Meer etwa). Während dieser



Kunstwerkstatt durfte auch der Zirkus dabei sein - Zirkus, das ist nach Bernhard Claußen so etwas wie eine traditionelle Alternativkultur. Etwa eine Woche lang arbeitete die Circus-Comedy RaRaZoo aus England während der Jugendkunstwerkstatt und gleich zu Anfang von Krakatau waren zwei Wochen lang der Cirque Fratellini mit Annie Fratellini und den Zirkus-Lehrern Vania, Lili und Marc aus der Ecole Nationale de Cirque aus Paris anwesend. Sie arbeiten in Paris als Ausbilder für Zirkusnachwuchs und für andere am Zirkus interessierte Personen. Diese Arbeit geschieht in mehrtägigen Workshops für unterschiedliche Ansprüche und Anforderungen. Man betreibt in der Peripherie von Paris einen Zirkus mit Chapiteau (Zelt) und Wagen, so daß eine Ausbildung in einem authentischen, traditionellen Rahmen stattfinden kann. Die Ausbildung "schwimmt" nicht auf der Welle der Clowns-Workshops, die allüberall angeboten werden. Solche modischen Angebote scheinen ja auch eher nostalgische und theatrale Selbsterfahrungsbedürfnisse zu befriedigen als in die Geschichte und Praxis der traditionellen Alternativkunst Zirkus einzuführen. Außerdem scheinen solche Workshops stark an der Oberfläche zu bleiben und das Schminken und Kostümieren in den Vordergrund zu stellen, anstatt eine Grundtechnik der Clownarbeit, nämlich die Akrobatik, wie Annie Fratellini ausführte und beispielhaft zeigte, zu üben. Außerdem wird die Clownarbeit als eine spontaneistische, improvisatorische Tätigkeit mißverstanden bzw. reduziert verstanden.



Zu Beginn des Clownstrainings, das in seinen allergrößten Teilen ein Akrobatik-Training war, führte Annie Fratellini als Leiterin der Zirkusschule in Paris und als Wahrerin der philosophischen und historischen Tradition ihrer Familie in die Geschichte und Technik der Clownerie im Zirkus ein. Sie machte das etwa in folgender Weise: Eine Reihe von Lichtbildern aus der Arbeit verschiedener Clowns wurde vorgeführt und von Annie Fratellini erklärt, mit Anekdoten und technischen Hintergründen angereichert, so daß eine Geschichte der Zirkuskunst der letzten 150 Jahre entstand. Erstaunlich war hier die Selbstverständlichkeit der historischen Besinnung auf traditionelle Formen und ihre Interpretieren - dies aber immer in der Absicht, die Clownerie weiterzuentwickeln. Auf eine Frage, wie denn heute Clowns ihre Arbeit entwickeln sollten, antwortete Annie Fratellini, daß es

darauf ankäme, die alten tradierten Formen immer wieder zu betrachten, aber aus dem Bewußtsein von heute und der Erwartung der Zuschauer von heute neue Variationen in die alten Spielformen einzubringen. Neben diesen Lichtbildereindrücken wurden durch die Zirkuslehrer Marc und Lili Exemplifikationen von typischen Clownsituationen, kleine Entrees, vorgeführt. Diesen Vorführungen voraus ging aber etwas, worauf Annie Fratellini hinwies, nämlich daß die Akrobatik die Grundkunst der Clownerie sei. Die Zirkuslehrer führten ihre akrobatischen Fähigkeiten vor und anschließend sahen wir dann kleine Szenen. Weshalb Akrobatik als Grundstock für die Ausbildung? Meines Erachtens führt ein umfassendes akrobatisches Training dazu, auf viele Eventualitäten in Clownszenen reagieren zu können und auch die Improvisation zu ermöglichen; denn jede Improvisation verlangt Grundkenntnisse, auf deren Ebene dann improvisiert wird. Improvisation ist kein spontaneistisches Verfahren, sondern die Verwendung von Erfahrungspartikeln in neuem, verwunderlichem Zusammenhang. Annie Fratellini selber ist eine eher unscheinbare Person, der man ihre Clowns-fähigkeit nicht unmittelbar ansieht. Auch das wohl wichtig zu bemerken: Ein Clown ist nicht der, der permanent Witze reißt und in jeder Gesellschaft der Hahn im Korb ist, sondern Clowns sind Philosophen, Akrobaten -geistiger und körperlicher Art- und sie sind beruflich tätige Personen, für die Clownerie Arbeit und Konzentration innerhalb ihres Mediums bedeutet. Annie Fratellini selber hat mit wenigen Requisiten sich an einer Clownsübung beteiligt, in der es darum ging, dem einen einen Stuhl wegzureißen und dennoch sitzenzubleiben. Sie zeigte hier ihre große Konzentration, die aber mit einer Leichtigkeit zelebriert wurde, die vermutlich auf langes Vortrainning auch akrobatischer Art zurückzuführen ist. Außerdem informierte sie über Schminktechniken und die Verwendung weniger Farben: schwarz, weiß und rot, weil sie in einem großen Auditorium, in der Manege am deutlichsten wahrgenommen werden können. Auch in diesem Zusammenhang wieder Demonstrationen und mündliche Ausführungen zur Geschichte des Schminkens und der Clownstypen: Die Clownslehrerinnen und -lehrer führten den Schminkvorgang öffentlich vor und machten dann Proben aufs Exempel.

Diese Einführung in die Geschichte und Arbeit der Clowns war eine gelungene Mischung von Vortrag, Konzept und Anschauung. Er sollte eine Einleitung sein für den dann stattfindenden Clowns-Workshop mit Berliner Kindern. Es nahmen kontinuierlich etwa 15 Kinder vom Vorschulkind bis zum Jugendlichen an diesem Akrobatik- und Clowns-Workshop teil. Zu den akrobatischen Übungen gehörten Übungen auf dem Boden, Übungen auf dem Seil (horizontal und vertikal) und Übungen am Trapez. Die drei Zirkuslehrer Marc, Lili und Vania brachten jeweils ihre Qualifikationen ein. Man muß sagen, sie hatten nicht nur die im engeren Sinne fachlichen akrobatischen Qualifikationen, sondern auch außerordentliche pädagogische Fähigkeiten.

Zu den pädagogischen Seiten dieses Clowns-Workshops will ich im folgenden ausführlicher etwas sagen. Ich bin dabei von der sozial- und jugendpädagogischen These ausgegangen, daß eine gelingende pädagogische Arbeit folgende Faustregel einhalten muß: Es muß darum gehen, die Kinder oder Jugendlichen dort "abzuholen, wo sie stehen", d.h. aus ihrer Bedürftigkeit von heute, aus ihren sozialisationsbedingten Befindlichkeiten heraus eine Pädagogik zu entwickeln - dies im Kontrast zur alten schulpädagogischen und lernzielorientierten Pädagogik. Wichtig ist die Maxime, daß innerhalb des Horizontes von Kindern und Jugendlichen angefangen wird, pädagogisch zu arbeiten, um dann aber zu einer Horizonterweiterung zu kommen. Die Arbeit in der Nähe der Bedürfnisse der Jugendlichen ist wichtig und die Verlängerung dieser Nähe in anfänglich fernere Bereiche ist angestrebt. Ich denke, daß die drei Zirkuslehrer vom Cirque Fratellini ein sehr gutes Beispiel waren, um die sozial- und



jugendpädagogische Maxime des "Abholens" der Jugendlichen von dort, wo sie stehen, zu exemplifizieren.

In diesem Workshop der Nationalen Zirkusschule aus Paris wurde ausgegangen, mußte ausgegangen werden, von den körperlichen, motivationalen, psychischen wie kognitiven Zuständen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Eine Arbeit, die allseitig und sehr aktivisch vonstatten geht, kann kein Moment der Existenz von Jugendlichen und Kindern vernachlässigen. Sie muß alle Aspirationen und alle Perspektiven, auch wenn sie nur erst rudimentär vorhanden sind, berücksichtigen. Das setzt eine besonders geschulte Wahrnehmungsfähigkeit von Pädagogen voraus und erschien mir sehr deutlich innerhalb der Arbeit der Zirkuspädagogen von Fratellini eingelöst worden zu sein.

"Subjekte, wenn sie lachen, bewegen sich am Rande der Katastrophe. (...) Die konvulsivische Bewegung kennt nicht Subjekt noch Objekt. Katastrophendarstellung, die mit ihrer Hilfe dem Subjekt gelingt (...), ist zugleich Katastrophenbeschwörung - jenseits der Eigenmacht des lachenden Subjekts und aller seiner Mitsubjekte, für es und alle seine Verhältnisse gefährlich. Ansteckt die konvulsivische Bewegung, deren Abebben als Erleichterung empfunden werden kann, jedoch die Katastrophe war präsent."

(Heinrich: "Theorie" des Lachens, S. 12f)

Man konnte bei den Kindern während des Workshops Fortschritte erkennen und zwar im Hinblick auf Angstfreiheit und Befreiung. Das heißt für mich, daß dort, wo bisher Angst war, wo sehr viel Selbstmißtrauen vorhanden war, nun Angstfreiheit und bessere Kenntnisse von sich selber eintraten. Dieses möchte ich zugleich als eine Befreiung von unbewußten Behinderungen und auch von bewußten Einschränkungen verstehen. In diesem Workshop hat sich gezeigt, daß Pädagogik nicht immer nur eine Rache-Pädagogik sein muß (wie wir sie leider noch zu häufig und auch traditionell von der Schulpädagogik kennen), sondern daß Pädagogik eine Befreiungspädagogik sein kann. Daß diese Befreiung auch wirklich gelang, lag an der Art und Weise, wie die Zirkusleute ihre Arbeit ansetzten.

In den Übungen wurde sehr wenig allgemein gesprochen, vielmehr wurde das notwendige Allgemeine beispielsweise durch einen vorgeschalteten historischen Abriss der Clowns- und Zirkusgeschichte sehr sinnlich ansprechend vorgeführt. Aufbauend auf dieser Vorgabe wurden einzelne Übungen veranstaltet, jedoch nicht in der Form der Einzelübung, so daß nur an einer Person gearbeitet wurde, sondern es wurde zugleich an und mit der je einzelnen Person gearbeitet *und* mit allen gemeinsam. Es war also eine geglückte Verbindung von Arbeit an einzelnen, die zugleich Vorbild und Korrektur für die anderen sein können und die auch z.T. so etwas wie ein Spiegelbild für den jeweils nächsten und anderen innerhalb des gemeinsamen Übungsprozesses darstellen können. Dieses wurde noch dadurch verstärkt, daß die Zirkuslehrer in ähnlicher Weise den Kindern ein Modell waren: Sie führten vor, sie halfen den Eleven, sie korrigierten durch körperliche Hilfe, die z.B. so aussehen konnte, daß der "Fehler" besser: die noch vorhandene Unvollkommenheit, durch den Zirkuslehrer überspitzt, karikiert nachgespielt wurde, so daß der Jugendliche bzw. das Kind seinen eigenen Fehler durch überdeutliche Zeichnung, die immer eine freundlich-lächelnde war, besser und selbst erkennen konnte. Selbstkorrekturprozesse dominierten die Fremdkorrektur! Sehr häufig wurden Verbesserungen an Übungen in der Weise durch die Zirkuslehrer vorgeführt, daß der Lehrer parallel zum Kind oder Jugendlichen eine Übung vorführte und das übende Subjekt sich seiner

Körpersprache anschmiegen konnte bzw. die Differenz zwischen der körperlichen Zeigehaltung des Lehrers und seiner eigenen Kopie feststellen konnte. Das geschah auch durch gegenseitiges Festhalten aneinander, so daß eine Doppelfigur entstand.

Mir scheint dieses Verfahren eine gute Möglichkeit, befreiende Lernprozesse zu fördern. Einschränkend muß hier gesagt werden, daß nicht jede Übung in dieser Weise vonstatten gehen konnte. Sensiblere, feingliedrige und etwas anspruchsvollere, gefährliche Übungen (am Vertikalseil oder beim Gehen auf dem horizontalen Seil) bedurften genauerer kleinschrittiger Anweisungen, die durch eine sehr geschickte Übersetzerin den deutschsprachigen Kindern aus dem Französischen der Zirkuslehrer übermittelt wurde.

In der Gruppe der Zirkuslehrer der Fratellini-Schule wurde mir sehr deutlich, daß das sogenannte "Abholen" von Jugendlichen von dort, wo sie stehen, ein sehr sensibler und zugleich sehr praktischer Vorgang ist. Abholen ist ein Aufbauvorgang, der von einer bisher erfahrenen Nähe zu einer *neu* zu erfahrenden Nähe voranschreitet. Hier verläßt sich im Kernbereich niemand, aber hier erfährt jeder etwas Neues hinzu, so daß Nöte, Angst, Unsicherheiten, Verlassenheiten und Verluste nicht in der Weise sichtbar werden, wie wir es in technologisch zersprengten Bildungsprozessen kennen. Es wird die eine Nähe verlassen, um eine neue Nähe in einem erweiterten Aktions- und Wahrnehmungsfeld zu erreichen.

"Lachen und Weinen geben einen anderen Blick auf das Verhältnis des Menschen zu seinem Leibe. Ihre Äußerungsform, ob ausdrucksvoll oder ausdruckslos, ob vielsagend oder nichtssagend, zeigt als solche keine symbolische Prägung. Wiewohl vom Menschen aus motiviert, treten sie als unbeherrschte und ungeformte Eruptionen des gleichsam verselbständigten Körpers in Erscheinung. Der Mensch verfällt ihnen, er fällt - ins Lachen, er läßt sich fallen - ins Weinen." (Plessner: Lachen und Weinen, S. 40)

Während meiner Beobachtungen des Tuns der Zirkuslehrer und der Zirkusschüler ist mir wieder deutlich geworden, daß es richtig war im Zusammenhang der bürgerlichen Revolution (namentlich der französischen Revolution) auch die Akrobatik und zirkusischen Künste in ein allgemeines Programm der Nationalerziehung aufzunehmen. Die bürgerliche Revolution wollte ja den Menschen in sein Recht setzen, wie Ernst Bloch sagt, den Verrat am Paradies wieder rückgängig machen und die Gottähnlichkeit des Menschen Realität werden lassen. In der Tat hat man den Eindruck, daß durch reflektiertes zirkusisches Tun der Mensch wirklich zeigen kann, daß er fliegen kann, daß er Bewegungen vollziehen kann, die man sonst nur anderen Lebewesen oder den Engeln zugeschrieben hat. Zirkusisches Tun, wie es die Zirkuslehrer der Fratellini-Zirkusschule aus Paris in Berlin zeigten, ist ein Hinweis darauf, daß Utopie und Phantasie keine Vertagungen sein müssen, sondern daß hier und heute (wie es so schön bildlich heißt) schon einiges von dem realisiert werden kann, was uns jahrelang als Versprechung vorgesungen wurde.

Und noch eine Bemerkung zur sozialisatorischen Seite der Clowns-ausbildung. In der staatlichen Clownsschule und Zirkusakademie in Budapest werden zukünftige Clowns mit 16 Jahren aufgenommen. Ihre Ausbildung dauert 5 Jahre, sie sind also mit 21 fertig (wenn das innerhalb dieses Berufes überhaupt gesagt werden kann; sie schließen jedenfalls ihre Ausbildung ab, um dann in Engagements verschiedener Art zu gehen). Mir scheint diese Altersspanne von 16 bis 21 Jahren sehr wichtig zu sein, verweist sie doch auf etwas, was für die Entfaltung der Persönlichkeit von großer Bedeutung ist (und wir können die Clowns-ausbildung paradigmatisch als eine solche Entfaltung der Persön-



lichkeit ansehen). Denn immerhin umfaßt die Clowns- Ausbildung Phasen der menschlichen Existenz, die von der Kindheit bis zum Erwachsenenstatus (Pubertät und Adoleszenz) gehen, deren Variationsbreite sie zu begleiten, zu entfalten und zu nutzen sucht. Denn - und das machte Annie Fratellini in ihrer Einführung in die Arbeit auch sehr deutlich - Clowns sind gewissermaßen Personen, die sehr wandelbar sind, von denen man nicht genau weiß, sind sie männlich, sind sie weiblich, sind sie vielleicht "nur menschlich"? Sie sind also alles, sie sind allseitig; auch dort, wo sie reduzierte Menschlichkeit auf der Bühne zeigen, zeigen sie diese im Kontrast zu entfalteten Möglichkeiten von Menschen. Clowns sind Kinder, sind Erwachsene, sind Heranwachsende, sind dumm, sind schlau, können über sich lachen, machen sich etwas weis, stellen sich dumm und sind gleichzeitig die größten Akrobaten, die sich aus jeder schwierigen Situation herauskatapultieren können (auch einmal im Wortsinne so verstanden). Der Soziologe Lefebvre hat am Beispiel des sozialen Typus Charlie Chaplin dieses deutlich gemacht: Chaplin als Jongleur der Wirklichkeit und als Kritiker des Alltags.

Schon in ihrem einführenden Überblick über die Kunst der Clownerie hatte Annie Fratellini ihren Zuhörern sagen können, daß Akrobatik die Grundkunst für das Clownsein darstellt. Diese These ist nicht ohne weiteres einleuchtend, sehen wir als Zirkus-Laien und als Besucher von Zirkusaufführungen doch nur den fertigen Clown mit seiner Aufführung in der Manege vor uns, wenn wir uns an das Stichwort Zirkusclown erinnern. Der Prozeß, der dazu führt, daß Clowns in der Manege stehen, ist ein sehr viel umfangreicherer und variationsreicherer als wir ihn, ungeschult wie wir sind, wahrnehmen. Die akrobatische Grundausrüstung für Clowns muß deshalb so umfangreich sein, weil ein Clown mit allen möglichen Situationen, auch überraschenden, rechnen muß. Die ausführliche und differenzierte akrobatische Qualifizierung von Clowns scheint die Vorbedingung für das Ausfüllen der Clownsnummern zu sein - übertragen wir diese Aussagen auf unser Alltagsleben, dann ließe sich vielleicht sagen: Auch wir benötigen ein ausführliches Training für die vielfältigen Eventualitäten unseres Lebens. Modellhaft zeigt uns die Akrobatik und Clowns- Ausbildung, wie es sein könnte, daß man auf alle möglichen Eventualitäten gefaßt sein kann. Auch hier wieder eine im ersten Augenblick vermeintlich fremde und wirklichkeitsferne Aktivität (Clownerie und Akrobatik), die dennoch in ihren Prinzipien durchaus etwas abwirft für die Bewältigung unseres nicht-clownesken und nicht-zirkusmäßigen Alltags.

Ein Schlußwort von Bertolt Brecht: "Wenn ihr fertig seid mit eurer Arbeit, soll sie leicht aussehen. Die Leichtigkeit soll an eine Mühe erinnern; sie ist die überwundene Mühe oder die siegreiche Mühe".

Anschrift des Verfassers: Gesellschaft für Theaterpädagogik, FHSS, Karl-Schrader-Str. 6, 1000 Berlin 41

Die Gesellschaft der Circusfreunde e. V. gibt allmonatlich die "Circuszeitung" heraus. Für Öffentlichkeitsarbeit ist Wolfgang Kück, Am Ortsfelde 109, 3004 Isernhagen 2, Tel. 0511-736269, zuständig.

Der Förderverein für Circuskultur e. V. hat seinen Sitz in 7000 Stuttgart 1, Schlüsselwiesen 41, Tel. 0711-462535

## Romana Maria Trautmann

### Ein Clownsstück für Kinder

In einer kontinuierlichen Gruppenarbeit mit Jugendlichen im Jugendfreizeitheim Dessauer Straße in Berlin Lankwitz im März 1990 erarbeiteten wir Clowns-szenen. Die Gruppe, im Alter von 9-12 Jahren, setzte sich aus einem Jungen und einem Mädchen aus der ehemaligen DDR und zwei türkischen Mädchen zusammen. In der Auseinandersetzung mit der eigenen Rollenfindung zwischen Anpassung und Autonomie fiel es den Jugendlichen zuerst sehr schwer, den Clown zu spielen, bis sie entdeckten, daß in ihnen der Clown steckt. Mit dem Ziel, daß sie VER-RÜCKT sein dürfen und Grenzen erlaubt sprengen können, entwickelten sie eine große Leidenschaft. Mit Leichtigkeit entstanden aus ihrem Erfahrungsschatz komische Szenen.

Dazu ein Beispiel:

#### Geburtstag:

Spieler:  
Geburtstagskind: Ezgi E  
Freundin: Claudia C  
Puppe: Yazgi P

Requisiten:  
1 große Kiste  
1 Riesenschlüssel  
2 Bälle zum Jonglieren  
Viele Bonbons

#### Szenen:

1:  
E kommt auf die Bühne, sagt laut: "Hey, hallo Leute, ist ja toll! Seid ihr alle wegen mir hier? Toll he, ich hab nämlich heute Geburtstag. Da hab ich was Superstarkes geschenkt bekommen. Soll ich Euch das mal zeigen? Ich habs selbst noch nicht ausgepackt."

E spricht mit offenen Augen und Blickkontakt zum Publikum, macht gestikulierende Handbewegungen und freut sich sehr. Nach den jeweiligen Fragen wartet E eventuelle Antworten vom Publikum ab und reagiert auch vielleicht kurz darauf. Pausen schaden nicht.

2:  
E: "Puh,... ist die Kiste schwer, puh..."  
E schiebt die Kiste hinein bis in die Mitte der Bühne. E ist ganz stolz darauf.  
E: "Hey, jetzt gehts los, Leute!"  
E öffnet langsam die Deckel, reibt sich die Hände und ist ganz aufgeregt. Man sieht eine Hand!  
E erschreckt sich: "Oh, na das ging ja noch mal gut,..."

3:  
Die Freundin C kommt herein auf Rollschuhen oder mit einem Springseil.  
C: "Hey E, na haste nicht heute Geburtstag?", zum Publikum: "Bo, sind ja viele Freunde von dir hier!"  
E ganz stolz: "Ja!", hat die Hände hinterm Rücken und steht vor der Kiste.  
C: "Wat haste denn da?" will E von der Kiste wegstupsen.  
E: "Ja?" verdeckt noch die Kiste. "Du mußt ganz vorsichtig sein, schau mal..."  
C zuckt zusammen, erschrocken: "Oh wie sieht denn das aus, is det ne Puppe oder is die echt?"



4:

E: "Guck mal, da gibts ne Gebrauchsanweisung."

C: "Laß mal sehen."

Beide lesen sich die Gebrauchsanweisung durch, murmeln langsam: "Aufstellen,..... aufziehen,....., dann mal los."

5:

Langsam holen sie die Puppe aus der Kiste.

P ist ganz schlapp, steht nur so gerade.

C hält die P fest.

E ruft freudig und ungeduldig: "Laß doch mal los!"

P fällt.

C: "Oh, das geht so nicht" und fängt P kurz vor dem Umkippen auf.

E: "Vielleicht so", rückt an der Puppe herum, P fällt.

C erstaunt: "Vorsicht!", hält P fest.

P fällt in sich zusammen, steht mit nach vorn gebeugtem Rücken zum Publikum.

6:

E: "Ich schau mal nach, da war doch was zum Aufziehen beschrieben." E entdeckt in der Kiste einen riesigen Schlüssel.

E: "Wau, jetzt geht es, schau ein Riesen-Multi-Schlüssel!!"

P wird am Po aufgezogen.

P streckt sich langsam, richtet sich auf, wird überdreht.

E und C merken dies erst nicht und freuen sich.

"Super, schau mal, irre,..." springen durch den Raum.

7:

P überdreht das Gesicht, verdreht die Augen, bläst die Wangen auf,...., steigert sich und dreht durch, läßt Energie ab, rennt durch den Raum.

E und C rennen weg, schreien verzweifelt: "Wat haben wir denn da gemacht? Hilfe!"

8:

P wird langsamer und klappt wieder zusammen.

E und C weinen, sind sehr traurig, lehnen sich aneinander, sind völlig erschöpft.

E: "Jetzt ist sie kaputt", schluchzt.

C zuversichtlich: "Ach wo, wir probieren das noch einmal!"

9:

Sie ziehen die Puppe wieder vorsichtig auf.

P richtet sich auf.

E und C: "Jetzt stop!", sie freuen sich, reiben sich die Hände.

"Super, toll", sie klatschen sich in die Hände.

P dreht sich einmal, bleibt zum Publikum gewandt stehen und fängt an zu jonglieren.

E und C sind übergücklich.

E: "Na, das war ja ein Kinderspiel!"

E schaut in die Kiste, entdeckt Bonbons und holt sie aus der Kiste, nimmt einen, gibt einen ihrer Freundin und wirft die Bonbons vor Freude dem Publikum zu.

E und C verbeugen sich, gehen von der Bühne.

ENDE

Romana Maria Trautmann hat drei Clownsstücke für Kinder geschrieben; außer dem hier abgedruckten "Geburtstag" gibt es noch "Im Zirkus" und "Im Café".

Anschrift der Verfasserin: Filandastr. 35, 1000 Berlin 41

## Marna Thirlund

"Am Anfang habe ich nicht geglaubt, daß es ernst war."

### Brechts 'Clownsszene' in einem dänischen Gefängnis - ein Projektbericht

'Vestre'-Gefängnis in Kopenhagen 1990 - ein nicht alltägliches Projekt: Eine Gruppe von Männern in Untersuchungshaft erstellt im Rahmen eines 7wöchigen Volkshochschulkurses ein Theaterprodukt auf der Grundlage der 'Clownsszene' des 'Badener Lehrstücks vom Einverständnis' von Bertolt Brecht.

#### Flucht vor der erdrückenden Einfalt

Ungewißheit lastet auf den Gefangenen. Das Urteil über ihre Strafsache ist noch nicht gesprochen. Typisch reagierte wohl ein Projektmitglied. Mit der Eröffnung des Gerichtsverfahrens gegen ihn wurde er unkonzentrierter, und als sich die Situation mit der Urteilsverkündung am letzten Kurstag für ihn weiter zuspitzte, verband sich dies mit Depressivität.

Die Schulbesuche sind für die Insassen eine Möglichkeit, der Ungewißheit, der Isolation und der Eintönigkeit des reglementierten und standardisierten Gefängnisalltags mit den reduzierten Entscheidungs- und Verantwortungsspielräumen für eine begrenzte Zeit zu entfliehen. 'Wegkommen', der Austausch von Alltagserlebnissen, das Reden über Probleme mit der Familie, über Scheidungen oder Geschäftsaufösungen, statt allein in der Zelle zu hocken, lautet ein, wenn nicht das Motiv für die Teilnahme. Ein nicht unwesentlicher Teil des Zusammenseins ist dieser Art der Aktivität gewidmet.

#### Über Aufnahmen befindet die Gruppe

Nirgends zeigen sich die Motive deutlicher als bei der Entstehung der Gruppe. Am ersten Tag tauchten 8 Teilnehmer auf. 4 davon kamen das nächste Mal nicht wieder. Einer war in ein anderes Gefängnis überführt worden, einer fand "Drama ist Scheiße" oder "Die Übungen sind eine Überforderung", und der letzte hatte sich freiwillig isoliert. Zwei andere kamen hinzu. Die Zahl der Mitwirkenden blieb durchgängig bei 6. Das Alter war sehr unterschiedlich. Nur einer hatte früher in der Schule Theater gespielt.

Die Aufnahme neuer Kursteilnehmer wurde durch die Gruppe bestimmt. Uns war es wichtig, daß die Neuen in der Gruppe integriert werden konnten. Die Aufnahme lief deshalb über Bekanntschaften und Empfehlungen und nicht über eine allgemeine Aufforderung im Gefängnis. Die Gruppe kannte sich schon ein bißchen und konnte miteinander kommunizieren. Konsens existierte gegenüber Drogenabhängigen und Insassen, "die das Gefängnis als ihr Zuhause akzeptieren" - sie haben hier nichts verloren. Der Fluchtversuch von einem der Teilnehmer hatte ein ähnliches Resultat. Er wurde daraufhin isoliert und tauchte nie wieder in der Gruppe auf.

#### Bürokratie: Regeln und die 'Logik' des kleinen, größten Raumes

In einem Überwachungssystem wie dem Gefängnis gibt es rigide gehandhabte, formale Regeln. Als Lehrer muß man sich erst mit dem Personal, das für die Sicherheitsbedingungen zuständig ist,



verständigen, bevor die Insassen zu einem Treffen geholt werden können. Die Namen der Teilnehmer an den Kursen und die abgesprochenen Termine sind in Schullisten exakt vermerkt. Die Zeiten müssen eingehalten werden; ohne weiteres eine halbe Stunde länger zu üben, geht einfach nicht. Strikt waren wir so auf unsere Spielzeit 18.00 bis 20.30 Uhr beschränkt. Geprobt haben wir in einem sehr beengten Raum. Dies lag daran, daß die Turnhalle gerade renoviert wurde. Das Gefängnis verfügt aber noch über einen großen und schönen Raum, den die Insassen selber instandgesetzt hatten. Dieser durfte aber (noch) nicht genutzt werden, "da die Toiletten nicht ganz fertig" waren. So arbeiteten wir in einem kleinen Raum (dem größten der Schule). Jedesmal mußten wir dann unsere Requisiten, Kisten, Kostüme und Fernseher wieder aufbauen und zusammenpacken, was Zeit in Anspruch nahm.

### Brechts 'Herr Schmitt': Adenauer oder Bürger?

Das Verlangen, mit dem Text zu arbeiten, entsprang dem Gefühl von Unvermögen, selber Situationskonflikte herauszuarbeiten und Dialoge dazu zu erfinden. Mit Angst und Bange nahm ich am 3. Kurstag die "Clownsszene" von Brecht mit. Angst hatte ich, weil der Text ziemlich abstrakt ist. Würden sie damit etwas anfangen können? Gegenüber dem Original leicht geändert, führte ich den Text folgendermaßen ein:

Ein Photo vom Adenauer-Denkmal in der Zeitschrift 'STERN' nutzte ich zum Einstieg. Das Denkmal zeigt nur seinen Kopf - aber riesig groß. Sein Gesichtsausdruck strahlt für mich 'Überwachung' und 'Wut' aus, so daß man 'Angst' bekommen und 'Ehrfurcht' entstehen kann. Ich sagte den Teilnehmern, daß sie sich Herr Schmitt -eine der 3 Personen in der Stückvorlage- genauso vorstellen könnten. Eine Machtperson, die von den beiden kleineren Clowns demontiert wird. Er befindet sich als Vertreter der Gesellschaft in einer Krise, die die kleineren Clowns nutzen, um die 'Macht' zu brechen. Diese Interpretation der Stückvorlage stieß auf Widerspruch. Ein Kursteilnehmer stellte seine Interpretation vor. Die Gruppe stimmte dieser sofort zu, so daß wir mit dieser Interpretation weiterarbeiteten. Er meinte: "Der Text ist umgekehrt zu verstehen, da Brecht doch Sozialist war. Die beiden Clowns sind Vertreter des Systems und Herr Schmitt ist der Bürger. Jedesmal, wenn etwas mit Herrn Schmitt ist, amputieren sie bloß das Bein - oder entsprechend in der Wirklichkeit: die Rechte, die einen dazu fähig gemacht hätten, die Schmerzen zu spüren. Sie denken nicht darüber nach oder suchen nicht nach dem Grund, weshalb Herr Schmitt der Fuß wehtut. Sie schmeicheln ihm, und Herr Schmitt traut der Gesellschaft blind mit einem ganz geringen Grad an Zweifel und läßt sich einfach passiv amputieren. Der Teilnehmer meinte weiter ganz brechtisch: der einzige Grund, weshalb Herr Schmitt so groben Dingen ausgesetzt ist, ist um zu bewirken, daß sich die Spielenden und das Publikum nicht genau so gleichgültig zum Stück verhalten wie sich Herr Schmitt zu seinen Gliedmaßen. Das ist wie mit der Besuchsregelung bei uns im Gefängnis. Die Besucher können sich eine Woche vorher anmelden. Einige Gefangene haben sich darüber beschwert, daß sich der Besuch wieder abgemeldet hat. Das Resultat lautet: das Personal teilt jetzt allen Gefangenen den Besuch erst am Tag vor dem Besuch mit. "Das ist -wie wir erfahren- zu unserem Besten und das ist ganz grotesk. Können wir es selber nicht handhaben, ja dann schneiden sie uns ganz einfach den Arm ab".

Die gemeinsam von den Teilnehmern getragene Interpretation des Textes entspricht Brechts 'Idee': "Der Riesenclown repräsentiert schon im Text von 1929 die Masse der Kleinbürger, die sich durch die Vertreter der Großbourgeoisie gegen ihre eigenen Interessen lenken läßt und dafür eine verschleierte Ideologie geliefert bekommt und fordert." (Steinweg 1972, 194; vgl. ders. 1976, 188f.)

Die Erfahrung auch anderer Dramalehrer ist, daß Rollen, die der Realität der Darsteller sehr ähnlich sind, in der Regel unerwünscht sind. Dementsprechend ging ich davon aus, daß die

Teilnehmer vor allem Interesse an den kleineren Clowns haben, die die in die Krise geratene 'Macht' vernichten. Um Spielfreude und Bewegungen zu motivieren, wählte ich für die beiden kleineren Clowns lustige, knallrote Perücken und runde Plastiknasen, gestreifte T-Shirts, riesige Hosen und große Clownsschuhe. Herr Schmitt tritt dagegen mit grimmigem Gesicht, mit einem Umhang aus schwarzem Stoff, mit Zylinderhut und wenig aufgelegter Schminke auf.

Interessanterweise bevorzugten die Teilnehmer eine Spielweise mit 'asozialen Handlungen und Haltungen'. Die Lust auf die 'Zerkleinerung' des Herrn Schmitt liegt wahrscheinlich auch darin, daß sie die Rollen als witzige Clowns spielen, bei der eine Identifikation mit der eigenen Unterdrückung nicht direkt abläuft. Deutlich war auch, daß einige der Darsteller von Herrn Schmitt sich körperlich zu wehren wünschten, indem sie "zurückschlugen".

### 'Zwei Herren kommen aus einem Gasthaus'

Groß war meine Freude, daß die Teilnehmer den Text lustig fanden. Die Geschichte: "Zwei Herren kommen aus einem Gasthaus. Da sie in einen furchtbaren Streit geraten, bewerfen sie sich mit Pferdeäpfeln, der eine trifft den anderen mit einem Pferdeapfel in den Mund, da sagt der andere: So, den lasse ich jetzt drinnen, bis die Polizei kommt." (Brecht, 597) mochten sie besonders. Während des Spiels mußten wir anfänglich diese Sequenz mehrmals unterbrechen, da sie 'Tränen gelacht haben'. Die Erklärung: Sie übertrugen diese Geschichte auf Situationen, in denen sie mit der Polizei konfrontiert waren. Später verlor die Sequenz an Bedeutung.

"Wenn man für alle unmittelbaren Ausdrucksbewegungen sagen kann, daß sie unmittelbar zum Aussehen innerer Verfassungen dazugehören und in dieser Zugehörigkeit auch ihrem Sinn und Wesen nach definiert sind, so gilt dies jedenfalls nicht für das Lachen. (...) Die Ausdruckskategorie gibt nicht das unterscheidende und damit wesentliche Kennzeichens des Lachens ab."

"Das Komische entsteht so hier in einer doppelten Bewegung, einmal im Hinausgehen über die jeweils gegebene Ordnung zu einem von ihr ausgeschlossenen Bereich, und zweitens darin, daß dieser ausgeschlossene Bereich in und an dem ihn ausschließenden Bereich selbst sichtbar gemacht wird. Erst wenn man diese hier in Kürze am Zweideutigen entwickelte Bewegung sieht, wird verständlich, was es damit auf sich hat, daß das Entgegenstehende oder Richtige zum Lächerlichen werden und d.h. in der positiven und bejahenden Antwort des Lachens quittiert und aufgenommen werden kann." (Joachim Ritter: Über das Lachen, S. 64, 74)

### Die Statusunterschiede zwischen den kleinen Clowns

Nach dem zweiten Durchlesen des Textes sind wir gleich zum Spielen übergegangen. Ich habe die Rollen so verteilt, daß die Figuren einigermaßen der 'Natur' der Teilnehmer entsprachen, da mir dies für Anfänger am einfachsten erschien. Das Verhältnis der beiden kleineren Clowns gestalteten wir nach einem Vorschlag von mir. Mein Wunsch war, daß der Einser das 'dirigierende, strategische, mathematische Genie' verkörperte, das mit dem 'ideenreichen, kreativen, unmittelbaren Genie', dem Zweier, in einer Symbiose aufging. D.h. keiner der beiden kann ohne den anderen etwas unternehmen. Die dazugehörenden Bewegungen und Requisiten waren für den Einser ein Zollstock, womit er das Gebiet, die Schritte, die Kofferplatzierung etc. ausmaß, und für den



Zweier eine Geste, die anzeigte, daß er eine Idee hat (Photo 1): 'Finger weg von der Stirn; aha!' Jedesmal, wenn er Vorschläge machte, z.B. wenn er einen Stuhl holte oder die Schnitte anlegte, führte er diese Geste aus. Er war darüber hinaus der Assistent des Einser.



1

Mir waren diese Charakteristika der Clowns wichtig, da die Rolle dann für ein Publikum wiedererkennbar wird. Ob dies der Lehrstück-Spielweise widerspricht, in der "grundsätzlich nur solche Requisiten verwendet [werden], die die Darstellung der Vorgänge oder Situationen verdeutlichen; sie dienen nicht zur Charakterisierung von Personen..." (Steinweg 1972, 172) ist eine Frage der Interpretation.

Die in den Text eingebaute 'Verfremdung' -die mehrdeutige Verhaltensweise der beiden kleineren Clowns, die ihr Ziel durch Sorge und Hilfsbereitschaft verschleiern,- drückten die Clowns auch durch Redeweisen und Bewegungen aus. Die doppeldeutige Haltung gegenüber Herrn Schmitt -was die Macht beziehungsweise die Behütung betrifft- hat der Einser ab und zu durch abwägende Bewegungen, durch einen angehobenen Zeigefinger oder durch übertriebene Sorgfalt der Stimme zugespitzt. Bei den Zeilen "Scheußlich, und gerade das wollten wir unbedingt vermeiden, daß sie sitzen" (Brecht, 596) trägt er vorsichtig das abgesägte Bein aus 'Fleisch und Blut' herum, nur um es plötzlich auf den Boden fallen zu lassen und darauf zu treten, bis der Ballon, der das abgesägte Bein in unserer Aufführung repräsentierte, zerplatzt. Diese eigentlich todernste und böse Handlung kann eben ein Clown witzig und ganz legal ausführen.

Die Kulturhistorische Gesellschaft für Circus- und Varietékunst e. V. hat ihre Geschäftsstelle in 3550 Marburg, Friedrich-Ebert-Str. 73, Tel. 06421-42346. Sie betreibt ein Circus- und Varieté-Museum in Enkenbach-Alsenborn und das Circus-, Varieté- und Artisten-Archiv in Marburg.

## Das Problem 'Text'

Das Umgehen mit der Sprache des Textes war ein Problem. Wir entschieden uns dafür, die Schriftsprache in gesprochene Sprache zu verwandeln. Besonders der Zweier hatte trotzdem mit bestimmten Betonungen Schwierigkeiten. Das Lernen der großen, markanten Bewegungen, das Weglassen alles Überflüssigen, das Stillstehen während des Sprechens mit der 'Front' zum Publikum - alles das entwickelten wir Schritt für Schritt. Am schwierigsten fiel es ihnen, sich mit ihren Gesten zu den Zeilen zu verhalten, die Zeilen der anderen zu hören und sie zurückzuspielen. Ein oft wiederholter Kommentar meinerseits war dann auch "obwohl ihr nichts sagen müßt, hört zu und reagiert darauf".

## Regie - der Schwerpunkt liegt auf Kommunikation

Ich übernahm die Rolle der Spielleiterin, gab die Kommunikationssituationen der Clowns vor und baute ständig neue Gesten, neue Redeweisen und neue Mimik (z.B. "take - doubletake") ein. Am Schluß sah die Szene folgenderweise aus: Vor dem Vorhang erscheint der Ansager und heißt das Publikum herzlich willkommen. Er sagt u.a.: "Wir sehen seit mehreren Monaten diesem Ereignis entgegen und sind deshalb kreuz und quer über die Erde gereist, um mit der größten Sorgfalt die vorzüglichsten Artisten, die Sie sich überhaupt vorstellen können, auszusuchen. Geehrtes Publikum, wir werden an diesem herrlichen Sommertag den drei weltberühmten Clowns, deren Namen noch nicht verraten werden sollen, begegnen... Lehnen Sie sich jetzt schön in den gepolsterten Sitzen zurück und genießen Sie die Vorstellung im Guten und im Bösen. Betrachten Sie unsere Clownsnummer, in der Menschen einem Menschen helfen."

Herr Schmitt steht schon auf dem Podium und betrachtet geistesabwesend den Mond, als die beiden kleineren Clowns auftreten. Der Einser zieht an einem dicken Seil einen kleinen süßen Hund herein. Er bindet ihn fest, klatscht ihn und lehrt ihn das Pissen (Photo 2). Dann ruft er den Zweier. Der schleppt den schweren Koffer herein. Während der Einser mit seinem Zollstock die Stellung des Koffers mehrmals ausmißt, läßt sich der Zweier herumdirigieren. Der Zweier äußert sich ab und zu durch ein hupendes Horn. Nachdem sie die richtige Stelle für den Koffer gefunden haben, stehen sie in der Ausgangsposition je an der Seite von Herrn Schmitt.



2

## Beispiele der Regie.

Kommunikation von Herrn Schmitt (S. 594)  
Besonderes Augenmerk legte ich auf die Kommunikation der Spielenden. Implizit thematisierte ich damit die Kommunikationsprobleme der Teilnehmer. 'Privat' sprechen die beiden Clowns über ihr Verhalten gegenüber Herrn Schmitt. So zum Publikum gewandt, vor Herrn Schmitt stehend und von diesem abgewandt, versuchen sie das Publikum in ihr Privatgespräch einzubeziehen.



"ZWEIER Du, sag mir einmal, warum kriechst du Herrn Schmitt immer in den Arsch?..."

"EINSER Weil Herr Schmitt so stark ist..." (Photo 3)

Der Zweier kapiert das Spiel: "Ich auch" (Photo 4).

Hinterrücks verständigen sich die kleinen Clowns über das Schicksal von Herrn Schmitt, der aber lauscht (Photo 5).

"EINSER Er kann sich heute nicht setzen, weil er sonst vielleicht nie wieder aufstehen kann."

Herr Schmitt hat aber gelauscht und stöhnt: "Ach Gott!"



3

Um zu verdeutlichen, daß Herr Schmitt keine eigenen Gedanken (mehr) hat, sein Kopf hohl ist, reden die kleinen Clowns durch Herrn Schmitt hindurch (Photo 6).

"Was soll ich nicht mehr sagen?" schreit der Zweier ins Ohr des Herrn Schmitt. Der Einser hat sein Ohr ans andere Ohr von Herrn Schmitt gelegt.



4

Dieses Bild spitzten wir weiter zu.

"Wie ist Ihnen jetzt, Herr Schmitt, ist Ihnen leichter?" ruft der Einser in den Hohlkopf des Herrn Schmitt herunter. Mit einer Fliegenklappe versehen jagt er eine imaginäre Fliege, die vom Kopf hochgefliegen ist. Die Annahme, der Kopf sei vollkommen leer, erweist sich als falsch. Aber was findet sich - eine Fliege. Die Aussage wird so insgesamt noch verstärkt.

Als die beiden kleinen Clowns ihre Arbeit ausgeführt haben "Ja, Herr Schmitt, alles können sie nicht haben" (Brecht, 598), reiben sie ihre Hände und stellen sich zum Schluß vor Herrn Schmitt

20

und machen ein Klatschspiel: Sie schlagen sich auf die Schenkel, in die Hände, versuchen die rechte Hand des Anderen zu treffen und strecken zum Abschluß die Daumen gegeneinander hoch. Der Zweier kriegt das Klatschen nicht richtig hin und läßt sich vom Einser dirigieren.

### Vergnügliches Produzieren - auch im Gefängnis

Normalerweise mußte ich die Gruppe zum Spielen auffordern, deutlich war, daß sie besonders am Anfang lieber Kaffee trinken und klönen wollte. Aber im Spiel haben sich die Teilnehmer meistens eingelebt und das Zerkleinern von Herrn Schmitt hat richtig Spielfreude gebracht. Der Zweier packt schadenfroh die (Pappe-)Säge aus, reicht sie aber gleich ängstlich und neugierig dem Einser, der sie liebkost, aufputzt und der ihre Schärfe mit den Fingerspitzen prüfend untersucht. Besonders der Darsteller des Zweiers hat aber öfter die Konzentration verloren und die Gesten oder das Reden kommentieren müssen.

Langsam war es nicht mehr der Text, sondern die privaten Bemerkungen der Spielenden, die uns in Gelächerausbrüche führten. Auf die Frage des Einser: "Tut er [der Fuß] Ihnen sehr weh?" (Brecht, 595), antwortete z.B. Herr Schmitt: "Das muß ich auf der nächsten Seite sehen" und blätterte. Ein anderes Beispiel entstand in einer Situation, wo der Einser ohne ein Wort vorher darüber zu äußern, plötzlich anfing, körperlich zu improvisieren. Diese Improvisation dauerte einige Minuten und es wurde auf einmal ganz still im Raum. Selbst der sonst immer redende Zweier hielt den Mund. Alle Augen richteten sich auf den Einser, der in aller Ruhe selbsterfundene Clowntricks ausführte. Als er fertig war, und das Spiel weiterlaufen sollte, brach ein Gelächter aus. Alle waren sehr gefesselt gewesen und fanden die Improvisation schön. Er selber hat es sehr gemocht, sagte er, weil er dazu keine Worte habe äußern müssen.

Am vorletzten Abend haben wir uns geschminkt. Während des Schminkens herrschte eine entspannte und konzentrierte Atmosphäre, und es hat uns alle überrascht, daß nur eine halbe Stunde für die Videoaufnahme übrigblieb. Da sie pünktlich zurück sein mußten, rief dies Streß bei den Spielenden hervor. Nachher meinten alle, sie hätten sonst besser gespielt und fanden es schade, daß dies das Endprodukt sein sollte. Aber für eine zweite Aufnahme blieb keine Zeit.



5

### Erlebtes, Erfahrenes

Den letzten Abend haben wir damit verbracht, über den Text, den Verlauf und die Erlebnisse zu sprechen. Einhellig war die Meinung: Das 'Stück' hatte nur geringe Bedeutung. Gesprochen haben wir hauptsächlich darüber, wie man beim Spielen agieren



mußte. Die Darsteller der beiden kleineren Clowns sind während des Spielprozesses die gleichen geblieben. Dagegen erlebten sie durch den Wechsel im Gefängnis fünf verschiedene Personen in der Rolle des Herrn Schmitt. Auf die Frage, ob die beiden dadurch ihre Spielweise hätten ändern müssen, waren sie sich darüber einig, daß ihnen das Interesse und die Intensität, mit der der erste und der letzte Herr Schmitt gespielt hatten, am besten gefallen hatte, weil sie dann einen Gegen- oder Mitspieler hatten, der ihre Spiellust herausforderte. Besonders das 'Talent' des ersten Darstellers wurde gelobt: "Er wußte, wie er es sagen sollte und wenn nicht, mußte man es ihm nicht zweimal sagen". Daß sie mit Lust an die Zerkleinerung von Herrn Schmitt, einem 'Menschen', herangegangen sind, haben sie nicht in Frage gestellt (Photo 7). Der Darsteller des Einsers erlebe Herrn Schmitt als eine zweideutige Person, die sehr schwach sei, sich aber aufblasen würde. "Herr Schmitt gibt ziemlich schnell seinen schwachen Punkten Ausdruck und da beißt man". In seiner Interpretation der Einser-Rolle sei er Herr Schmitt, dem Bürger, dem er die Güter wegnehme, weit überlegen. Sonst wäre ich nicht so auf Herrn Schmitt draufgegangen und hätte ihn nicht so direkt angesprochen. Wäre Herr Schmitt eine Machtperson gewesen, so hätte ich mich ihm gegenüber vorsichtiger und demütiger verhalten. Da dies aber nicht so ist, mache ich ihn durch das Nachahmen seiner Bewegungen lächerlich. Der Einser meinte, Herr Schmitt habe sich durch seine Äußerungen 'ich will haben, ich will haben' (Brecht, 596) entlarvt. Man habe keinen Respekt mehr vor ihm. In meiner Auslegung war das Nachahmen der 'haben, haben, haben'-Bewegungen dagegen ein Versuch, Herrn Schmitt nicht als Person zu betrachten, sondern ihn in seiner Funktion als Machtmenschen zu verdeutlichen.

Das Verhältnis der beiden kleineren Clowns zueinander interpretierte der Darsteller der Einser-Rolle so: Der Einser schimpft den Zweier aus und stellt ihn in ein schiefes Licht. Nur um sich selbst zu behaupten, trete er auf dem Zweier herum. Die Deutung, daß sich die kleinen Clowns symbiotisch zueinander verhalten und nur gemeinsam eine Veränderung bewirken können, wird also durch die Betonung der feinen Unterschiede überdeckt. Gleichwohl ist auch der Darsteller der Zweier-Rolle während des Spielens aufgeblüht. Ihm wurde etwas zugetraut und die Verantwortung übertragen, einen Text zu lernen und zu spielen. Er hat gespürt, daß er gebraucht wird. Seine Begeisterung über den persönlichen Erfolg äußerte sich darin, daß er mit strahlenden Augen anderen Insassen vom Produkt erzählte und die Photos herumzeigte. Im Spiel haben alle viel gelacht, und ich habe es genossen, wenn sie mit aufrechtem Rücken und beweglicher als sie gekommen sind, weggegangen sind. Da habe ich gefühlt, daß sie sich von der Welt des Gefängnisses kurzfristig entfernt und Neues erlebt haben. Sie haben aber nicht nur den Spaß genossen, sondern auch entdeckt, daß für das Spielen in einer Gruppe jeder Teilnehmer und seine Konzentration unentbehrlich ist. Diese zunehmende Verantwortlichkeit faßte einer in die Worte "Am Anfang habe ich nicht geglaubt, daß es ernst war".

Wenn man bedenkt, daß die Teilnehmer 'draußen' nie einen Dramakurs besucht hätten, besteht ein zusätzlicher Gewinn in ihrem heutigen Interesse. Sie haben jetzt konkrete Vorstellungen von dem, was sie spielen wollen: Kein Text zum Auswendiglernen, sondern mit Spaß ernsthaft agieren. Das, was sie am Anfang für "zu schwierig" erklärt haben, steht jetzt als Wunsch da: "Wir haben Grenzen überschritten und fühlen uns jetzt freier".

#### **Unterstützung, Schadenfreude, Desinteresse - die Rückmeldungen**

Das Dramaprojekt, das erste überhaupt in diesem Gefängnis, wurde sehr unterschiedlich aufgenommen.

Dem Unterrichtsleiter habe ich sehr viel zu verdanken. Sein Wohlwollen meinen Ideen gegenüber und sein Nachfragen haben mich sehr unterstützt. Auch das Interesse der anderen Drama-

lehrerin, die mir viele Tips gab, hat für mich sehr viel bedeutet. Meine Kollegen waren im großen und ganzen interessiert und fragten nach, wie es lief.



6

Von den Gesichtern einiger Angestellter des Wachpersonals konnte ich dagegen Schadenfreude ablesen, wenn ein Teilnehmer den Kurs nicht mehr besuchen wollte. Sie konnten im allgemeinen keinen Sinn darin sehen, daß die Insassen lernen sollten als Clowns rumzulaufen. Dagegen hätte man ihnen eher z.B. Rechnen beibringen müssen, das könnten sie doch wenigstens später nutzen. Aber es gab auch positive Rückmeldungen vom Personal, das sich freute, das Endprodukt zu sehen. Die dominante Reaktion war jedoch Desinteresse. Wie ein Teilnehmer sagte: "Man kann nicht erwarten, hier im Gefängnis Unterstützung zu bekommen. Das Personal meint, daß es uns zu gut geht und versucht, auf jede erdenkliche Weise gegen uns zu arbeiten".

#### **Pläne**

Im Oktober 1990 soll es weitergehen. Die Szene soll vor einem größeren Publikum im Gefängnis aufgeführt werden, eine Ausstrahlung unserer Videoaufnahmen über das interne Fernsehnetz ist geplant. In letztere wollen wir auch Teile des Prozesses bei der Entstehung des Stückes aufnehmen. Weiter planen wir einen Photoroman oder eine Collage von den frühen Versuchen bis zu den Kostüm- und Schminkproben zu erstellen. Dies soll als "Appetitregger" und Ausschmückung unseres Raumes dienen.

#### **Pädagogische Auswertung**

Die Teilnehmer haben von mir erwartet, daß ich ihnen Gesten, Mimik und Redeweisen vorschlage. Selten hat jemand meine Ideen in Zweifel gezogen. Ob jetzt Autoritätsglauben, Unsicherheit gegenüber dem ersten Versuch, Theater zu spielen, oder allgemeine Passivität zugrunde liegen, muß offen bleiben. Der Gewinn besteht auf jeden Fall darin, daß die Teilnehmer im allgemeinen körperbewußter geworden sind und erkannt haben, daß jede Bewegung eine Haltung voraussetzt, daß keine Handlung auf Zufälligkeiten beruht. Bei ihren Zeilen haben sie sich überlegt, an wen sie sie richten, direkt an das Publikum oder an die anderen Clowns. Sie haben auch beim Spielen kleine pfiffige



Elemente hinzugefügt, wie dem anderen in den Hintern treten oder erwartungsvoll mit dem ganzen Körper lachen, wenn Herr Schmitt der Kopf herausgeschraubt werden soll. Auch für die Requisiten fanden sie einige Anwendungsmöglichkeiten.

Z.B. hupten sie mit dem Horn und drückten gleichzeitig Herrn Schmitts Nase, banden mit dem Gummiband einen kleinen Ball an das Handgelenk und warfen ihn als "Pferdeapfel" gegen den anderen Clown.

Vielleicht wäre ein längerer Einführungsprozeß mit Textanalyse und Diskussion besser gewesen. So meinte ein Teilnehmer, weil der Text nicht analysiert worden sei, habe man erst zum Schluß einen Zusammenhang im Text gesehen, wisse man erst dann, worauf alles hinauslaufen solle. Das Auswendiglernen hätte so auch erleichtert werden können.



7

Die Schlußfolgerung, die ich daraus ziehe, ist, daß ich trotz Zeitdruck des öfteren Analyseanforderungen einbringen kann. Es ist mir klar geworden, daß ich vor allem ein vorzeigbares Produkt wollte. Die Verbindung von Erlebnis und Selbstverständigung der Spielenden, der Autoren, wie Brecht sie nannte, ist das, was es gilt, künftig einzulösen.

Roman Brodmann:

"Um Namen zu nennen: Grock, die Fratellinis, Popow - die guten Clowns im klassischen Sinne faszinieren mich als Modelle menschlichen Verhaltens. Da spielen sich Lebensvorgänge vor uns ab, die in kindlicher Weise auf ihre Urformen zurückgeführt werden. Lachen wir über einen guten Clown, lachen wir ja immer über uns selbst. Streng genommen ist der Clown der Mann mit den roten Ohren, mit dem gepuderten Gesicht, dem Flimmerkleid und der Spitzmütze. Sein Gegenspieler: Der dumme August - viel grotesker in seiner Ausgefallenheit. Er springt aus der Norm, spielt Streiche, ist ein Eulenspiegel. Und vor allem bleibt er Sieger über den strengen konservativen Clown, der verzweifelt versucht, ihn unter Kontrolle zu bringen. Durch unsere Identifikation mit dem dummen August verstoßen wir selbst gegen die Ordnung. Dieser Vorgang erscheint mir als sehr wichtig und bedeutsam."

(Roland Bart/Mario Cortesi (Ed.): Circus 1970)

#### Anmerkung:

Ingolf Söndergaard möchte ich für seine Inspiration und Hilfe danken.

#### Literaturverzeichnis:

Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Band 2. Frankfurt a.M. 1967 (dän.: In: Steen Bille: Brechts laerestykker. Teater for fremtiden, Drama 1981)

Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972

ders. (Hrsg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt a.M. 1976

#### Anschrift der Verfasserin:

Hveensvej 22, DK-2300 København 5

Redaktion: Arnold Windeler, Bekhofstr. 12, 4400 Münster

## Florian Vaßen

### Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe

#### Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert

##### 1. Theorie-Probleme - die Krise der Komödie

Lachen - das Komische - die Komödie - eine sich steigernde Konkretisierung von Identischem? So könnte es auf den ersten Blick scheinen. Bei näherem Hinsehen freilich wird deutlich, daß hier allenfalls ein Beziehungsgeflecht umrissen wird, die einzelnen Begriffe aber keinesfalls in einem obligatorischen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen.

Es wird *gelacht* - auch ohne Komik- aus Freude oder aus ernsten, negativen Anlässen und aus Verzweiflung, besonders in schmerzhaften Schocksituationen und es wird natürlich allenthalben gelacht außerhalb des engen literarischen Rahmens der Komödie.

Das *Komische* als Konflikt widersprüchlicher Prinzipien provoziert keinesfalls immer ein Lachen. Es kann nicht nur im Halse stecken bleiben, sondern z.B. in der Sonderform des Grotesken erst gar nicht entstehen. Auch ist das Komische nicht auf die Literatur oder gar auf das Genre der Komödie beschränkt, es läßt sich vielmehr in allen Bereichen menschlichen Lebens finden.

Es gibt "ernste Komödien"<sup>1</sup> und sogar *Komödienformen* wie das "rührende Lustspiel" der Aufklärung, die man als "Komödie ohne Komik" bezeichnen kann. Lächerlichkeit und Lachen werden hier ersetzt durch die "Demonstration vernünftig-moralischen Verhaltens und de(m) Appell an das Gefühl".<sup>2</sup>

Diese "Dreierkonstellation" wird noch problematischer, wenn man jeden der drei Begriffe genauer zu fassen versucht:

Eine Vielzahl sehr heterogener Lach-Theorien aus Anthropologie, Philosophie, Soziologie, Psychologie etc. (siehe die Zitate in den Kästen) verweisen auf die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes. Grundsätzlich ist der Vorgang des Lachens nicht eindeutig, sondern Ausdruck für sehr verschiedene Haltungen. Vor allem zwei völlig konträre lassen sich unterscheiden: erstens das Ver-Lachen als Ausgrenzung des Abweichenden, Unangepaßten, Hilflosen oder gesellschaftlich Anarchonistischen und zweitens das Mit-Lachen als ein subversiv anarchisches, gesellschaftlich nicht regulierbares und funktionalisierbares, Widerstand freisetzendes Verhalten.

Entsprechend teilt sich das Komische seinerseits in *Inkongruenz-* und *Kontrastkomik* bzw. in groteske, vitale Komik, die Verdrängtes und Unbewußtes ausdrückt.

Die Komödie schließlich konkurriert im deutschen Sprachraum mit dem *Lustspiel*, zwei Begriffe, die teils synonym verwendet



werden, teils in Form begrifflich unzulänglicher und praktisch nicht durchführbarer Differenzierung.<sup>3</sup> Auch die Übergänge von der Komödie zur Tragödie sind fließend, wie sich zum einen an der problematischen Bezeichnung *Tragikomödie* zeigt<sup>4</sup> und wie es zum anderen mit der tendenziellen Auflösung der beiden Gattungsformen im 20. Jahrhundert verstärkt deutlich wird. Vor allem aber lassen sich unter Komödie als Oberbegriff so unterschiedliche literarische Formen subsumieren wie Burleske, Grotteske, Farce, Schwank, Posse, Vaudeville, Sotie, komisches Volks- und Boulevardstück, - in Verbindung mit Musik-Singspiel, Operette und Musical, aber auch Tragikomödie und sogar das Absurde Theater.

Zwei weitere Problematisierungen, die allerdings für meine Überlegungen von sehr unterschiedlichem Gewicht sind, sollen diese kurzen allgemeinen Hinweise abschließen. Zum einen existiert offensichtlich eine *deutsche Spezifik* - "Man hat den Deutschen lange Zeit nicht ohne Grund ein sprödes Verhältnis zur Komödie bzw. zum Lustspiel nachgesagt."<sup>5</sup> Brecht spricht von der "berüchtigte(n) deutsche(n) Misere, die uns die Lustspiele gekostet hat, die Goethe hätte schreiben können."<sup>6</sup> Die sich hieraus ergebenden literaturgeschichtlichen, politisch gesellschaftlichen und mentalitätsgeschichtlichen Fragen kann ich hier nicht weiter verfolgen. Zum anderen zeigt sich im 20. Jahrhundert, besonders nach dem Zweiten Weltkrieg eine zunehmende Tendenz dahingehend, daß die Komödie entweder zur "schieren Unterhaltung" wird oder nur noch "in vertrackter Brechung"<sup>7</sup> existiert. Hofmannsthal's Forderung "Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden."<sup>8</sup> klingt nach dem Zweiten Weltkrieg, angesichts der Totalität der Barbarei, angesichts von Auschwitz und Hiroshima, hohl und hilflos. Der unfaßbar bedrohlichen Realität entspricht weniger die Komödie als die Grotteske oder die Travestie des Tragischen als "defiziente(r) Modus des Komischen."<sup>9</sup> Mit der Infragestellung der gesamten Gesellschaftsstruktur wird die Komödienstruktur, vor allem die Versöhnung im glücklichen Schluß, zunehmend problematisch. Die grundlegende *Krise der Komödie* im 20. Jahrhundert - wie übrigens auch die der Tragödie - basiert gesellschaftlich wie dramaturgisch auf der Krise des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft.

Diese "Brechung" bzw. Krise will ich im folgenden am Beispiel des wichtigsten und dennoch weitgehend als solcher unbekanntesten deutschsprachigen Komödienautors des 20. Jahrhunderts sowie seiner Nachfolger, Kritiker und Widersacher untersuchen - meine paradoxe Charakterisierung bezieht sich auf Bertolt Brecht.

## 2. Brecht als "Komödienschreiber"

Bertolt Brecht, der sich selbst "beinahe", "aber eben nur beinahe", als "Komödienschreiber"<sup>10</sup> versteht, hat eine Vielzahl von Komödien und komischen Stücken verfaßt. Schon Anfang der 20er Jahre scheint Brecht eine für ihn spezifische Haltung zum Komischen und zur Komödie entwickelt zu haben. Einerseits betont er den gesellschaftlichen Aspekt und fragte: "Aber wo ist die politische Komödie großen Ausmaßes?" (15/55), andererseits hebt er den vital aggressiven Aspekt hervor: Von Karl Valentin sagt er: "Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz. Er ist von einer ganz trockenen, innerlichen Komik, bei der man rauchen und trinken kann und unaufhörlich in einem innerlichen Gelächter geschüttelt wird, das nichts besonders Gutartiges hat." (15/39).

Brechts Komödien-Produktion begann mit der "Kleinbürgerhochzeit", die mit ihren komischen Dialogen und ihrem Spiel im Spiel weit mehr als ein einfacher Schwank ist. Während die erste Fassung von "Baal", eine Parodie von Hanns Johsts Tragödie "Der Einsame", von Brecht selbst nur in einem Brief als Komödie bezeichnet wird<sup>11</sup>, ist "Mann ist Mann" das Brechtsche Stück, das mit dem Untertitel "Lustspiel" (vgl. auch 17/980) direkt auf die Gattung der Komödie verweist. Die clowneske

Nummernkomödie des Elefantenspiels aus "Mann ist Mann" setzt sich fort im grotesken Clownsspiel des "Badener Lehrstücks vom Einverständnis" und in den Clownsummern von "Puntila und sein Knecht Mati", einem "komischen Spiel" (4/1611), wie es im Prolog heißt. So wie "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" als Tragödienparodien zu verstehen ist, so "Schweyk im Zweiten Weltkrieg" als Parodie traditioneller Komödienformen. "Die Dreigroschenoper" ist, entsprechend ihrer Vorlage, ebenso im Komödienkontext zu sehen wie die groteske antikapitalistische Theatersatire "Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"; den "Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui" bezeichnet Brecht selbst als "Historienfarce"<sup>12</sup>, in deren Prolog die Figuren als Typen wie in einem komischen Volksstück vorgestellt werden (vgl. 4/1721-23). "Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher" als "Brechts fortgeschrittenste Komödie"<sup>13</sup> bildet den Abschluß von Brechts Komödienproduktion. Die Gespaltenheit Brechtscher Figuren wie Puntila, Shen Te/Shui Ta, Azdak und Mauler ist dabei keineswegs Grundlage tragischer Konflikte, sondern entspricht durchaus der Komödientradition.<sup>14</sup>

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang aber weniger die unbestreitbare Nähe von *epischem Theater* und *Komödie* in Bezug auf Verfremdung, Distanz und Zuschauerbezug, zumal hier die Gefahr der Simplifizierung insofern besteht, als Verfremdung auf Bühnentechnische und theatralische Aspekte reduziert und nicht als theatralisches Verfahren dialektisch-gesellschaftlicher Analyse verstanden wird. Wichtiger scheint mir Brechts grundlegender Versuch -entsprechend der Marxschen Theorie- komische Tendenzen der Realität im Theater zu verarbeiten. Brecht übernimmt Marx' Unterscheidung von bürgerlicher und proletarischer Revolution. Während die bürgerliche Gesellschaft "der Aufopferung, des Schreckens, des Bürgerkriegs und der Völkerschlachten bedarf, und in einer Art "Totenerweckung" "die Tradition aller toten Geschlechter (...) wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden" lastet, kann "die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts (...) ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat." Sie muß "die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eignen Inhalt anzukommen."<sup>15</sup> Dominiert demnach im Kommunismus die Gegenwart über die Vergangenheit, so beherrscht in der bürgerlichen Gesellschaft die Vergangenheit die Gegenwart, was Marx zu der Schlußfolgerung veranlaßt: "Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. (...) Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheidet."<sup>16</sup> (vgl. die Zitate im Kasten S. 24)

Eben diese *heitere "Leichenbeseitigung"* betreibt Brecht mit seinem Theater, indem er eine historisch überlegene Haltung gegenüber der anachronistischen bürgerlichen Gesellschaft einnimmt. Diese gesellschaftliche Bedingtheit des real Komischen erläutert Brecht genauer in einem Kommentar zur "Puntila"-Aufführung unter dem Titel "Das Gesellschaftlich-Komische": "Für Stücke wie den 'Puntila' wird man nicht allzuviel in der Rumpelkammer des 'Ewig Komischen' finden. (...) Die Schauspieler, ..., müssen die Komik aus der heutigen Klassensituation ziehen, selbst wenn dann die Mitglieder der oder jener Klasse nicht lachen." Dieses ist "von einem Schauspieler ohne gesellschaftliches Wissen und sozialistische Einstellung" "kaum produzierbar".<sup>17</sup>

Die *Tragödie* dagegen lehnt Brecht wegen ihrer Fundierung auf den *Schicksalsbegriff* schon Anfang der 20er Jahre ab: "Die Tragödie basiert auf bürgerlichen Tugenden, zieht daraus ihre Kraft und geht ein mit ihnen." (15/57), eine Kritik, die er einige Jahre später präziserte: "Damit wir mit dem Helden verzweifeln können, müssen wir sein Gefühl der Ausweglosigkeit teilen, damit wir erschüttert werden können durch seine Einsicht in die Gesetzmäßigkeit seines Schicksals, müssen wir ebenfalls, wie in seinem Fall passiert, als unverrückbar gesetzmäßig einsehen." (15/311) (Vgl. Zitat im Kasten S. 24) Aus dieser Schicksals-



gläubigkeit und Herrschaftsmystifizierung folgt für Brecht schließlich "daß die Tragödie die Leiden der Menschen häufiger auf die leichte Achsel nimmt als die Komödie." (17/1178). Grundsätzlich sieht Brecht "für die scharfe Trennung der Genre kein(en) Grund mehr - (...) Die Vorgänge nehmen jeweils den tragischen oder komischen Aspekt an, es wird ihre komische oder tragische Seite herausgearbeitet." (16/924) und in Bezug auf "die Personen" heißt es, daß sie "nicht entweder ernst oder komisch, sondern bald ernst, bald komisch" sind. (17/1221) Wie so häufig ersetzt Brecht hier starre, ahistorische Kategorien durch gesellschaftlich bedingte, situative, widersprüchliche Haltungen.<sup>18</sup>

"Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlge-muthet verliert"

(Hegel: Ästhetik)

"Es ist lehrreich für (die modernen Völker), das *ancien régime*, das bei ihnen seine *Tragödie* erlebte, als deutschen Revenant seine *Komödie* spielen zu sehen. *Tragisch* war seine Geschichte, solange es die präexistierende Gewalt der Welt, die Freiheit dagegen ein persönlicher Einfall war, mit einem Wort, solange es selbst an seine Berechtigung glaubte und glauben mußte. Solange das *ancien régime* als vorhandene Weltordnung mit einer erst werdenden Welt kämpfte, stand auf seiner Seite ein weltgeschichtlicher Irrtum, aber kein persönlicher. Sein Untergang war daher tragisch."

"Das moderne *ancien régime* ist nur mehr der *Komödiant* einer Weltordnung, deren *wirkliche Helden* gestorben sind. Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylus, mußten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lukians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheidet." (Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung)

Obwohl Brecht also die bürgerliche Gesellschaft heiter zugrunde gehen läßt, findet eine Versöhnung in einem *glücklichen Komödienschluß* wie noch bei Aristophanes, Shakespeare und Molière nicht mehr statt. Trotz eines "kritisch-militante(n) Optimismus"<sup>19</sup>, wie Bloch es nennt, ist das happy-end für Brecht obsolet geworden. Stattdessen soll die konkrete Kritik in Brechts komischen Theatertexten zu einer Veränderung bei dem bzw. durch den Zuschauer führen. Das *utopische Moment*<sup>20</sup>, das der Gattung Komödie eigen ist, verlagert sich in die Realität des Rezipienten. Explizit formuliert Brecht seine Konzeption im Epilog des "Guten Menschen von Sezuan": "Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß/ Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß./ (...) Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach: Sie selber dächten auf der Stelle nach/ Auf welche Weis' dem guten Menschen man/ Zu einem guten Ende helfen kann./ Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!/ Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!" (4/1607) Die Heiterkeit des Stückeschreibers, realisiert im Text, soll sich fortsetzen im "Spaß, den es seinem Publikum bereitet, menschliches Verhalten und seine Folgen kritisch das heißt produktiv zu betrachten." (16/924). Da

das Lachen Voraussetzung des Denkens ist, ist das "epische Theater (...) üppig nur in Anlässen des Gelächters."<sup>21</sup> Arntzens Begriff der "ernste(n) Komödie" als "Folge einer als Ganzes ernsthaft, nämlich offenkundig problematisch werdenden Gesellschaft" trifft sehr genau Brechts Komödienkonzeption. "Aber das Ernste ist weit davon entfernt, das Tragische zu sein. Es ist im Gegenteil die Auswirkung der Totalität von Nartheit und Lächerlichkeit,..."<sup>22</sup>

"Das Erregen tragischer Empfindungen im Zuschauer wäre doch nur gestattet, wenn die Unentrinnbarkeit des Helden wirklich garantiert wäre, denn nur dann kann man sich ungestraft an seinem Schmerz beteiligen, wenn man ihm keinen praktischen Vorschlag machen kann. Die Unentrinnbarkeit darf also beileibe keine soziale sein, also eine, die in unserer gegenwärtigen Gesellschaftsordnung besteht, die doch wahrlich keine ewige Kategorie ist, der selber man nicht entrinnen kann."

(Brecht: Schriften zum Theater Bd. 2)

Die politische Entwicklung der jüngsten Zeit scheint Brechts Haltung von der heiteren Überlegenheit des Sozialismus gegenüber dem anachronistischen Kapitalismus widerlegt zu haben. Aber abgesehen davon, daß die Diskussion erst begonnen hat, ob mit dem Scheitern der gesellschaftlichen Praxis der sogenannten "realsozialistischen" Länder auch die Marxsche Theorie überholt und "erledigt" ist, hat Brecht sich wohl gehütet -in guter Marxscher Art- in seinen Theaterstücken den Gegenentwurf einer kommunistischen Gesellschaft explizit zu formulieren. Auch bleibt -allerdings in anderer, modifizierter Weise als Brecht es gesehen hat- der Kapitalismus weiterhin eine anachronistische Gesellschaftsform, nämlich wegen seiner ökonomischen Konflikte und ökologischen Zerstörungen, insbesondere in der Dritten Welt, die jedoch nicht mehr "heiter" zu beseitigen sind. Selbst gegenüber Brechts Mischung aus "Heiterkeit und Ernst" (16/657) sind angesichts globaler Katastrophen Zweifel angebracht, Zweifel, die allerdings auch Brecht nicht fremd waren: Nicht zufällig handeln zwei der am wenigsten komödienhaften Stücke, "Mutter Courage und ihre Kinder" und "Leben des Galilei", von Krieg und atomarer Bedrohung. Auch gegenüber dem Faschismus reagiert Brecht durchaus unterschiedlich. Es dominiert zwar die Tendenz, den Faschismus der Lächerlichkeit preiszugeben, damit die Menschen "den Respekt vor den Tötern" (17/1178) verlieren und sie nicht mehr bewundern oder dämonisieren. Ich denke hier an die Darstellung der Rassenideologie in "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" und an die Unterscheidung zwischen "große(n) politische(n) Verbrechen" und "große(n) politische(n) Verbrecher(n)" (17/1177). Aber Brecht kennt auch das *Grauen des Alltagsverhaltens* im Nationalsozialismus, wie es im "Vorspiel" seiner "Antigone"-Bearbeitung sichtbar wird. Und den Krieg veranschaulicht Brecht in "Die Niederkunft der großen Babel", einem Text aus den nicht zufällig "Visionen" betitelten Gedichten, in einer grotesk vitalen Bildhaftigkeit, die auf Heiner Müllers Theater vorausdeutet: "Das erste, was zu hören war, klang wie ein gewaltiger Furz im Dachgebälk, gefolgt von einem gewaltigen Schrei 'FRIEDEN!', worauf sich der Gestank vergrößerte. Unmittelbar darauf spritzte Blut auf in einer schmalen, wäßrigen Fontäne. Und nun kamen weitere Geräusche in unaufhörlicher Folge, eines schrecklicher als das andere. Die große Babel kotzte und es klang wie FREIHEIT! und hustete und es klang wie GERECHTIGKEIT! und furzte von neuem und es klang wie WOHLSTAND! Und in einem blutigen Leintuch wurde ein quiekender Balg auf den Balkon getragen und dem Volk gezeigt unter Glockengeläute und es war der KRIEG. Und er hatte tausend Väter." (9/730) Den Faschismus als letzte barbarische Konsequenz des Kapitalismus vermag also auch Brecht nicht nur ko-



misch zu Grabe zu tragen. Vielmehr greift er hier auf satirisch und sogar dämonisch groteske Bilder zurück. - "Die groteske Form sucht ihre Inhalte nicht nur zu zeigen, sondern sie als barbarisch zu negieren."<sup>23</sup>

### 3. "Ja, Herr Schmitt, alles können sie nicht haben."

Im "Badener Lehrstück vom Einverständnis" thematisiert Brecht das Verhältnis von *Gewalt* und *Hilfe*; er zeigt, daß im Kapitalismus der Mensch dem Menschen nicht hilft, sondern ihn erniedrigt oder sogar "abschlachtet". Auch evtl. dargebotene Hilfe offenbart sich als gesellschaftliche Herrschaft stabilisierend und damit für den einzelnen als destruktiv. Gegen die Gewaltverhältnisse -so Brecht- helfe keine "Hilfe", sondern nur wiederum Gewalt: "Um Hilfe zu verweigern, ist Gewalt nötig/ Um Hilfe zu erlangen, ist auch Gewalt nötig./ Solange Gewalt herrscht, kann Hilfe verweigert werden/ Wenn keine Gewalt mehr herrscht, ist keine Hilfe mehr nötig./ Also sollt ihr nicht Hilfe verlangen, sondern die Gewalt abschaffen./ Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes/ Und das Ganze muß verändert werden." (2/599)

Diesen zentralen Gedankengang läßt Brecht in drei "Untersuchungen, ob der Mensch dem Menschen hilft" (592), überprüfen: Nach der Wechselrede zwischen dem "Führer des gelernten Chors" und dem "Gelernten Chor" (592f) und der dokumentarischen "Zweiten Untersuchung" -"Es werden zwanzig Photographien gezeigt, die darstellen, wie in unserer Zeit Menschen von Menschen abgeschlachtet werden." (593) heißt es in der Regieanweisung- folgt als "Dritte Untersuchung" eine satirisch groteske "Clownsnummer" (593-598) - "Drei Circusclowns, von denen einer, Herr Schmitt genannt, ein Riese ist, besteigen das Podium. Sie sprechen sehr laut." (593) Der Riesen-Clown Schmitt, der "so stark ist" (594), daß die beiden anderen Clowns sich zunächst freundlich unterwürfig verhalten, ihm -wie es heißt- "in den Arsch" kriechen (594), wirkt nur so stark durch seine Körpergröße. In Wirklichkeit ist er schwach; ihm ist "nicht gut", er glaubt, seine "Gesichtsfarbe" sei sehr blaß, er ist "wehleidig" (595) und will sich nicht einmal "setzen", "weil er sonst vielleicht nie wieder aufstehen kann." (594) Die anfängliche Unterwürfigkeit des Einser- und Zweier-Clowns wandelt sich zu verbalem Mitgefühl und zur Hilfsbereitschaft, die sich jedoch in der Realität als ihr Gegenteil erweisen<sup>24</sup>: als gewaltförmige Körperdestruktion: Sie sägen Herrn Schmitt den linken Fuß, das rechte Bein, den linken Arm und die obere Kopfhälfte ab, "schrauben ihm sein linkes Ohr ab" (596) und "den Kopf heraus" (598). Diese "radikale" Hilfe erreicht das, was sie verhindern will - "..., und gerade das wollten wir unbedingt vermeiden,..." (596), indem sie das zerstört, was sie eigentlich oder besser angeblich heilen wollte: Aus dem naiv treuherzigen und passiv schwachen, aber äußerlich "intakten" Herrn Schmitt ist ein völlig hilfloser Körper-Torso geworden, den als "Eigentümer" der "in Verlust geratenen Gliedmaßen" (596) nur mehr der *Besitz* an seinen abgetrennten, nutzlos gewordenen Körperteilen interessiert und der sich am Schluß sogar noch für seine körperliche Identitätszerstörung bedankt (vgl. 597).<sup>25</sup> Die *komische Motorik* von Herrn Schmitts verdinglichtem, reduzierten Körper ist zugleich Ausdruck des *entfremdeten Bewußtseins*. Die Hilfe macht also noch hilfloser, sie zerstört die Identität, zerstückelt die körperliche Integrität und führt letztlich zum Tod.

Brecht nennt diese Szene gleichwohl eine "Clownsnummer" und in der Tat, vieles hat er vom *Circusclown* übernommen. Wie im Zirkus treten die Clowns ohne Dekor auf, d.h. ohne zeitliche und örtliche Konkretisierung, allein gekennzeichnet durch eine überdimensionierte Säge als Requisite und ihre Kostüme - 1929 bei der Uraufführung in Baden-Baden: Hut bzw. Zylinder, Frack, Handschuhe, Schminke (siehe Photo). Gegen jedes Psychologisieren ist allein die äußere Befindlichkeit ausschlaggebend, mit der die Clowns in ihrer eigenen, nicht verstandesmäßigen Logik umgehen. Auch die Überdimensionierung von Herrn Schmitt und das mechanisch sich Wiederholende der Handlung verweisen auf

den Circusclown. Dennoch kommt in Brechts Clownsszene ein befreiendes Lachen wie im Zirkus nicht auf, weder bei der zusehenden "Menge" (598) im Stück selbst noch bei den Lehrstück-Spielern, -Zuschauern oder -Lesern.<sup>26</sup> Allein der Einser und der Zweier-Clown "lachen schallend" (595, 597, 598). Ein Hohngelächter als Gegensatz zu jedweder humanitären Hilfe oder Barmherzigkeit erklingt, wie es in Bergsons Theorie (vgl. den Beitrag von Hendrik Werner in diesem Heft, S. 8 sowie die Zitate im Kasten S. 9) oder in Baudelaires Überlegungen zum satanischen Lachen<sup>27</sup> betont wird; des Menschen Lachen ist wie ein Biß<sup>28</sup> - d.h. anstatt Herrn Schmitt zu helfen, verhalten sich die beiden Clowns zunehmend aggressiver, sie brüllen Herrn Schmitt an (vgl. 597) und verstümmeln und zerfleischen ihn schließlich zugleich mit ihrer Säge und mit ihrem Lachen. Anstelle einer Versöhnung, eines happy end, steht am Schluß der zynische Satz: "Ja, Herr Schmitt, alles können sie nicht haben." (598) Die aggressive Schadenfreude der beiden "Sieger" soll den Lehrstück-Spieler vor dem naiven Gedanken an Hilfe als gesellschaftliche Kategorie, vor der Anfälligkeit für falsche Brüderlichkeit bewahren und seine durchaus gewaltförmige Widerstandskraft stärken.



Badener Lehrstück vom Einverständnis,  
Uraufführung Baden-Baden 1929,  
Regie: Bertolt Brecht;  
aus: J. Willett: Das Theater Bertolt Brechts

Zwar wirkt die *Körperzerstückelung* nicht brutal und blutrünstig, und der zerteilte Herr Schmitt lebt weiter -wie die "getöteten" Clowns im Zirkus-, aber die Komik dieser Szene ist doch makaber, ja abgründig. So wie die Komik der Clowns im Zirkus so scheint auch Brechts Clownsnummer nach der "Zweiten Untersuchung" mit den "Photographien" von "abgeschlachteten"



Menschen das Moment der "Entspannung" auszumachen, aber "das Lachen" wird nur "durch die Form ausgelöst"<sup>29</sup>, durch die der todernste Inhalt immer durchscheint.

Der zerteilte Leib, die "körperliche Mißgestalt"<sup>30</sup> des verstümmelten Menschen, das Häßliche, das gegen das Heile steht, verkörpert das "Phantastisch-Übertriebene, das Ungeheuerliche, das Furcht und Lachen erregt"<sup>31</sup>, kurz: das *Groteske*. In seiner Genese verweist es auf die *civitas diaboli* (siehe die *Baudelaire* Zitate im Kasten S. 9)<sup>32</sup>, dargestellt als Antichrist oder als Hanswurst, in seiner Struktur ähnelt es der Grenzüberschreitung der Traumwelt und in seiner Perspektive deutet es hin auf den Tod als makaber grotesken Totentanz.<sup>33</sup>

Gleichwohl dominiert in der Clowns-Szene - und bei Brecht allgemein - nicht das "Dämonisch-Groteske", sondern das "Grotesk-Satirische"<sup>34</sup>. Brecht gelingt es in der Radikalität seines Denkens, einen Bereich, der im allgemeinen nur ernst bzw. realistisch dargestellt wird (Hilfe, Barmherzigkeit, Humanität), in den Kontext des Lächerlichen zu stellen. Zwar mag die konkretisierende Interpretation von Herrn Schmitt als Proletarier bzw. als Kleinbürger<sup>35</sup>, der vom Kapital mit Hilfe der Ideologie von der Barmherzigkeit und Hilfsbereitschaft beherrscht wird, jeweils zu kurz greifen. Aber selbst wenn man keine Spezifizierung von Herrn Schmitt vornimmt, so bleibt er doch immer ein Mensch *im Kapitalismus*. Kayzers Kategorien "Zerstörung des Persönlichkeitsbegriffs" und "Zertrümmerung der geschichtlichen Ordnung"<sup>36</sup> treffen durchaus auch auf Brechts Groteske zu, aber er würde den Entfremdungsprozeß immer als einen gesellschaftlichen sehen, den er zur Kenntlichkeit verfremdet. Das Sinnwidrige, das im Grotesken zum Ausdruck kommt, ist für Brecht nicht metaphysisch konstituiert, sondern gesellschaftsbezogen. Eine Formulierung wie "grotesk" ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärlichen<sup>37</sup>, wäre für Brecht unannehmbar. Vielmehr hat das Groteske als theatrales Mittel für Brecht eine enthüllend zeigende Funktion, es ist nie nur Abbild von "Realität" und damit Selbstzweck. Letztlich hält Brecht auch in seinen grotesken Texten am humanen Entwurf des Sozialismus fest.

#### 4. Nachfolger und Antipoden - das Groteske und das Absurde

In der DDR folgten die "Schüler" ihrem "Lehrer" Brecht zunächst auch in Bezug auf die Komödien-Konzeption: Erwin Strittmatter mit "Katzgraben" am direktesten, Volker Braun z.B. mit "Hinz und Kunze" am treuesten, Helmut Baierl mit "Frau Flinz" am "trivialsten", Peter Hacks vor allem mit "Die Schlacht bei Lobositz", "Der Müller von Sanssouci" und "Moritz Tassow" am traditionellsten<sup>38</sup> und Heiner Müller mit seinen frühen Theaterstücken "Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande" und "Weiberkomödie" am radikalsten. Diese Traditionslinie will ich jedoch nicht weiter verfolgen; stattdessen ein kurzer Blick auf zwei *Gegenpositionen*: Friedrich Dürrenmatt und Samuel Beckett.

Die besondere Konstellation Brecht - Dürrenmatt beschreibt Hans Mayer als eine "Zurücknahme"<sup>39</sup> seitens Dürrenmatt, besonders deutlich an dem Verhältnis von "Leben des Galilei" und "Die Physiker", sichtbar aber auch allgemein an Dürrenmatts Komödienkonzeption, die - wie bei Brecht - auf der Ablehnung der Tragödie basiert, allerdings mit völlig anderer Begründung: "Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. (...) Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei."<sup>40</sup> Zwar benutzt auch Dürrenmatt Theatermittel wie Verfremdung, Distanzierung, Parodie von Tra-

gischem und vor allem die *Groteske*: "Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr."<sup>41</sup> Aber über theatrale Details wie die Namen der Figuren, ihr Äußeres, ihre Haltung, ihre Konstellation hinaus ist das Groteske bei Dürrenmatt Ausdruck einer ganz anderen Welt-sicht als man sie bei Brecht findet: Dürrenmatts Welt wird bestimmt von Katastrophen, die vom Menschen zwar produziert werden, aber nicht mehr von ihm steuerbar sind, sondern vom Zufall gelenkt werden. Gerade das Groteske als "äußerste Stilisierung" und als "plötzliches Bildhaftmachen" ist gleichwohl "fähig, Zeitfragen, mehr noch die Gegenwart aufzunehmen." Die groteske Kunst ist -so Dürrenmatt- nicht nur eine Möglichkeit genau zu sein, sie ist auch "eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes".<sup>42</sup> Dem Lachen erkennt Dürrenmatt durchaus ein befreiendes, verunsicherndes Moment zu<sup>43</sup>. Es gibt keine Lösungen, die "Welt bleibt ein 'Rätsel an Unheil', aber ein 'Kapitulieren'<sup>44</sup> darf es dennoch nicht geben. Dürrenmatts Komödien sind zwar grotesk, häufig dämonisch-grotesk oder sogar tragisch grotesk, aber "nicht absurd".<sup>45</sup>

"Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden... Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe."  
(Dürrenmatt: Theaterprobleme)

Als eigentlicher Antipode zu Brecht wird im allgemeinen Samuel Beckett und sein *Absurdes Theater* angesehen - und das, wie ich meine, mit Recht, auch wenn es durchaus Berührungspunkte gibt. Beide Autoren vertreten z.B. ein nichtaristotelisches Theater und beide fundieren ihre Komik auf "Variété,...Stummfilm und Zirkus".<sup>46</sup> Aber selbst Brechts frühe Stücke, zu denen er 1954 rückblickend anmerkt, daß ihn sein damaliger "Widerspruchsgeist...dicht an die Grenze des Absurden herangeführt hat" (17/945), und in denen Herbert Ihering das "Grauen der Zeit", das "Chaos und die Verwesung"<sup>47</sup> zu sehen glaubt, ganz zu schweigen von den sog. klassischen Dramen des epischen Theaters, ähneln in keiner Weise Becketts Theater-texten.<sup>48</sup> Brechts komisch-groteske Tendenz muß von Becketts komisch-absurder deutlich unterschieden werden.<sup>49</sup> Selbst Dürrenmatts Groteske stellt noch Fragen, allerdings ohne Antworten, wohingegen in Becketts existentieller Verneinung jede Frage sinnlos geworden ist. "Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Groteske greift bestimmten Sinn an."<sup>50</sup>

Beckett verwendet in seinem Absurden Theater eine Vielzahl von *clownesken Elementen*: Das beginnt mit den Namen der Figuren, ihrer Kleidung (besonders die Melone des englischen Clowns), ihren künstlichen, z.T. marionettenhaften Bewegungen, das setzt sich fort in den Sprachspielen ohne Kommunikation und der den Figuren eigenen Logik und das reicht bis zur Struktur der Wiederholung und der Indifferenz der Zeit. Die Situation mit dem Hut, die Art des Essens, die Tücke des Objekts am Beispiel der Schuhe sowie Luckys Dressur in "Warten auf Godot" erinnern ganz konkret an Clownsnummern. Jean Anouilh bezeichnete dementsprechend "Warten auf Godot" bei der Pariser Uraufführung 1953 als "Sketch der 'Pensées' Pascals, dargeboten von den



Fratellinis<sup>51</sup>, und bei den Proben zur Londoner Aufführung des "Endspiels" forderte Beckett selbst: "Wir wollen aus dieser entsetzlichen Wirmis so viel Lachen herausholen, wie wir nur können."<sup>52</sup> Dennoch sind Becketts clowneske Szenen *Anti-Zirkus*. Nicht nur dessen "Buntheit" ist "exorzier(t)"<sup>53</sup>, es ist auch "der nochmals lädierte Clown"<sup>54</sup> bzw. Figuren mit nicht mehr funktionsfähigen, zum Torso reduzierten Körpern, beides äußerlich durchaus an Brechts Clown erinnernd. "(...) der ohne Widerstand der Individuen hingleitende Wechsel der Situationen (endet) bei Beckett an den hartnäckigen Körpern, auf welche sie regredieren. An solcher Einheit gemessen, sind die schizoiden Situationen komisch wie Sinnestäuschungen. Daher die prima vista zu bemerkende Clownerie der Verhaltensweisen und Konstellationen von Becketts Figuren." Doch "die Witze der Beschädigten sind (selbst) beschädigt. Sie erreichen keinen mehr."<sup>55</sup>, und anders als bei Brecht sucht Becketts Clown nur noch "seine eigene Langeweile zu foppen; er spielt, aber nur für sich allein."<sup>56</sup>

So ist entgegen Becketts Vorstellungen zur theatralischen Realisierung weder den Figuren noch den Zuschauern zum Lachen zumute, das Lachen bleibt nicht einmal im Halse stecken, weil es im Bauch erst gar nicht entsteht. Diese *Agonie des Lachens* spiegelt die Agonie der Welt - die Verdinglichung ist total, die Katastrophe permanent und das Subjekt spielt sein Endspiel und wird ohne "Sinnzusammenhang" zum Nichtidentischen. Die "Sinnlosigkeit" wird auch nicht wie in der Existentialphilosophie "zum Sinn verklärt"; Beckett schreibt kein Ideendrama wie z.B. Sartre, sondern "das dichterische Verfahren überläßt sich...intentionlos" der "Absurdität".<sup>57</sup> Insofern hat Becketts *Anti-Komödie* auch mit Brechts schwärzester Groteske nichts gemeinsam.

##### 5. Heiner Müller - "Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage"

Heiner Müllers Verhältnis zu Tragödie und Komödie scheint widersprüchlich zu sein; zum einen schreibt er 1980 in Auseinandersetzung mit Brecht: "Die Angst der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution."<sup>58</sup> und zehn Jahre später: "Was nach dem Krieg passierte, war eine Amerikanisierung im Bereich der Kultur, die unter anderem in einer flächendeckenden Tendenz zur Komödie besteht: Keep smiling. Ein Gewinn der DDR-Kunst aber ist der Sinn für Tragödie."<sup>59</sup> Dieses Insistieren auf der Tragödie deutet in zwei Richtungen: Müller wendet sich gegen die überlegen "heitere" Überwindung des Kapitalismus in Brechts Theater, gegen die Vorstellung, daß mit dem gesellschaftlichen Stadium des Sozialismus auch die schmerzlichen, vor allem das Individuum zerreißenen Widersprüche abgeschafft seien, und gegen eine Komödie des Heile-Welt-Lächelns im Kapitalismus, die Erstarrung und Stillstand bedeutet und damit ein Sterben im Leben. "Was immer der Kapitalismus mit happy-end aufzieht", schreibt Ernst Bloch, "Geschäft wie nie, Großdeutschland, America first, selbst keep smiling, führt in den Tod. Auf platteste Weise wird das Schöne in der Welt der überdüngten Gräber zu des Schrecklichen Anfang."<sup>60</sup> Zum anderen betont Heiner Müller immer wieder: "Nun, ich finde ja fast alle meine Stücke relativ komisch. Ich wundere mich immer wieder, daß diese Komik so wenig bemerkt und benutzt wird."<sup>61</sup> und kritisiert die "feierliche Haltung" gegenüber seinen Texten. Zu erklären ist diese Differenz meines Erachtens damit, daß sich bei Müller ähnlich wie bei Shakespeare und Brecht, aber noch enger verwoben Ernst-Tragisches und Komisches verbindet<sup>62</sup>: Müller "verdunkelt" das, "was Brecht klargelegt" hat, "damit es neu gesehen werden kann"<sup>63</sup>, und er setzt "eine ernste Maske"<sup>64</sup> auf gegen falsche Heiterkeit und Harmonie in Ost und West.

Die dunkle Maske aber realisiert sich als das *Groteske*, Müllers wichtigster Komik-Gestus. Er findet sich von kleinen Details bis

zur grundlegenden Konstellation in fast allen Theaterstücken vor allem des späten Müller, für einige wie z.B. "Glücksgott", "Macbeth", "Leben Gundlings" und "Hamletmaschine" ist es geradezu konstitutiv. Müllers groteske Bilder von Friedrich dem Zweiten als Vampir<sup>65</sup>, von den Toten, die den Lebenden im Nacken sitzen (6/64f), bzw. den Leichen im Genick (2/12; 7/66), die noch sehr lebendig sind, wenden sich in ihrer Form wie in ihrem Inhalt gegen Brechts heitere "Leichenbeseitigung".

In diesem Kontext stehen auch Müllers häufige Clownshinweise und seine *clownesken* Szenen, deren Funktion und Struktur jedoch keineswegs einheitlich sind. Da benutzt Müller das Clownsspiel erstens als enthüllende Verzerrung und "Trivialisierung" geschichtsträchtiger Konstellationen. In "Der Auftrag" geben Galloudec und Sasportas verkleidet als Danton und Robespierre mit ihren Clownspäßen diese gleichermaßen dem Gelächter preis (7/54ff). Clown 1 und Clown 2 in "Germania Tod in Berlin" ermöglichen in ihrer Darstellung des Königs von Preußen bzw. des Müllers von Potsdam das Ver-lachen der historischen Klassen-Situation: Nachdem beide zusammen eher zufällig als absichtlich den Löwen, interpretierbar als Sinnbild der bürgerlichen Revolution, zerstört und ihn dem Zirkusdirektor (Robespierre) gegenüber für überhaupt nicht existent erklärt haben, wandelt sich das vitale Aufbegehren des Müllers in militärisch-unterwürfige Körper-Disziplin.

Zum zweiten veranschaulicht Müller in der Verbindung von Hamlet mit der Figur des "zweite(n) Clown(s) im kommunistischen Frühling" (1/85; 6/89), daß der Intellektuelle ebenso naives und ohnmächtiges Opfer ist wie der zweite Dumme August im Zirkus.

Dazu im Gegensatz steht drittens bei Müller der Clown für die Möglichkeit, das Gesellschaftsmodell aufzusprengen, indem er dessen *Grenzen überschreitet*. Im Prolog von "Philoktet" tritt der "Darsteller des Philoktet in Clownsmaske" auf, warnt die Zuschauer vor der nun folgenden Darstellung, die "keine Moral" kenne, bietet ihnen noch an, sich zu "entfernen", bevor aus dem Spaß blutiger Ernst wird, das Lachen in Schrecken umschlägt: "Der Clown demaskiert sich: sein Kopf ist ein Totenkopf"; am Schluß sagt er, ans Publikum gewendet: "Sie haben nichts zu lachen/ Bei dem, was wir jetzt miteinander machen." (6/7) Der folgende Kampf auf Leben und Tod soll jedoch, so Müllers Vorschlag in den "Anmerkungen" zu "Philoktet", seinerseits wieder eine clowneske Brechung erfahren, eine Brechung allerdings, die sich auf die Auseinandersetzung zwischen dem die funktionale Rationalität vertretenden Odysseus und dem idealistischen, emotional spontanen Neoptolemos bezieht: "In der Pause sollten zwei Clowns (Darsteller des Odysseus und des Neoptolemos) bei Saallicht mit Holzschertern einen Kampf vorführen." (6/42)

Schließlich formuliert Müller in dem Text "Drei Punkte" der "Philoktet"-Materialien als dritte These: "Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird. Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzungen. Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung." (6/73) Will Dürrenmatt das Tragische aus der Komödie erzielen, so kleidet Müller die dunkle Maske des Tragischen in eine komisch-groteske Form, um das Zwangsläufige des Systems in Frage zu stellen; "durch den Gedankensprung des Odysseus von der Unerstetzlichkeit des Lebenden zur Verwertung des toten Philoktet" findet -so Müller- "der Umschlag der Tragödie in die Farce, bzw. in die von Schiller so genannte tragische Satire" (7/107) statt. "Im Bauch der Tragödie lauert die Farce, ein Virus aus der Zukunft. Wenn er die Larve sprengt, fließt Blut statt Sägemehl." (9/225) Die Farce enthält demnach für Müller noch eine Utopie, allerdings eine blutige; die Tragödie dagegen ist nur noch Ausdruck von leblosen Theater-Puppen. Müllers Figuren sind beides, tödliche "Gladiatoren" und "Clowns", aber nur letztere besitzen jene subversive Destruktivität<sup>66</sup>, die die Ordnung aufzusprengen vermag.<sup>67</sup>



Neben der schon erwähnten Clowns-Szene enthält "Germania Tod in Berlin" noch zwei weitere, sehr unterschiedlich groteske Szenen. Die eine ist überschrieben "DIE HEILIGE FAMILIE" und ist eine satirisch-grotesk radikalisierte Fortführung von Brechts "Die Niederkunft der großen Babel". Obszön und blasphemisch versinnbildlicht Müller die Kontinuität von Nationalsozialismus und Bundesrepublik in der Geburt eines "Contergan-Wolfs" (5/63), begleitet von Hitlers Hohngelächter und Germanias Schreien. Die andere grausam groteske Szene ist das "Nachtstück".

## 6. "Nachtstück" - Schreien und Lachen

"Nachtstück", eine inhaltlich wie formal herausgehobene Einzelszene, als selbständiger Text an exponierter Stelle wieder abgedruckt in "Rotwelsch", bildet die surrealistische, *alpträumartige Endstufe der Groteske*: Der Clown - aus dem Zirkus gejagt - schreit. Gleichwohl basiert Müllers Szene auf einer Clownsnummer: Die vergeblichen und unfreiwillig komischen Bemühungen eines Menschen um einen sich bewegenden Gegenstand, vergeblich wegen Körper-StEIFheit und Ungeschicklichkeit angesichts der "Tücke des Objekts", eine Subjekt-Objekt-Beziehung, die im Zirkus allerdings am Ende ein versöhnliches Ende findet.

Bei Müller aber bildet schon der Titel "Nachtstück" einen deutlichen Gegensatz zur bunten, lebendigen Komik des Circus-Clowns. Aus *mythologischer* Sicht steht die "Nacht" für LebloSigkeit und Unwissenheit und sie ist der Ort der Strafe und des Bösen. Sie ist aber auch Gebälerin des Neuen, in ihr "kann sich die Tiefe des Mysteriums eröffnen", sie kann "der furchtbare Schoß der Offenbarung", wie Novalis es nennt, sein.<sup>68</sup> Diese Sinnebene - im Text realisiert in Form der Puppe, ohne Mund, d.h. sprachlos und damit ohne Bewußtsein, die sich selbst bestraft und zerstört, im Schrei aber zum Leben findet - vermischt sich mit Einflüssen aus Musik, Malerei und Literatur.<sup>69</sup> Ein besonders enger Bezug besteht jedoch zu Brechts Clownsszene im "Badener Lehrstück vom Einverständnis", zu Samuel Becketts "Acte sans paroles I und II" und zu Antonin Artauds Theater der Grausamkeit.

Wie Herr Schmitt ist Müllers Figur "überlebensgroß" (5/74), aber schwach. Da sie sich selbst, ihren Körper vor allem, für das Mißlingen ihrer Handlungen, ihr Scheitern, verantwortlich macht, erhofft sie sich Besserung von der Veränderung des Körpers, d.h. von der Abtrennung einzelner Gliedmaßen im Sinne der Bibel: Wenn dich dein Auge ärgert, reiß es aus. Mit jeder Handlung wird die Figur jedoch hilfloser, so daß sie ähnlich wie bei Brecht schließlich das Gegenteil von dem erreicht, was sie beabsichtigt. Allerdings verläuft bei Müller der Destruktionsprozeß als *Selbst-Demontage*, und als "Gegenspieler" dienen nicht mehr Clown 1 und Clown 2, sondern eine Schwelle und ein Fahrrad. Jede konkretisierende Interpretation dieser Szene als ein Sinnbild, z.B. für die Partei<sup>70</sup>, für die Revolution oder den Künstler, scheint mir eine unproduktive Reduktion; als allgemeine Sinnebene ließe sich allenfalls von den Menschen sprechen, die sich in ihrem Bemühen um eine nicht mehr funktionierende Technik selbst zerstören.

Auf Samuel Beckett verweist abgesehen von den "Beckett-Stachel(n)" (5/75) aus Becketts "Acte sans paroles II" und dem Motiv "Er betrachtet seine Hände" (5/74) aus "Acte sans paroles I" die pantomimische Form und vor allem das Scheitern angesichts einer unbekanntes, alles beherrschenden Macht.<sup>71</sup> Im Gegensatz zum letztlich doch souveränen Clown, zu Brechts satirisch-groteskem Ver-Lachen und zu Becketts trist grauer, hoffnungsloser, gleichwohl komischer Szene verstärkt Müller jedoch - sich auf Artaud beziehend - Horror und Gewalt und gelangt über das Grauen nicht mehr zum Lachen, sondern zum *Schrei*. Das ist "die Sprache der Qual" "unter der Sonne der (Selbst-)Folter."<sup>72</sup>

Müllers Radikalisierung manifestiert sich erstens in seiner Figur: Die Mechanik des Clowns steigert sich zur Existenzform der "Puppe", dessen sprachliches "Geplapper"<sup>73</sup> zum Schweigen und zum Schrei und dessen vitale Akrobatik zu einer Akrobatik des Schreckens wird - "Sich aufrichtend und seinen schwankenden Rumpf mit den Händen abstützend, macht er die Entdeckung, daß er seine Arme zur Fortbewegung gebrauchen kann, wenn er den Rumpf in Schwung bringt, nach vorn wirft, mit den Händen nachgreift usw." (5/75) Der Körper eignet sich nicht mehr die Welt an, sondern als Spielball äußerer Motorik wird er von der Welt angeeignet; die körperlich ungeschickte oder gegen andere Clowns aggressive Handlung wird zur Autodestruktion. Zweitens zeigt sich diese Radikalisierung in der disfunktionalen Technik des Gegenstandes - das halb demontierte Fahrrad, das die Figur haben will, taugt überhaupt nicht dazu, wozu es brauchbar wäre.

Der Prozeß der Groteske, daß der verfremdete Schreck zur Komik wird, kehrt sich bei Müller um: Die verfremdete Clowns-Komik führt zu Schrecken und Grauen. Ist der Clown Grenzgänger am Abgrund, dann stellt uns Müller einen Körper-Torso vor, der die Grenze bereits überschritten hat. Wenn Bergson schreibt: "Wir lachen nur dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert."<sup>74</sup> dann trifft das auf Müllers Text nicht mehr zu; nicht einmal ein den Lachenden erstickendes Lachen entsteht mehr wie bei Beckett. Die grausame Körper-Zerstörung führt auch beim Zuschauer oder Leser zu einem -vielleicht unterdrückten- Schrei. Damit entfällt aber auch die spezifische Positivierung von Negativität durch das Lachen. An ihre Stelle tritt ein anderer, nicht komischer *Widerspruch zur Negativität*: "Der Mund entsteht mit dem Schrei." (5/75) Dieser Schlußsatz des düsteren Textes beinhaltet jedoch - ähnlich wie viele Formen des Lachens - Hoffnung und Widerstand. Anders als Dürrenmatts Groteske, in der es zwar Fragen, aber keine Antworten mehr gibt, und im Gegensatz zu Becketts monoton hoffnungsloser Welt ohne Fragen nach dem Sinn, liegt im Schrei sogar eine *Antwort*.

Der Schrei gehört wie das Lachen zur *Vitalsphäre*, er ist gleichermaßen sprachlich wie körperlich bestimmt. Wie das Lachen kann er Ausdruck einer Vielfalt von "innere(n) Verfassungen"<sup>75</sup> sein: Das Spektrum reicht vom Todes- und Angstschrei über den Kampf- und Widerstandsschrei bis zum Lust- und Glücksschrei. Die eindeutig positiven Konnotationen sind meines Erachtens auf Müllers Text nicht anwendbar. Aber der Schrei des Schmerzes und des Entsetzens kann durchaus auch ein widerständiges, revoltierendes Potential enthalten, denn er ist produktiv, mit ihm entsteht etwas Neues - der *Mund*. (5/75) Auf den symbolischen Tod des Opfers erfolgt dessen *Auferstehung*, die Katastrophe wird in einer Art *Schöpfungsakt* überwunden. Am Anfang aber war nicht das Wort, also ein logisch-diskursives Sprechen, sondern der Schrei<sup>76</sup>, jener vitale den Ablauf störende Sprach- und Körperausdruck - und vielleicht das Lachen als "Kapitulation des Denkens"<sup>77</sup> Denn der Mund ist nicht nur der Ort verschiedener sprachlicher Ausdrucksweisen, er ist auch der Ort der Lust und des Lachens; ein Lachen allerdings, das nur potentiell existent ist und das insofern ein anderes ist, als es aus der Zerstörung hervorgegangen ist.<sup>78</sup> "Lachen balanciert zwischen Katastrophenbeschwörung und Katastrophendistanz, zwischen Verlust der Eigenmächtigkeit und dem Wiedergewinnen der Selbstmächtigkeit."<sup>79</sup>

Damit wäre Müller in seinem "Nachtstück" an einem Punkt angekommen, wo der Dualismus von Ver-Lachen und Mit-Lachen, von normativer Ausgrenzung und sinnlicher Subversion sich in einem *anderen* Lachen nach der Katastrophe auflöst. Die Agonie des Lachens mündet in das Paradox von der blutigen Utopie des Lachens - mit Komik oder gar Komödie hat das allerdings nichts mehr zu tun. Über Brecht und Beckett hinaus und radikaler als in vielen anderen eigenen grotesken Texten potenziert Müller hier die Groteske zu einem *Angsttraum*<sup>80</sup>, aus dem der Mensch nur mit einem Schrei oder einem grausigen Lachen erwachen kann.



## Anmerkungen:

- 1 Vgl. Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968.
- 2 Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, Stuttgart 1984, S. 234.
- 3 Vgl. ebenda, S. 270
- 4 Vgl. Peter Zahn: Tragikomödie, in: Otto Knörrich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1981, S. 385-397.
- 5 Walter Hinck (Hg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1977, S. 11.
- 6 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 17, Frankfurt 1967, S. 1280; im weiteren wird wie folgt zitiert: Hinter den Zitaten stehen in Klammern zunächst die Nummer des Bandes und dann die Seitenzahl.
- 7 Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette, München 1980, S. 12.
- 8 Hugo von Hofmannsthal: Die Ironie der Dinge, in: H. v. H.: Prosa, Bd. 4, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt 1955, S. 40.
- 9 Arnold Heidsieck: Die Travestie des Tragischen im deutschen Drama, in: Volkmar Sander (Hg.): Tragik und Tragödie, Darmstadt 1971, S. 465.
- 10 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, hrsg. v. Werner Hecht, Berlin 1973, S. 1011; vgl. "Brechts Theorie des Theaters ist meines Erachtens eine Theorie der Komödie." Eric Bentley: Die Theaterkunst Brechts, in: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 174.
- 11 Hans Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen und Gespräche aus den Jahren 1917 bis 1922, Zürich 1963, S. 21.
- 12 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, S. 247.
- 13 Jan Knopf: Brecht Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart 1980, S. 340.
- 14 Vgl. Ulrich Weisstein: Die Komödie bei Brecht, in: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur, Heidelberg 1976, S. 134-153; Weisstein wendet sich zurecht gegen Sokel, der diese tragische Tendenz in Brechts Figuren nachzuweisen versucht. Walter H. Sokel: Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik, in: Volkmar Sander (Hg.): Tragik und Tragödie, S. 381-396.
- 15 Karl Marx: Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW, Bd. 8, Berlin 1972<sup>3</sup>, S. 115ff.
- 16 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: MEW, Bd. 1, Berlin 1972<sup>8</sup>, S. 382.
- 17 Bertolt Brecht: Das Gesellschaftlich Komische, in: Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, Dresden 1952, S. 42; vgl. auch: Peter Christian Giese: Das "Gesellschaftlich-Komische". Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts, Stuttgart 1974.
- 18 Vgl. "Genauer genommen tritt in solchem Fall der komische Aspekt im Tragischen oder der tragische im Komischen als Gegensatz kräftig hervor." (16/924); vgl. auch Walter Stein: Das Tragische und das Absurde, in: Volkmar Sander (Hg.): Tragik und Tragödie, S. 303-332.
- 19 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, S. 518.
- 20 Vgl. Barbara Buhl: Bilder der Zukunft: Traum und Plan. Utopie im Werk Bertolt Brechts, Bielefeld 1988.
- 21 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent, in: W. B.: Gesammelte Schriften Bd. II, 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1977, S. 699.
- 22 Helmut Arntzen: Die ernste Komödie, S. 438; vgl. auch Eckehard Catholy: Aristoteles und die Folgen. Zur Geschichte der deutschen Komödie, in: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert, S. 25.
- 23 Arnold Heidsieck: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1969, S. 113.
- 24 Auch der Zirkusclown, zugleich Rivale und Helfer, weiß angeblich immer besser, was gut für denjenigen ist, dem er helfen will, als dieser selbst.
- 25 Der abgeschraubte Kopf von Herrn Schmitt redet in grotesker Weise ebenso weiter wie die abgeschlagenen Köpfe der Tuis in "Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher".
- 26 Hier soll zumindest darauf hingewiesen werden, daß sich das "Badener Lehrstück vom Einverständnis" einer rein diskursiven Interpretation nur unvollkommen erschließt; als Lehrstück entfaltet es seine Vieldimensionalität erst in der Praxis des Spielprozesses.
- 27 Vgl. Charles Baudelaire: Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst, in: Ch. B.: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. v. F. Kamp und C. Pichois, Bd. 1, Darmstadt 1977, S. 284-305.
- 28 "Das Entblößen der Zähne beim Lachen kann entwicklungs-geschichtlich abgeleitet werden (...) aus zähnefleischenden Ausdrucksbewegungen aggressiven Verhaltens unserer wilden Vorfahren." Hermann Ebbinghaus: Grundzüge der Psychologie, Leipzig 1913; zit. nach Wolf Sluyterman von Langeweyde: Das Komische und das Grotteske im Werk Buschs, in: Wilhelm-Busch-Jahrbuch 1969, S. 32.
- 29 Magda Holbein: Der Circus und das Theater des 20. Jahrhunderts, in: Zirkus Circus Cirque, hrsg. v. Jörn Merkert, Berlin 1978, S. 224.
- 30 Otto F. Best: Einleitung, in: O. F. B. (Hg.): Das Grotteske in der Dichtung, Darmstadt 1980, S. 7.
- 31 Ebenda, S. 6.
- 32 Vgl. Ebenda S. 5.
- 33 "Das Badener Lehrstück vom Einverständnis" ist ein Lehrstück vom Sterben. Vgl. Reiner Steinweg: "Das Badener Lehrstück vom Einverständnis" Mystik, Religionsersatz oder Parodie?, in: Bertolt Brecht II, Sonderband von Text und Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1973, S. 109-130; Rainer Nägele: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke, in: Walter Hinderer (Hg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, S. 300-320. Die Totentanz-Grotteske wird besonders deutlich in der ersten Fassung, der Partitur zu Hindemiths Musik (Edition Schott Nr. 15000), in der am Anfang der Szene "Betrachtet den Tod" als Regieanweisung steht: "Aus der Mitte des Chors löst sich eine Person und tritt zögernd vor. Sie stellt in einem Tanze den Tod dar."
- 34 Reinhold Grimm: Kapriolen des Komischen. Zur Rezeptions-geschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer, in: R. G./Walter Hinck (Hg.): Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt 1982, S. 84.
- 35 Peter Christian Giese: Das "Gesellschaftlich-Komische", S. 42 bzw. Reiner Steinweg: "Das Badener Lehrstück vom Einverständnis", S. 117.
- 36 Wolfgang Kayser: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957, S. 148.
- 37 Thomas Cramer: Das Grotteske bei E. T. A. Hoffmann, München 1966, S. 26.
- 38 Ist bei Brecht die Riesengestalt hohl und hilflos, so wird sie bei Hacks positiv, man könnte auch sagen affirmativ umgedeutet: "Jede Zeit hat die Lieblingsfigur, die sie verdient; die Lieblingsfigur des sozialistischen Dramatikers ist der Riese. Der Riese, das ist der nicht durch Fehler der Welt eingeschränkte Mensch." Peter Hacks: Über Langes "Marski", in: P. H.: Das Poetische, Frankfurt 1972, S. 113.
- 39 Hans Mayer: Brecht und Dürrenmatt oder Die Zurücknahme, in: H. M.: Anmerkungen zu Brecht, Frankfurt 1965, S. 56-83.
- 40 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: F. D.: Theater, Zürich 1980, S. 62.
- 41 Ebenda.
- 42 Friedrich Dürrenmatt: Anmerkungen zur Komödie, in: Ebenda, S. 25.
- 43 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: Ebenda, S. 68.
- 44 Ebenda, S. 63.
- 45 Friedrich Dürrenmatt: 21 Punkte zu den Physikern, in: Spectaculum 7, Frankfurt 1964, S. 359.
- 46 John Fugie: Brecht und Beckett, in: Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium, hrsg. v. Hans Mayer und Uwe Johnson, Frankfurt 1975, S. 191.
- 47 Herbert Ihering: Der Dramatiker Bertolt Brecht, in: Sinn und Form, S. 231.
- 48 Fugies Argumentation, die Brecht und Beckett sehr nahe rückt, wird keinem der beiden Autoren gerecht.
- 49 Vgl. hierzu gegen Wolfgang Kayser: Das Grotteske, und Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, London 1961; Robert E. Helbling: Grotteskes und Absurdes - Paradoxie und Ideologie. Versuch einer Bilanz, in: Gerhard P. Knapp (Hg.):



- Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk, Heidelberg 1976, S. 233-253; Arnold Heidsieck: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, a.a.O.; Carl Pietzker: Das Grotteske, in: Deutsche Vierteljahres Schrift 1971, H. 2, S. 197-211.
- 50 Ebenda, S. 207.
- 51 Zit. nach Magda Holbein: Der Circus und das Theater des 20. Jahrhunderts, S. 133.
- 52 Zit. nach: Georg Hensel: Die Weltbühne des Samuel Beckett, in: Theater 1964, Chronik und Bilanz des Bühnenjahres. Sonderheft von Theater heute, hrsg. v. Erhard Friedrich u.a., Velber b. Hannover 1964, S. 89.
- 53 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, in: Th. W. A.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt 1970, S. 127.
- 54 Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: Th. W. A.: Noten zur Literatur, Frankfurt 1981, S. 313.
- 55 Ebenda, S. 300f.
- 56 John Fletcher: Die Kunst Samuel Becketts, Frankfurt 1976, S. 76.
- 57 Theodor W. Adorno: Versuch das Endspiel zu verstehen, S. 281.
- 58 Heiner Müller: Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat, in: Theater 1980, Sonderheft von Theater heute, 1980, S. 134.
- 59 Intelligenz muß auch stören. Berliner Zeitung im Gespräch mit Heiner Müller, Heiner Carow und Ulrich Dietzel, Nr. 198 v. 25./26. 8. 1990.
- 60 Ernst Bloch: Prinzip Hoffnung, S. 514.
- 61 Heiner Müller: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen. DDR-Dramatiker Heiner Müller über seine Theaterarbeit zwischen Ost und West, in: Der Spiegel, 1983, Nr. 19 v. 9. 5. 1983, S. 207.
- 62 Eine deutliche Trennung dagegen zeigen die beiden Texte "Herakles 5" und "Herakles 2 oder die Hydra"; im ersten Text vollbringt Herakles seine Taten fröhlich und hoffnungsvoll und bringt sie zu einem guten Ende; im zweiten Text ist es ein grauenvoller Kampf, dessen Ende offen bleibt.
- 63 Heiner Müller: Brecht gebrauchen, ..., S. 134.
- 64 Heiner Müller: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen.
- 65 Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, in: H. M.: Germania Tod in Berlin 1977, S. 47; im weiteren wird wie folgt zitiert: Hinter dem Zitat im Text steht in Klammern zuerst die Bandzahl und dann die Seitenzahl.
- 66 Über die Subversivität des Lachens schreibt Müller: "...; der Griff unter die Schwelle des Bewußtseins, wo die Wütsche und die Ängste hausen, macht das Lachen wie das Weinen subversiv." Heiner Müller: Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit, in: H. M.: Rotwelsch, Berlin 1982, S. 102.
- 67 Greiner erörtert in seinen umfangreichen, sich aber auch wiederholenden Interpretationen des Lachens bei Heiner Müller dieses als Übertretung im Sinne Foucaults. Nicht folgen kann ich den in vielerlei Hinsicht überzeugenden Analysen darin, daß dieses Lachen aus der Geschichte heraustritt; es ist vielmehr revoltierender Ausdruck einer verbotenen, ausgegrenzten und verdrängten Sub-Geschichte. Am konkreten Beispiel des "Auftrags" entwickelt Domdey eine überzeugende Gegenposition. Bernhard Greiner: "Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird": Über das Lachen bei Heiner Müller, in: Dialektik des Anfangs. Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Bd. 5, hrsg. v. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr, Bonn 1986, S. 29-64; Ders.: Über das Lachen und die Komödie, mit ständiger Rücksicht auf die Dramatik Heiner Müllers, in: Ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen, Frankfurt/Bern/New York 1986, S. 181-223; Ders.: "Zweiter Clown im kommunistischen Frühling". Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur im Drama der DDR, in: Ulrich Profilich (Hg.): Dramatik der DDR, Frankfurt 1987, S. 344-374; Horst Domdey: "Ich lache über den Neger". Das Lachen des Siegers in Heiner Müllers Stück "Der Auftrag", in: Die Schuld der Worte. Jahrbuch zur Literatur in der DDR, Bd. 6, hrsg. v. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr, Bonn 1987, S. 220-234.
- 68 Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1983<sup>2</sup>, S. 193.
- 69 Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 136.
- 70 Vgl. Wolf Biermann: Ballade vom Mann, in: W. B.: Die Drahtharfe, Berlin 1965, S. 74f.
- 71 Vgl. Helmut Fuhrmann: En attendant l'Histoire: Heiner Müller und Beckett, in: Martin Brunkhorst u.a. (Hg.): Beckett und die Literatur der Gegenwart, Heidelberg 1988, S. 159-174; Ders.: "Etwas frißt an mir.": Aspekte produktiver Beckett-Rezeption bei Heiner Müller, in: Forum Modernes Theater, Bd. 2/1 (1987), S. 18-33.
- 72 Heiner Müller: Artaud, die Sprache der Qual..., in: H. M.: Rotwelsch, S. 169; vgl. auch Joachim Fiebach: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten, Berlin 1990, bes. S. 249f.
- 73 Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen, S. 306.
- 74 Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich 1972, S. 44.
- 75 Joachim Ritter: Über das Lachen, in: J. R.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt 1974, S. 64.
- 76 Vgl. Klaus Teichmann: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, Freiburg 1986, bes. S. 152ff.
- 77 Heiner Müller: Die Kröte auf dem Gasometer, in: H. M.: Rotwelsch, S. 125.
- 78 Vgl. Heiner Müllers Zitation des Grobianus in der Textsammlung "ABC", (5/8) "LACH NIT ES SEI DANN EIN STADT UTERGANGEN".
- 79 Renate Jurzik: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik, Frankfurt/New York 1985, S. 35.
- 80 Vgl. die Parallelen, die Best zwischen dem Grottesken und dem Traum aufzeigt; Otto F. Best: Einleitung, S. 13ff.

Anschrift des Verfassers: Immengarten 5, 3000 Hannover

## Gerd Bräuer

### BRECHT HEUTE

"Am Abend des 2. Dezember 1990 soll sich DAS VOLK entschieden haben, wer das neue große Deutschland regieren soll. Wochen zuvor wird sich in Bonn am Rhein ein Zug von Leuten mit Koffern und Kisten auf den Weg gemacht haben und wenig später das Gebiet der einstigen DDR erreichen. Am Abend dieses 2. Dezember soll er vor dem 'Reichstag' in Berlin eintreffen. Er besteht aus hohen Beamten, Wirtschaftsführern usw., und an seiner Spitze marschiert ein General der Bundeswehr. Auf Schildern, die sie tragen, ist zu lesen: WIR SIND DAS VOLK."

So zu erfahren im dreiundvierzigsten SONNTAG<sup>1</sup> des Jahrgangs '90 und damit nichts anderes ankündigend, als eine der Zeit und ihren Umständen geschuldete "Neu-Inszenierung" von Bertolt Brechts Gedicht DER ANACHRONISTISCHE ZUG ODER FREIHEIT UND DEMOCRACY, 1947 angeschrieben gegen "wundersame" Entwicklungen im frisch gevierteilten Deutschland und angesichts eines gerade zerronnenen "Weltreichs".

Mit Bedauern lese ich allerdings, daß "der anachronistische Zug" von 1990 auf die Darstellung von Brechts "Wähler-Gemeinde" verzichten will. Es wäre doch zu schön gewesen, wenn wir alle miteinander hätten zuschauen können, wie "von Süden, aus den Tälern, herbewegte sich von Wählern pomphaft ein zerlumpter Zug, der zwei alte Tafeln trug...". Betrachtet man die Ergebnisse der Frühjahrs- und Herbstwahlen diesen Jahres in der ehemaligen DDR, so hätten die Veranstalter des Spektakels ja nicht einmal die bei Brecht angegebene Himmelsrichtung zu ändern brauchen... Aber lassen wir das.

Es mag dem sozialen Aspekt von Literatur geschuldet sein, wenn ich behaupte, daß veränderte gesellschaftliche Bedingungen immer



auch ein Nachdenken, Reflektieren über den bisher gewohnten Umgang mit Literatur erfordern. Als besonders nachdrücklich zeigt sich diese Notwendigkeit, wenn es sich um eine solche Literatur handelt, bei der eben der Umbruch gesellschaftlicher Verhältnisse im Mittelpunkt künstlerischer Bemühung steht.

Hierin ist wohl ein Grund dafür zu suchen, warum die Diskussion um Bertolt Brecht, um den Bestand oder Nichtbestand seines Werkes seit seinem Tode 1956 mehr oder weniger heftig und permanent betrieben wird. Wie gesagt, langandauernder Streit bedeutet nicht, daß es nicht Unterschiede gab in der Intensität der Auseinandersetzung um Brecht als "toter Hund" oder "lebendiger Klassiker". Die Sympathiewogen für ein produktives Aus-Nutzen z.B. schlugen immer dann und immer dort hoch, wo gesellschaftliche Umbruchssituationen unmittelbar bevorstanden und sich ein Veränderungspotential angestaut hatte, das zielgerichteter Kanalisation bedurfte.

Dann heißt also das soeben Gesagte in bezug auf jenes SONNTAG-Zitat mit zwingender Konsequenz die Prophezeiung umstürzlerischer Taten in den gerade frisch zusammengeagelten deutschen Ländern? Mitnichten, möchte ich meinen. Denn das, was da so als Zunder für ein in Position gebrachtes Pulverfaß beispielsweise in lateinamerikanischen oder afrikanischen Kulturszenen immer wieder funktioniert, -nämlich Brechts Texte als künstlerische Modelle sozialer Auseinandersetzung zu rezipieren- das scheint auf den Straßen des ach so stürmischen Herbstes '89 nicht wirklich benötigt worden zu sein. Das heißt, in den Theatern zeigte man Brecht schon. Mehr aber als eine Art gutes Museumsstück, frisch aufpoliert für den neuen Preis und die "feinen" Leute von sonstwoher. Nichts Verwerfliches, das keinesfalls, setzte man doch damit nur altbewährte und -gelernte Kulturpolitik fort: Wie gern erinnere ich mich an den kleinen alten Herrn mit dem sympathisch grauen Haarkranz, der

Wekwerths "Mutter"-Inszenierung 1988 zu Brechts 90. Geburtstag am BERLINER ENSEMBLE als rundherum gelungene Geschichtsbuchillustration laut beklatschte.

Fällt es uns deswegen immer wieder so schwer, alle Texte aufs Neue gegen den Strich zu bürsten, zu unser aller Vorteil? Vielleicht. Aber was hilft uns das weiter, wenn wir uns fleißig in Schuldzuweisungen üben: Dies verantwortet der Kultusminister. Jenes das Ministerium für Volksbildung... Da ist es mir schon lieber, es marschiert ein "anachronistischer Zug" auf Berlin zu, auch wenn die Namen der Organisatoren bisher leider nur auf die Aktion einer bestimmten sozialen Schicht hinweisen und Brechts eigentliche Adressaten derweil bei MC DONALDS die BILD lesen.

Aber vielleicht muß sich ein neues Brecht-Verständnis -soweit es überhaupt schon entstanden ist- auch erst einmal die intellektuellen Institutionen erobern; die Theater, Museen, Kulturhäuser, vor allem aber die Schulen, ehe der Brecht wieder "die Massen ergreift". Pardon. Hat er das je in deutschen Ländern? Aber vielleicht hat der große Meister gar nicht für uns geschrieben und wollte den "großen Kreis der Kenner" viel lieber sonstwo? Wer weiß das schon so genau? Ich jedenfalls nicht.

#### Anmerkung:

1. Eine Kulturwochenzeitung der ehemaligen DDR, die sich jetzt (November 1990) mit der ehemals Westberliner "Volkszeitung" zum FREITAG (!) zusammengetan hat.

Anschrift des Verfassers: Feldstr. 12, O-9159 Lugau

## Experimentelle Spielversuche

### Ingeborg Meyer

#### Playbacktheater: Das Theater aus dem Bauch und ohne Drehbuch!

"Es gibt keine Zuschauer mehr. Fort mit den Augen der Gaffer und den Ohren der Horcher. Ihr seid alle meine Komödianten. Die Bühne ist ebenso dort, wo Ihr seid, wie hier, wo ich stehe..."

J. L. Moreno, 1923  
(aus Leutz 1986, S. 31)

"Playbacktheater? Noch nie gehört. Was ist das?" So oder ähnlich lautet gewöhnlich der Kommentar, wenn ich vom Playbacktheater erzähle. Laut Duden bedeutet Playback: "nachträgliche Abstimmung der Bildaufnahme mit der bereits vorher isoliert aufgenommenen Tonaufnahme". Aber was bedeutete dann Playbacktheater? "Im Playbacktheater erzählen die ZuschauerInnen Geschichten, die anschließend von den SchauspielerInnen gespielt werden.", dies war die Erklärung einer begeisterten Freundin, die schon des öfteren an Playbacktheateraufführungen teilgenommen hatte. Jetzt hatte ich zwar eine vage Vorstellung, aber worin die Besonderheit dieser Theaterform bestand, war mir nach wie vor unklar. Das änderte sich 1986, als ich zum ersten Mal an einer Aufführung des Playback Theatre Sydney, Australien, teilnahm.

Ich besuchte eine der öffentlichen Aufführungen, die jeden vierten Samstag im Monat im Drama Action Centre (private Schauspielschule) in Sydney stattfanden.

Auf der leeren Bühne, die sich auf einer Ebene mit den ZuschauerInnen befand, standen links zwei Stühle nebeneinander, die den ZuschauerInnen zugewandt waren, während auf der rechten Seite eine Ansammlung von Musikinstrumenten zu sehen war. Andere Requisiten waren kaum vorhanden. Der Abend begann mit einer kurzen Begrüßung des Spielleiters, der dann uns, die ZuschauerInnen dazu aufforderte sich mit unseren NachbarInnen bekannt zu machen: rechts, links, vor und hinter uns. Anschließend verlangte er auch noch, daß wir unserem linken Nachbarn erzählen sollten, was wir in der letzten Woche erlebt hatten. Das war ein noch ungewohnteres Ansinnen, aber alle wendeten sich folgsam ihren NachbarInnen zu und begannen zu erzählen, wenn auch mit einem etwas skeptischen Gesichtsausdruck. Nach wenigen Minuten hatte sich die Atmosphäre im Saal total verändert. Ich spürte, wie ich mich entspannte und freudig in das Gespräch mit meinem Nachbarn einstieg, den ich vor fünf Minuten überhaupt noch nicht kannte; seit zwei Minuten wußte ich erst seinen Namen und jetzt erzählte er mir aus seinem Alltag. Die Zeit war schnell vergangen und alle sahen den Spielleiter erwartungsvoll an, der uns jetzt aufforderte, einen Moment oder ein Erlebnis dieser Woche zu erzählen. Ich war gespannt, ob sich überhaupt jemand melden würde, doch gleich mehrere ZuschauerInnen meldeten sich zu Wort. In rascher Abfolge schilderten Sie alltägliche oder auch etwas abenteuerlichere Episoden in kurzen Stichworten. Die SchauspielerInnen hörten aufmerksam zu und spielten jeweils anschließend eine kurze Sequenz dazu, sie nannten diese Form "Lebende Bilder". Ich war erstaunt und



fasziniert über das, was sie alles in diesen kurzen Erzählungen entdeckt hatten: Wünsche, Hoffnungen, Ängste, Träume der ErzählerInnen, die oft sagten, genau so wäre es gewesen, obwohl ihnen dieser oder jener Aspekt bis dahin nicht bewußt gewesen wäre. Die Musikerin der Playbacktheatergruppe unterstützte und pointierte die Darstellungen mit ihrer Musik, z.B. indem sie auch musikalisch die Unternehmen aufgriff und so die Essenz der jeweiligen Erzählung noch stärker betonte. So ging es den ganzen Abend weiter, in drei verschiedenen Formen (Lebende Bilder, Polaritäten, Geschichten) wurden die Erlebnisse der ZuschauerInnen wiedergegeben, jedes Mal um viele Facetten erweitert. Ich bewunderte die schauspielerischen und menschlichen Qualitäten der SchauspielerInnen, ihre Sensibilität und Einfühlungsvermögen, mit denen sie in jeder Episode das Wesentliche aufspürten und darstellten, teilweise auch unter Verwendung von Metaphern und Symbolen.

Es war ein anregender Abend gewesen, ich hatte an dem Leben vieler Menschen teilgehabt, mit ihnen die verschiedensten Gefühle durchlebt und am Ende des Abends einen großen Vorrat an ähnlichen oder ganz anderen Geschichten in mir selbst entdeckt. Und so ganz nebenbei hatte ich Informationen über das Alltagsleben der AustralierInnen erhalten. Ich fühlte mich reich beschenkt und war begeistert von dieser Theaterform.

Dies war der Beginn meiner Auseinandersetzung mit dem Playbacktheater in deren Verlauf ich auch an der zweijährigen Ausbildung für Schauspiel und Theaterpädagogik des Drama Action Centres in Sydney teilnahm. Im nun folgenden Text gebe ich einen Überblick über die Entstehung des Playbacktheaters und seine wichtigsten Grundelemente.

### Zur Entstehung des Playbacktheaters

Das Playbacktheater wie auch das Psychodrama begründet sich auf die Tradition des Stegreiftheaters. Der Begründer des Psychodramas, J. L. Moreno, beschäftigte sich in den zwanziger Jahren zu Beginn seines Medizinstudiums in Wien (1919-1924) intensiv mit dem Stegreiftheater, indem er kleinere Aufführungen erst mit Kindern, später mit Erwachsenen inszenierte. Morenos Ziel war es, die Trennung zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen aufzuheben, die ZuschauerInnen aktiv zu beteiligen, ja sie sollten selbst Themen für das Stegreifspiel vorschlagen und auch mitspielen. Moreno glaubte an das schöpferische Potential, das in jedem Menschen vorhanden ist und das er freisetzen wollte. (vgl. Buer, 1989, S. 30ff)

Auch das "Theater der Unterdrückten" nach Augusto Boal weist viele Parallelen mit dem Stegreiftheater und dem Psychodrama nach Moreno auf, es ist auch bekannt, daß Boal an Psychodramasitzungen teilgenommen hat. (D. Feldhändler 1989, S. 23) Nicht von ungefähr wurden die ursprünglichen Ideen Morenos wiederum von einem Psychodramadirektor aufgegriffen, nämlich von Jonathan Fox, der 1976 die erste Playbacktheatergruppe in New York gründete. Ende der siebziger Jahre starteten die ersten Playbacktheatergruppen in Australien und Neuseeland und inzwischen gibt es auch schon einige Gruppen in Europa. Seit zwei Jahren besteht eine Gruppe in Köln, die Gruppe in Hannover ist im Aufbau begriffen. Die Playbacktheatergruppe aus New York existiert bis heute und initiierte im Mai 1990 die Gründung der internationalen Gesellschaft für Playbacktheater (IPTN).

### Die einzelnen Elemente des Playbacktheaters

#### Warm-up der ZuschauerInnen

Entscheidend für den Verlauf eines Playbacktheaterspieles ist der Beginn. Es ist die Aufgabe der SpielleiterIn eine vertrauensvolle Atmosphäre zu schaffen, in der sich die ZuschauerInnen respektiert fühlen, Vertrauen zueinander, der SpielleiterIn und den SchauspielerInnen entwickeln zu können, um über persönliche Erlebnisse berichten zu können. Dies kann auf verschiedene Art

und Weise geschehen, zum Beispiel durch die Begrüßung der SpielleiterIn, ein kurzes Spiel der SchauspielerInnen oder durch eine gemeinsame Aktion mit den ZuschauerInnen, ähnlich wie Boal es zu Beginn einer Forumtheateraufführung vorschlägt. Falls sich die ZuschauerInnen noch nicht untereinander kennen, sollten sie auf jeden Fall aufgefordert werden, sich mit den nächsten SitznachbarInnen bekannt zu machen. Von dem Warm-up hängt es entscheidend ab, wie eine Playbacktheateraufführung verläuft.

#### Lebende Bilder (Fluid sculptures)

Nach dem Warm-up leitet die SpielleiterIn die Darstellung von Lebenden Bildern mit folgenden Worten ein:

"Heute abend werden wir die Geschichten spielen, die sie mitgebracht haben. Vielleicht haben sie schon eine im Kopf, aber es wird andere geben, die ihnen im Laufe des Abends oder in den folgenden Wochen noch einfallen werden. Wir beginnen mit kurzen Eindrücken, alltäglichen Erfahrungen. Wie war ihr Tag heute?" Nach einer kurzen Besinnungspause wendet sie sich direkt an einen der Zuschauer mit der Frage:

"Welches Wort würde ihre Art von Tag beschreiben?"

Der Zuschauer antwortet, nachdem er sich von der Überraschung erholt hat, direkt angesprochen worden zu sein, mit dem Wort: "Zufriedenheit". Die SpielleiterIn fragt weiter: "Nennen sie uns ein Ereignis das zu dieser Zufriedenheit beigetragen hat."

Der Zuschauer: "Ich habe einen langen Brief an einen Freund geschrieben, was ich schon ganz lange tun wollte."

Die SpielleiterIn: "Wie ist ihr Name?"

Der Zuschauer: "Peter"

Die SpielleiterIn faßt noch einmal zusammen: "Peter hat einen zufriedenen Tag gehabt, weil er einen Brief geschrieben hat, den er schon lange schreiben wollte. Vorhang auf!" (Beispiel aus Mary Good, Melbourne)

Jetzt folgt das Lebende Bild, eine bewegliche Skulptur, in der sich vier - fünf SchauspielerInnen darum bemühen die Erzählung des Zuschauers mit Ton und Bewegung wiederzugeben, wobei sie sich auf die Essenz der Erzählung konzentrieren. Auf diese Art und Weise können in wenigen Minuten drei bis vier Zuschauer einbezogen werden. Die SpielleiterIn bemüht sich insgesamt um eine offene Fragestellung, um den ZuschauerInnen eine eigene Themenfindung zu ermöglichen.

#### Polaritäten (Pairs)

Nach einer Weile stellt die SpielleiterIn eine weitere Form des Playbacktheaters vor: Polaritäten. Sie werden dargestellt durch jeweils zwei Paare, die im Abstand von etwa drei Metern nebeneinander auf der Bühne stehen und nacheinander ihre Version des geschilderten Erlebnisses spielen. Diese Form ist besonders geeignet, um konflikthafte Situationen darzustellen, in denen die ErzählerInnen sich von zwei widerstreitenden Gefühlen in gegensätzliche Richtungen gezogen fühlen. Auch hier geht es um die Essenz dieser Gefühle und der damit gemachten Erfahrung.

#### Geschichten (Stories)

Es hängt vom Geschick der SpielleiterIn ab, wann der Moment gekommen ist, wo sie die ErzählerIn bittet, neben ihr Platz zu nehmen, um ihre Geschichte zu erzählen. Dies kann ein kritischer Moment sein, aber in der Regel erzählen die meisten Menschen gern von sich und nutzen diese Chance. Die SpielleiterIn hat jetzt die Aufgabe, die ErzählerIn zu interviewen und dabei den Kontakt zwischen ErzählerIn, ZuschauerInnen und SchauspielerInnen aufrecht zu erhalten. Sie stellt Fragen, die der Strukturierung der Geschichte dienlich sind und gleichermaßen als Hilfestellung für die ErzählerIn und die SchauspielerInnen geeignet sind. Daher beginnt sie mit den Fragen:

Wann ist es passiert?

Wo ist es passiert?



Was ist passiert?

Wer war sonst noch dabei?

Die ErzählerIn wählt die SchauspielerInnen für die einzelnen Rollen aus, einschließlich ihrer eigenen Person. Nicht immer erzählt sie die Geschichte zu Ende, oft hat sie auch keines oder die SpielleiterIn hindert sie daran, um der Darstellung nicht die Spannung zu nehmen. Nach der nun folgenden Szene wird die ErzählerIn befragt, wieweit sie sich darin wiedergefunden hat. Dabei ist es durchaus möglich, daß wesentliche Elemente des Erlebnisses gefehlt haben, aber sich die ErzählerIn erst jetzt daran erinnert. Manchmal formuliert sie auch ihre Phantasien vom Ausgang der Geschichte oder ihrem Verhalten; unter Berücksichtigung dieser Aspekte wird dann oft eine zweite Version der Geschichte gespielt. Auf diese Art und Weise übernimmt die ErzählerIn Verantwortung für ihre Situation und entwirft eigene Lösungsstrategien.

Die Geschichte der ErzählerIn regt die Phantasie und Erinnerung der anderen ZuschauerInnen an. Oft führt eine Geschichte zur nächsten und es ergeben sich intensive Verbindungen zwischen den einzelnen Szenen, z.B. die Geschichte über eine Hochzeit regt viele andere an, über die Themen: Liebe, Beziehung, Familie; ein anderer Abend konzentrierte sich auf Geschichten aus der Schulzeit und Erfahrungen im Umgang mit Autoritäten.

### Beispiele für Geschichten:

- Eine junge Frau berichtete von dem Besuch im Altersheim bei ihrer Großmutter, die an der Alzheimerschen Krankheit leidet und sie nicht mehr erkennt. Die Problematik dieser Krankheit berührte alle Anwesenden tief.
- Ein Jugendlicher erzählt von einer Begegnung mit einem mongoloiden jungen Mann; die Ratlosigkeit und die Ängste im Umgang mit Behinderten werden deutlich.
- Ein älterer Mann, inmitten einer Gruppe von Berufstätigen, erzählt von seinem Rentneralltag und den Freuden des Lebens nach der Arbeit.
- Eine Therapeutin schildert einen Besuch im Sexshop mit einer Patientin; die ganze Bandbreite von Phantasien, Vorurteilen, Moralvorstellungen, Sehnsüchten im Umgang mit Sexualität wird in der Playbackdarstellung aufgegriffen.
- Eine alte Frau, die aus Spanien eingewandert ist, erinnert sich an die Landschaft ihrer Heimat.

Diese Beispiele zeigen wie vielfältig die Themen sind. Grundsätzlich wird jedes Erlebnis ernst genommen, ob es sich um eine kleine Alltagsbegebenheit, einen Traum oder ein Abenteuer handelt. Jonathan Fox betont noch einen weiteren Aspekt (vgl. J. Fox 1981, S. 299). Während einer Playbackdarstellung existiert eine subdramatische Ebene dadurch, daß die ZuschauerInnen die Reaktion der ErzählerIn beobachten und miterleben. So sind auch die ZuschauerInnen emotional am Geschehen beteiligt, was zur Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls innerhalb der Zuschauergruppe beiträgt.

### Ziele, Prinzipien und Anwendungsmöglichkeiten des Playbacktheaters

Die Vertreter des Playbacktheaters sind von der Grundannahme ausgegangen, daß jeder Mensch über kreative Fähigkeiten verfügt und das Bedürfnis hat sich auszudrücken. Ein Ziel des Playbacktheaters ist, einzelnen Mitgliedern einer Gemeinschaft die Möglichkeit zu geben, sich mit ihren Erfahrungen, Erlebnissen, Träumen und Wünschen den anderen Gruppenmitgliedern mitzuteilen. Die Playbackdarstellung regt das Individuum zu Selbsterkenntnis und Reflexion an, parallel dazu wird die Kommunikation innerhalb der Gesamtgruppe gefördert. Dies ist nur möglich unter der Voraussetzung, daß die SchauspielerInnen jede ErzählerIn mit ihrer persönlichen Geschichte akzeptieren und sie nicht bewerten oder kritisieren.

Aus dem Vorgenannten ergeben sich folgende Prinzipien: (nach J. Fox 1981, S. 305)

- Ausgangspunkt einer Erzählung ist immer eine persönliche Erfahrung.
- Jede Erfahrung ist wertvoll und wird von den SchauspielerInnen akzeptiert und gespielt.
- Durch das Mitteilen von persönlichen Erfahrungen entsteht ein Gefühl von Gemeinschaft. Dies trägt zur kulturellen Kohäsion einer Gruppe bei.

Hieraus leiten sich vielfältige Anwendungsmöglichkeiten für das Playbacktheater ab, da es sich praktisch für jede interessierte Gruppe eignet. Entweder wird ein Playbacktheaterensemble eingeladen oder die Gruppe spielt selbst unter Anleitung einer erfahrenen SpielleiterIn.

Hier nur einige Beispiele für die Anwendung des Playbacktheaters:

1. Das Playbacktheater eignet sich als Trainingsmethode für GruppenleiterInnen und TherapeutInnen:

In den Rollen der SpielleiterInnen und SchauspielerInnen werden unter anderem die Flexibilität, die Auffassungsgabe, das Reaktionsvermögen, die Intuition, die Sensibilität und die Fähigkeit des Zuhörens entwickelt. Auch wird ein vielseitiges Rollenrepertoire benötigt; die Entwicklung der eigenen kreativen Potentiale und Spontaneität gehört natürlich ebenfalls dazu.

2. Auch für das Bildungswesen ist es eine sinnvolle Bereicherung:

Zum Beispiel nach Abschluß einer Projektwoche zum Thema "Behinderte" können in einer Playbacktheateraufführung die persönlichen Lernerfahrungen der SchülerInnen im Umgang mit Behinderten einander mitgeteilt und durch die SchauspielerInnen noch vertieft werden.

3. Es hat sich auch als Auftakt- oder Schlußveranstaltung für eine Tagung oder Konferenz als anregend erwiesen, da es ein Mittel ist, um unterschiedliche Positionen, Meinungen und Erfahrungen zu veranschaulichen. Bei sehr kontrovers diskutierten Themen liegt ein weiterer Vorteil in der Unparteilichkeit der SchauspielerInnen, sie brauchen in ihrem Spiel keine Rücksicht zu nehmen, tragen so zur Gruppenkohäsion bei. Zum Beispiel auf einer kirchlichen Frauenkonferenz, wo eine Gruppe von Frauen um mehr Einfluß in der Kirche kämpfte, während die andere Gruppe strikt dagegen war. In der Playbacktheateraufführung zu Beginn der Konferenz wurden die Befürchtungen, Hoffnungen und Erwartungen der TeilnehmerInnen gespielt, wodurch das Spektrum der verschiedenen Meinungen deutlich wurde.

### Literatur:

- Boal, A. Theater der Unterdrückten, Suhrkamp, Frankfurt 1982  
Buer, F. Morenos Therapeutische Philosophie, Leske u. Budrich, Opladen 1989  
Feldhender, D. Psychodrama und Theater der Unterdrückten, Verlag Puppen und Masken, Frankfurt 1987  
Fox, J. Playbacktheater in "Drama in Therapy Vol. II", Drama Book Specialists, New York 1981  
Good, M. The Playback Conductor, Melbourne, unveröffentlichtes Manuskript  
Leutz, G. Psychodrama, Springer Verlag, Heidelberg 1986  
Petzold, H. Angewandtes Psychodrama, Junfermann Verlag, Paderborn 1978  
Alle Texte von J. Fox und M. Good sind von der Verfasserin aus dem Englischen übersetzt worden.

Anschrift der Verfasserin:

Lichtenbergplatz 2, 3000 Hannover 91, Tel.: 0511/441673



## Von der Freundlichkeit- Erfahrungen mit gewaltfreiem Lehrstück-Spiel

### Lehrstück und Gewalt

Zentrales Konstitutionsmerkmal der Brechtschen Lehrstücke ist das Gewaltproblem. Ob nun im "Ja Sager und Nein Sager" oder im "Badener Lehrstück vom Einverständnis", in der "Maßnahme" oder der "Ausnahme und die Regel", in den Lehrstückfragmenten vom "Bösen Baal, dem asozialen" und vom "Untergang des Egoisten Johann Fatzer" - immer materialisiert sich der Konflikt Individuum - Gruppe - Gesellschaft in Form von Gewalt.<sup>1</sup> Die Gewalt spielt dabei auf den verschiedensten Ebenen eine wichtige Rolle: als grundlegende Struktur der gesellschaftlichen Realität, auf die sich Brecht mit seinen Lehrstücken bezieht, als Handlungs- und Kommentarebene des Textes, als sprachliche und körperliche Vorgehensweise im Spielprozeß und als Phantasie und internalisierte Muster der Spielenden. Kristallisationspunkt ist immer der *Einzelne*, der sich abgrenzt oder ausgegrenzt wird, der sich getrennt hat oder getrennt wird, und damit die individuell erfahrbare physische und psychische Gewalt. In den Lehrstück-Texten geht es um Leben und Tod, um die "Auslöschung" des Individuums, um negative, zerstörerische oder zerstörte Körperlichkeit. Sichtbar wird vor allem der Zusammenhang von *Gewaltverhältnissen* und *Gewaltverhalten*, von Gewalt als strukturell gesellschaftliche einerseits und als individuelle Handlung andererseits. Mit der Darstellung von gesellschaftlicher *Gewaltförmigkeit* und der dazugehörigen *Gewalttätigkeit* von Personen versucht Brecht die gesellschaftlichen Widersprüche zu verschärfen; um die gesellschaftlichen Erscheinungen im Spielprozeß erfahren zu können, werden sie zur Krise zugespitzt.<sup>2</sup> Auch in der Lehrstück-Praxis wird seit Jahren besonderes Gewicht auf die Auseinandersetzung mit Gewalterfahrungen und Gewaltphantasien gelegt. Bei Ingo Scheller z.B. heißt es: "Indem die Spieler 'gezwungen' sind, im Spiel der Lehrstücktexte asoziale Haltungen einzunehmen, können sie eigene 'asoziale Triebe' (z.B. Gewalt-, Ohnmachts- und Größenphantasien; die Lust und Fähigkeit, andere physisch und psychisch fertigzumachen; Vorurteile, Abgrenzungs-, Anklammerungs- und Anpassungsverhalten, Mitleid, Spontaneität u.a.) aktualisieren, sich bewußt machen und so bearbeiten, daß sie nicht hinter ihrem Rücken Wirkungen haben, die sie nicht wollen."<sup>3</sup> Reiner Steinweg, Wolfgang Heidefuß und Peter Petsch betonen in ihrem Forschungsprojekt "Weil wir ohne Waffen sind" die besondere Relevanz des Gewaltespekts in der Lehrstück-Pädagogik, deren Ziele sie "mit den beiden Begriffen Sensibilisierung gegenüber Gewaltphänomenen und Stärkung der Vermittlungsfähigkeit des Ich gegenüber der gesellschaftlichen Produktion von Gewalt beschreiben."<sup>4</sup> Auch in unserer Lehrstück-Praxis wie in unserer theoretischen Auseinandersetzung mit der Brechtschen Lehrstückkonzeption stand die Gewalt-Frage im Mittelpunkt des Interesses.<sup>5</sup> Auch wir erlitten in Spielprozessen Gewalt und übten sie aus - zu unserem Erstaunen und Erschrecken z.T. sogar lustvoll-, auch wir erfuhren in den Lehrstück-Versuchen Asozialität zugleich als gesellschaftliches Produkt und als mögliche Widerstandsform gegen eine asoziale Gesellschaft. "Gewalt als Ausnahmezustand im Modell des Lehrstücks kann in Form des Schocks sogar dazu führen, daß die *Entfremdung vom Bewußtsein der Entfremdung*, diese so festgefügte ideologische Konstruktion, aufgebrochen wird. Ein Potential von Handlungsmöglichkeiten auch in Form von Widerstandsformen kann ins Bewußtsein

zurückgeholt werden, so daß so die Voraussetzungen geschaffen werden, in jeder Situation neu nachdenken zu können."<sup>6</sup>

### Der Spielprozeß - "Lust zu was ist eine gute Sache"

All diese Überlegungen zur Gewalt waren - wie üblich - Grundlage für die methodische Vorbereitung und die Textauswahl eines Lehrstück-Spielwochenendes Anfang dieses Jahres in Groß-Munzel (19.-21.1.1990). Als Abschluß eines Hauptseminars an der Universität Hannover mit dem Titel "Bertolt Brecht - Lehrstück-Theorie und -Praxis", in dem wir abgesehen von kleinen eingeschobenen Spieleinheiten uns vor allem mit Brechts Lehrstück-Theorie auseinandergesetzt hatten, sollte diese in der Praxis erprobt werden.<sup>7</sup> Wegen der großen Teilnehmerzahl mußten wir drei Spielgruppen bilden; unsere Gruppe bestand aus vier Studentinnen und fünf Studenten mit Spielerfahrungen. Als Textgrundlage hatten wir eine Auswahl von ca. 40 Textsequenzen aus dem Lehrstück-Fragment "Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer"<sup>8</sup> zusammengestellt, von der wir "Fatzer und das Mädchen" (BBA 822/13-20), "was ihr nicht begreift ist die mechanik" (BBA 111/02), "Lust zu was ist eine gute Sache." (BBA 109/76), "denn mir ist übel,..." (BBA 820/05) und "gut so - schlecht so" (BBA 112/21) an dem Wochenende spielten. Unsere Vorgehensweise des Fragmentarisierens, des "Zerschmeißens", wie Brecht es selbst nennt (vgl. BBA 109/56), haben wir an anderer Stelle diskutiert;<sup>9</sup> wir wollen sie deshalb hier nicht weiter ausführen.

Im folgenden konzentrieren wir uns auf die Beschreibung des Spielprozesses von "Lust zu was ist eine gute Sache" und die daraus sich ergebenden Überlegungen und Schlußfolgerungen zum gewaltfreien Lehrstückspiel.

Vorweg noch eine Anmerkung allgemein zur Textstruktur des Fatzer-Fragmentes: Bei der praktischen Arbeit mit dem Fatzer-Material fiel uns als besondere Schwierigkeit sehr schnell auf, daß der Text wenig szenische Handlung, wenig wirkliche Dialoge und kaum Szenen mit einem Spannungsbogen enthält. Stattdessen läßt sich eine Tendenz zum *monologischen Sprechen* feststellen, was für die Spielpraxis offenkundig eine Erschwernis bedeutet. U.a. aus diesem Grund haben wir den Text "Lust zu was ist eine gute Sache", der ursprünglich von Koch an Büsching gerichtet ist, gekürzt und auf Fatzer und Koch verteilt, so daß ein Streitgespräch entstand über lustvolle, befreite Arbeit und Arbeit als Notwendigkeit, über Spontaneität und Disziplin, über das *Lust- und Realitätsprinzip*, kurz über die grundsätzliche Einstellung zum Leben. Die Textstruktur legt diese Zweiteilung durchaus nahe, nur an einer Stelle haben wir eine kleine Veränderung vorgenommen: die zweite Person Plural "wollt ihr" wurde durch die zweite Person Singular "willst du" ersetzt.<sup>10</sup> Unsere Spielvorlage lautete demnach:

Fatzer: Lust zu was ist eine gute Sache.  
Lust das ist  
Eine gute Sache das baut  
Häuser aus nichts die wie Gebirge aus Erz sind  
Und an einem Tag die Kanäle  
Welche 30 Jahre gebaut werden und  
Für 5 Menschenalter bestimmt sind

Koch: Aber was willst du auch dort  
Wo keine Lust ist muß  
Es Kanäle geben und Häuser  
Hattest du einen guten Tag so hattest  
Du Lust zu was aber am schlechten Tag  
Willst du auch essen.  
Was du tust weil du Lust hast das gilt  
Nichts Fatzer bei uns."



Diese Textfassung haben alle SpielerInnen in den verschiedenen Arten des *Konfrontationsspiels*<sup>11</sup> ausprobiert, wobei folgende Interpretationen entstanden:

1. F. gelangweilt - K. resigniert.
2. F. begeistert, mit positivem Gefühl - K. mit scharfer Kritik als Gegenposition.
3. F. bricht nach euphorischem Beginn psychisch zusammen - K. trägt von oben herab seinen Text maschinenhaft wie einen politischen Auftrag vor.
4. F. als sexistischer und aggressiver Macho - K. hilflos und ängstlich, zurückweichend.
5. F. als sexistischer und aggressiver Macho - K. lockend, verführend, mit Körperkontakt bis zum aggressiven Würgen, F. schließlich fallenlassend.
9. F. als Kasper, albern - K. hilflos und genervt.
10. F. als Kasper, albern - K. in ironisch distanzierter Haltung.

Gerade nach dem extrem gewalttätigen fünften Handlungsentwurf gab es 6. eine Version, in der zwei Freunde, die sich sehr nahe waren, nicht gegeneinander standen, sondern aufeinander eingingen. Daraus entwickelte sich 7. eine Vater-Kind-Konstellation: Fatzer als Sohn auf der Erde liegend, Kopf im Schoß des Vaters, spricht seine Wünsche und Hoffnungen aus. Der Vater macht ihm die Unmöglichkeit dieser Phantasien deutlich, beruhigt und tröstet ihn jedoch zugleich. Schließlich 8. die gleiche Situation zwischen zwei Erwachsenen - der eine voller Phantasie eine Utopie formulierend, der andere dieser widersprechend und doch Geborgenheit vermittelnd, die Unmöglichkeit der Phantasien aufzeigend und zugleich Trost spendend angesichts ihrer Nichtrealisierbarkeit. Trotz der verständnisvollen Beziehung beinhalteten diese Spielversuche unseres Erachtens doch verdeckte Gewalt gegen ein die Realität überschreitendes Träumen und Phantasieren. Sicherheit und Geborgenheit können zu einem "goldenen Käfig" werden, die Reintegration in das Realitätsprinzip kann Herrschaft bedeuten.

Der 11. Spielversuch endlich basierte zwar auf den Versionen sechs bis acht, löste aber die immer noch bestehende Hierarchie der beiden Spieler auf. Fatzer und Koch, gespielt von J. und R., sind jetzt zwei Freunde, die über ein gemeinsames Problem sprechen. Sie sitzen auf Stühlen, Koch ganz normal, Fatzer rittlings schräg vor ihm, so daß die vorherige körperliche und räumliche Unterordnung nicht mehr existiert. Koch sitzt zunächst nachdenklich mit gesenktem Kopf. Als Fatzer, während er spricht, ihm freundlich die Hand auf die Schulter legt und ihn ansieht, hebt er ebenfalls den Kopf und erwidert Fatzers Blick. Fatzer ist guter Stimmung und in seinem Gestus bietet er Koch an, daran teilzuhaben. Ohne väterliches Gehabe, ohne pädagogische Intentionen und ohne jede Aufdringlichkeit versucht Fatzer mit seiner fröhlichen Gelassenheit und inneren Ruhe, Koch nahe zu kommen und -selbst offen- ihn zu öffnen, um so in wechselseitiger Vertrautheit und gegenseitigem Vertrauen eine gemeinsame Haltung zu finden. Koch stellt zwar mit seinem ersten Wort ("Aber...") Fatzers Position in Frage, er formuliert jedoch von Beginn an zögerlich, zieht nicht nur Fatzers Haltung in Zweifel, sondern auch seine eigene. Vor allem der in der Regel apodiktisch wirkende Schlußsatz wird von ihm eher fragend gesprochen. Ebenso offen wie Fatzer auf den fragenden, z.T. zweifelnden Gestus von Koch reagiert, ebenso offen verhält sich Koch zu Fatzers in sich ruhender Zuversicht. Beide empfinden den anderen nicht als Gegner, haben nicht das Bedürfnis, ihn zu widerlegen oder sich von ihm abzugrenzen. Stattdessen hören beide genau zu und haben die Handlung des anderen nicht nur akzeptiert, sondern sie in ihre eigene aufgenommen und damit diese verändert, ohne sie aufzugeben. So entstanden zwei *offene*, *"gebrochene"* Haltungen. Am Schluß setzt sich der *"Grundgestus"*<sup>12</sup> der Szene weder aus entgegengesetzten, einander ausschließenden Haltungen noch aus identischen zusammen,

sondern bildet ein *widersprüchliches Ganzes*, eine gemeinsame Frage nach dem Verhältnis von Lust und Pflicht, von Utopie und Alltag, von Phantasie und Realitätsprinzip.

Diese 11. Spielversion wurde im folgenden von verschiedenen SpielerInnen insgesamt sechsmal nachgespielt, wobei die bekannten Probleme des Kopierens auftraten. Besonders deutlich wurde für uns, daß trotz des Bemühens um Genauigkeit, d.h. um eine identische Haltung, jeder Spieler entsprechend seiner individuellen Sprache und Körperlichkeit und jedes Spielerpaar entsprechend ihrer spezifischen Beziehungsstruktur agierte; die Personenebene griff immer wieder in die Figurenebene ein und veränderte sie. Die Spannbreite der Kopien reichte von ungewollter Distanz und Fremdheit bis zu einer Konstellation, in der sich Fatzer noch einfühlsamer und zögernder verhielt und zugleich noch stärker an sich selbst zweifelte und in der der Spieler von Koch dessen Haltung zu Fatzer als "Sehnsucht nach Utopie" charakterisierte. Auffällig war, daß die nachgespielten Versionen von zwei Frauen-Paaren in sich besonders widersprüchlich blieben und nach eigenem Bekunden keine sehr intensiven Erfahrungen hervorriefen. Am Schluß spielten J. und R. ein zweites Mal ihre Version, und sowohl von den Beobachtern als auch von ihnen selbst wurde trotz einer gewissen Ermüdung bestätigt, daß die Intensität ihrer Haltung in der Wiederholung durchaus Bestand hatte.

### Reflexionen über den Spielversuch - Probleme und Möglichkeiten von Gewaltfreiheit im Lehrstück-Spiel

Wie ist nun dieser Spielversuch einzuschätzen? Zum einen ist es erstaunlich, daß eine Gruppe allerdings mit Lehrstück-Spiel erfahrenen Teilnehmern 17 mal ca. sechs Stunden lang diese kurze Textsequenz spielte - teils als Variation, teils als Kopie. Dies ist nur möglich bei großer Konzentration und zugleich bei großer Intensität und sogar Faszination. Alle SpielerInnen bestätigten auch, daß sie in diesem Spielprozeß *neue Erfahrungen* gemacht hätten, zum anderen fehlte es auch nicht an *Kritik*, die sich an zwei Punkten festmachte: Erstens wurde die grundsätzliche Form dieses gewaltlosen Spiels in Bezug auf Sinn und Spiellust in Frage gestellt; zweitens wurde in Zweifel gezogen, ob die zur Diskussion stehenden Versionen tatsächlich auf dem von uns so charakterisierten Gestus der hierarchiefreien Freund(schaft)lichkeit basierten. Tatsächlich werden durch diese Kritik die zwei wesentlichen Problempunkte einer solchen Spielweise markiert, aber auch ihre Möglichkeiten.

Zum ersten: Ein gewalthaftes Spiel ist bekanntlich ohne Lehrstück Erfahrung nicht ohne weiteres möglich. Vielmehr bedarf es einiger Anstrengungen seitens des Teamers, die oben genannte Scheu der Teilnehmer überwinden zu helfen. Dasselbe gilt für das gewaltfreie Spiel, zumal *die "Ergebnisse"* zunächst nicht so "spektakulär" sind. Dies heißt aber, daß solche Erfahrungen, wie sie für das gewalthafte Spiel vorliegen, insbesondere ein methodisches Konzept, für das gewaltfreie Spiel erst erarbeitet werden müssen, ehe grundsätzlich beurteilt werden kann, welche Erweiterungen des Lehrstück-Spiels hier möglich sind.

In allerersten Versuchen mit zwei weiteren Gruppen zeigte sich, daß die Möglichkeiten eines gewalthaften/-losen Spiels vor allem an die Interessen der Teilnehmer gebunden sind: So gab es Spieler, die die gewaltlose Spielweise grundsätzlich in Frage stellten. Sie betonten, diese "sanfte" Spielweise entspreche nicht ihren Bedürfnissen<sup>13</sup>, sie sei ihnen zu "harmonisch". Andere standen diesem Versuch sehr aufgeschlossen gegenüber, obwohl sie auf die gewalthafte Spielweise nicht verzichten wollten bzw. sie schon vorher erfolgreich erprobt hatten; wieder andere gab es, für die die neue Spielweise sogar interessanter war, bzw. so wichtig, daß das o.g. "Aha-Erlebnis" erst damit eintrat. Es ist also auf je-



den Fall ein Potential vorhanden, das mit wachsenden Erfahrungen der Teamer auch noch vergrößert werden kann.

Zum zweiten: Die Beurteilung, ob ein Gestus tatsächlich freund(schaft)lich ist oder nicht, ist individuell verschieden. Im Prinzip ist dies auch bei der Gewalt so, wenigstens bei den verschiedenen Möglichkeiten sie versteckt oder unbewußt auszuüben. Allerdings scheint bei der Gewalt doch eher ein Konsens herstellbar zu sein: ein gezielter Faustschlag kann eigentlich nur als gewalttätig angesehen werden, ein Streicheln dagegen muß durchaus nicht freundlich sein.

Tatsächlich muß sich eine gewaltfreie Spielpraxis erst entwickeln. Zwar war dies nicht unsere erste Erfahrung mit der Darstellung von Freundlichkeit im LS-Spiel: Eigentlich kam und kommt es auch sonst immer wieder zu dem Versuch, einer gewaltvollen Haltung eine sanfte entgegenzusetzen, sei es in der Position des Opfers, um eine starke Haltung des/der anderen ins Leere laufen zu lassen oder zumindest auf die Probe zu stellen, sei es in der Position des Täters, der seine Haltung "nett" vermitteln möchte. Letztlich aber wurden solche Entwürfe immer als *unglaubwürdig* bzw. als besonders zynisch und "hinterhältig" empfunden. Und dies aus gutem Grund, denn bei all diesen Versuchen wurde das Vorhandensein einer grundsätzlichen *Machtstruktur* in der Szene nie ernsthaft in Frage gestellt; es wurde immer davon ausgegangen, daß eine Hierarchie vorhanden sein *muß*, und sei es, daß das Opfer dem Täter überlegen ist. Freundlichkeit in diesem Sinne stellte sich immer als eine Haltung heraus, die die Hierarchie (und damit Gewalt) nicht aufgibt, sondern ihr entgegentritt bzw. sie kaschiert (pädagogisierend, sich anbietend, "schleimig" etc.). Anders bei unserem Spielversuch - hier schienen uns Hierarchie und Herrschaft wirklich nicht zu existieren. Natürlich kann man bezweifeln, ob Hierarchie und Herrschaft überhaupt aufhebbar sind, sei es im Modell des Lehrstücks, sei es im "richtigen Leben" - aber man kann diese Frage auch im Spiel ernst nehmen, sie untersuchen und erproben; eben hierbei machten wir unsere neuen Erfahrungen. Dabei bietet sich noch ein weites Feld der Spielpraxis an: Es ist zum einen durchaus nicht einfacher, Freundlichkeit darzustellen als Gewalt; zum anderen mag es ebenso spannend sein, die eigene Freundlichkeit kennenzulernen, wie -im LS-Spiel sonst- die eigene Gewalthaftigkeit. Und schließlich ist es für die Freundlichkeit mehr noch als für die Gewalt sinnvoll (und vielleicht endlich notwendig), sie mitzuteilen, d.h. anderen die eigenen Vorstellungen, Erfahrungen und Empfindungen, den eigenen Entwurf von Freundschaft, deutlich zu machen.

Für uns war bei diesem Spielversuch, an dem wir auch als Spieler beteiligt waren, besonders wichtig, daß das im Lehrstück schon zur Gewohnheit gewordene Gegeneinander, die häufig in Schwarz-Weiß-Malerei endenden Gewaltwidersprüche, die Kontraste ohne Nuancen und Schattierungen, kurz der *Schematismus der Konfrontation* vermieden wurde. Wir erprobten eine Haltung, die die inneren Widersprüche nicht erstarren ließ zu anthropologischen oder historisch gesellschaftlichen Konstanten, sondern Bewegung und Entwicklung *in sich selbst* enthielt. Die Haltung der Freundlichkeit, des gegenseitigen Verständnisses, der Stärke - nicht gegen den anderen, sondern für sich selbst und für ihn, entspricht einer sich "identifizierende(n) Entäußerung", ohne daß die eigene "Identität" preisgegeben wird. "Abhängigkeit und Autonomie" verbinden sich zu einer qualitativ andersartigen Beziehung.<sup>14</sup> Diese Haltung, die unseres Erachtens nichts mit falscher Harmonie und Anpassung zu tun hat, ließ uns -weniger auf der inhaltsebene als wegen ihrer andersartigen Struktur- eine neue Qualität erfahren.

Unsere Beschreibung dieses Spielversuches und unsere noch sehr vorläufigen Überlegungen dazu sind nicht als Absage an das weiterhin unbestritten zentrale Problem der Gewalt zu verstehen.

Vielmehr wollen wir mit unseren Anmerkungen zu neuen Spiel-Experimenten und kritischen Reflexionen anregen. Dabei ist uns klar, daß die persönlichen Beziehungen der Spielenden in unserem Spielversuch eine große Rolle spielten. Klar ist uns auch, daß die Textgrundlage nicht unwichtig ist und daß die Spieler möglichst praktische Lehrstück-Erfahrungen haben sollten. Wir sehen schließlich auch, daß die "Ergebnisse" nicht so spektakulär und zunächst auch nicht so existentiell sind wie bei Spielprozessen mit Gewalterfahrungen. Nimmt man all diese Hinweise ernst, dann wird deutlich, daß wir *kein* Gegenmodell entwerfen wollen. Eher wird ein zweiter Schritt der "unreinen Wahrheit", der Brechungen und Differenzierungen angedeutet oder -um nicht gleich in Wertungen zu verfallen- es wird eine *Differenz* skizziert, die unseres Erachtens Anstöße zum Neu-Nachdenken und Erproben in der Lehrstück-Arbeit zu geben vermag. "Ach wir/ Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit/ Konnten selber nicht freundlich sein." schreibt Brecht in der finsternen Zeit des Faschismus und des Exils. Vielleicht sollten auch wir uns trotz aller notwendigen Gewalt-Erfahrungen das Glücksgefühl der Freundschaft, die Utopie der Freundlichkeit erlauben - und sei es nur im Modell des Lehrstücks, damit wir diese Haltung nicht völlig vergessen und "der Haß gegen die Niedrigkeit" nicht auch unsere "Züge" "verzerrt".<sup>15</sup>

#### Anmerkungen:

1. Am deutlichsten wird das Gewaltproblem von Brecht im "Badener Lehrstück vom Einverständnis" formuliert und reflektiert: "Um Hilfe zu verweigern, ist Gewalt nötig/ Um Hilfe zu erlangen, ist auch Gewalt nötig/ Solange Gewalt herrscht, kann Hilfe verweigert werden/ Wenn keine Gewalt mehr herrscht, ist keine Hilfe mehr nötig/ Also sollt ihr nicht Hilfe verlangen, sondern die Gewalt abschaffen./ Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes/ Und das Ganze muß verändert werden."/ Bertolt Brecht: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, in: B. B.: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt 1967, S. 599.
2. Über die Fortsetzung der Gewalt-Diskussion im Kontext des Lehrstücks bei Heiner Müller vgl. Florian Vaßen: Lehrstück und Gewalt. "Die Wiederkehr des jungen Genossen aus der Kalkgrube", erscheint in einem Sammelband über Heiner Müller, Bonn 1990, Kurzfassung unter dem Titel "Lehrstück und Gewalt, Ulrike Meinhof und 'Die Wiederkehr des jungen Genossen aus der Kalkgrube'", in: Korrespondenzen...Lehrstück...Theater...Pädagogik, H. 3/4 1988, S. 21f.
3. Ingo Scheller: Arbeit an asozialen Haltungen. Lehrstückpraxis mit Lehrern und Schülern, in: Gerd Koch u.a. (Hg.): Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis, Köln 1984, S. 67.
4. Reiner Steinweg u.a.: Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht, Frankfurt 1986, S. 37.
5. Vgl. Jörg Gohlke: Probleme und Möglichkeiten des Brechtschen Lehrstücks - methodische Überlegungen zur Lehrstück-Praxis, Schriftliche Hausarbeit zur fachwissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Hannover 1987; Ralf Schnell/Florian Vaßen: Ästhetische Erfahrung als Widerstandsform. Zur gestischen Interpretation des "Fatzler"-Fragments, in: Gerd Koch u.a. (Hg.): a.a.O., S. 158-174; vgl. auch die anderen Beiträge zu diesem Sammelband aus Hannover (Gecks/Schnell, Engelke, Bannemann u.a.); vgl. bes. Florian Vaßen: "Alles Neue ist schmerzhafter als das Alte". Bertolt Brechts Lehrstück "Die Maßnahme", Hannover 1987.
6. Ebenda, S. 32.
7. Die Teilnehmer dieser Lehrveranstaltung hatten alle verschiedenartigste und z.T. umfassende praktische Lehrstück-Erfahrungen, so daß ein großes Bedürfnis nach theoretischer Fundierung und kritischer Reflexion bestand, die ihrerseits wiederum in der Praxis überprüft werden sollten. Deshalb schien uns entgegen der üblichen Reihenfolge die Abfolge Theorie - Praxis sinnvoll.
8. Vgl. Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischer Erziehung, Stuttgart 1972, S. 230-255.
9. Vgl. Ralf Schnell/Florian Vaßen: Ästhetische Erfahrung als Widerstandsform, a.a.O. sowie die Kritik der Münsteraner



Arbeitsgruppe und die Erwiderung der beiden Autoren in: Korrespondenzen, H. 1 1985/86, S. 10-13.

10. Der Originaltext ist unter dem Titel "Der Untergang des Egoisten Fatzer. Fragmente von Bertolt Brecht" abgedruckt in: Theater heute 17 (1976), H. 4, S. 56.

11. Zum Begriff Konfrontationsspiel in seinen verschiedenen Varianten vgl. Jörg Gohlke: Probleme und Möglichkeiten des Brechtschen Lehrstücks, a.a.O.

12. Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater, in: B. B.: Gesammelte Werke, Bd. 16, a.a.O., S. 693; zum Gestus-Begriff vgl. auch Hans Martin Ritter: Das gestische Prinzip, Köln 1986.

13. Zu der extremen Betonung des Gewalt-Problems im Spielprozeß vgl. Axel Schnell: Das Abbild des Schaurigen oder Einige Betrachtungen zu den Lehrstückmustern, in: Korrespondenzen, H. 1 1985/86, S. 13f.

14. Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt 1988, S. 85; auf einer sehr allgemeinen theoretischen Ebene erinnert dieses "Verhältnis" zweier

Menschen im Modell des Lehrstücks an die "Mimesis" der modernen Kunst, wie Adorno sie als "Zeugen gegen eine Praxis" in der Folge der "instrumentellen Vernunft" formuliert. (Ebenda.) Bei Adorno heißt es: "Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, daß es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen."

Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Werke Bd. 6, Frankfurt 1973, S. 192; zit. nach ebenda.

15. Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen, in: B. B.: Gesammelte Werke, Bd. 9, a.a.O., S. 725.

#### Anschrift der Verfasser:

Florian Vaßen, Immengarten 5, 3000 Hannover und Jörg Gohlke, Grotestr. 24, 3000 Hannover 91

## Rezensionen

### Den Fatzer-Kommentar weiterschreiben - das Scheitern eines Versuchs

FatzerMaterial, Maske und Kothurn.  
Internationale Beiträge zur Theater-  
wissenschaft 34 (1988), H. 1-4,  
Böhlau Verlag: Wien/Köln, 140.- DM

Vor mir liegen 334 Seiten "FatzerMaterial", zum Lesen oder zum Stöbern und Blättern? Mein Zugang zu dem Text war nicht so einfach - aber das soll es wohl auch nicht. Mit der Fortschreibung des Fatzer-Kommentars -so jedenfalls der Anspruch- kann ich nur umgehen wie Brecht mit seinem Fatzer: "das ganze (...), da ja unmöglich einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität zur selbstverständigung," und an anderer Stelle sagt Brecht - genau mein Problem treffend: "der zweck wofür eine arbeit gemacht wird ist nicht mit jenem zweck identisch zu dem sie verwendet wird." Ich war bei den Spielversuchen in Wien nicht dabei - wie also umgehen mit diesem Material als "Verwerter"? Ich taste mich an eine Wertung heran: Ich finde es wichtig, daß dieses Material veröffentlicht wurde; ich habe vieles aus meiner mehr als 10jährigen Lehrstück-Praxis, mehrmals auch mit dem Fragment "Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer", wiedergefunden, Produktives wie Probleme; ich habe manches Neue entdeckt - wir haben nie mit einem Theater-Profi gearbeitet und nie mit einer vergleichbaren zeitlichen Intensität. Andres wieder ist mir sehr fremd, bleibt unverständlich oder interessiert mich einfach nicht.

Diese Sichtweise auf den Text ist sehr subjektiv und angesichts des FatzerMaterials muß sie es wohl auch sein. Also ein zweiter Anlauf, der Versuch als Vermittler aufzutreten und den Lesern der Rezension Informationen zu liefern.

Der 34. Jahrgang von "Maske und Kothurn", eine Zeitschrift, die für mich in der Vergangenheit eher nicht so interessant war, - FatzerMaterial, gewidmet Heiner Müller, dessen Fatzer-Fassung als Textgrundlage der Spielversuche diente, gefolgt von dem ersten Photo: ein Geier in einer Voliere (was für ein Symbol?), gefolgt von Lenins "Eine Art Beispiel", ein Text von 1 1/2 Seiten über einen Bergsteiger, sein extremes Wagnis und sein vorläufiges Scheitern sowie die Schadenfreude von Feinden und falschen Freunden (paßt dieses "Beispiel" wirklich zum vorgestellten Experiment?), dann das Inhaltsverzeichnis: Drei "FatzerMaterial Versuche" werden dokumentiert, in zeitlicher Abfolge und in zunehmender Ausweitung und "Auflösung" bis zum Scheitern.

"FatzerMaterial versuch 1", 12 S. Text, ein Photo, beides sehr beeindruckend, konzentriert, in der Sparsamkeit des Ausdrucks die Intensität und Produktivität des Theaters Angelus Novus und seiner "Inszenierung" von Brechts/Müllers "FatzerMaterial" (2. 5. - 1. 6. 85) vermittelnd. Reiner Steinwegs Text über dieses "Theater der Zukunft" (abgedruckt auch schon in "Korrespondenzen" 1986/87, H. 2) sehr sensibel und zugleich präzise, beobachtend und zugleich emotional und intellektuell teilhabend am Theaterspiel, veranschaulicht, was sonst in diesem Band häufig nur Anspruch bleibt - ein zur Erfahrung verarbeitetes und verdichtetes Erleben.

#### Neuerscheinung...Neuerscheinung...Neuerscheinung

Noch im Herbst dieses Jahres erscheint im Selbstverlag des Brecht-Zentrums Berlin in der Reihe BRECHT-STUDIEN als Studie 20 erstmals die

**Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus"**

Eine Dokumentation von Hans Bunge.

Dieser Publikation liegen Kritiken, Briefwechsel und Diskussionsprotokolle zu Hanns Eislers Opernlibretto zugrunde. Die Auseinandersetzungen um dieses Werk, das 1952 vom Aufbau-Verlag erstmals publiziert wurde, stellen bis heute ein Stück unbewältigte DDR-Geschichte dar.

Dieser Doppelband umfaßt 400 Seiten. Preis: 40.- DM. Vorbestellpreis: 35.- DM beim Brecht-Zentrum, Chausseestr. 125, O-1040 Berlin.

"FatzerMaterial versuch 2", 44 S., Dokumentation eines Praxis-Seminars am Institut für Theaterwissenschaft, Universität Wien, WS 87/88, Dauer 24 Stunden, 12 Teilnehmer und Josef Szeiler vom Theater Angelus Novus als Leiter, eine Dokumentation bestehend aus 29 Protokollen und 13 Porträtphotos, aufgelöst in Schwarz-Weiß-Kontraste. Ich lese konzentriert und kontinuierlich, vieles aber interessiert mich nicht (alles Private, z.B. die Horoskope und die Photos der Personen, die ich nicht kenne), daneben aber interessante Beobachtungen zu Zeitrhythmus, Text und Körper wie etwa: "die gewalttätigkeit des materials/ versucht und unterjocht den einsamen/ blick und das aufbegehren des körpers./" (S. 56) oder: "den text abschreiten, erwandern. manche stellen erscheinen mir so greifbar, greifen mich an." (S. 59). Der genau geregelte Wechsel von Körpertraining und Lesen (von 0 Uhr nachts bis 16 Uhr am folgenden Tag) finde ich als



Vorgehensweise spannend. Am Schluß fehlt mir ein bilanzierendes Gespräch, Reflexionen, kritische Distanz, auch Theorie. Stattdessen folgt:

"Fatzermaterial versuch 3", 235 S., aufgeteilt in zwei Phasen. Die erste Phase, Lehrauftrag mit dem Titel "Vom Theater ist daher zu sagen, was man vom Körper sagt", WS 88/89, 36 Teilnehmer, Dauer: 48 Stunden, Informationen zu Ablauf, Aufbau und Chronologie sowie ein Anhang von ca. 20 Protokollen. Ich merke, wie meine Konzentration beim Lesen nachläßt, wie ich Passagen überspringe. Woran das liegt? Ich denke daran, daß es zwar inhaltlich neue Texte sind, ihre Struktur aber und die dahinterstehende Haltung der Schreibenden sich kaum verändert und entwickelt. Da ist die Dokumentation der zweiten Phase für mich zunächst interessanter, weniger die Interviews als der Kommentar, besonders "die anweisungen zur ausführung, die anleitung" als "regelkanon" (S. 169) - "die mechanik verweist auf die äußere Ordnung. sie läßt keine identifikation zu. sie bricht die gewohnten rhythmischen sinnaneignung. sie beharrt auf der schreibweise des textes als einer, die unseren denkweisen fremd ist." (S. 170); weiterhin die Äußerungen zum Experiment - "eine methode des eingreifens, des nutzbarmachens, des übersetzens, des einsetzens. das suchen und finden von material. in der methode ist aktualität aufspürbar, weniger im material selber." (S. 172) - und die Reflexionen über die Diffamierung als Gruppendynamik, schließlich vor allem die "diskussion über protokolle" als "verständigung über (die) arbeit", d.h. "im sinne der dokumentation eines arbeitsprozesses auf der suche nach einem arbeitsmodell" und "zur selbstverständigung im sinne von übungen". "tendenziell sind (die protokolle) im sinne der umschreibung des FATZERkommentars zu behandeln, sinn und anwendung des FATZERdokuments betreffend." (S. 175) Das läßt hohe Erwartungen entstehen, die allerdings weitgehend enttäuscht werden. Weder die Protokoll-Texte noch die Arbeitsbriefe, immerhin fast 100 Seiten, erreichen die Intensität und Relevanz der Brechtschen Kommentar-Ebene, sondern bleiben auf einer reinen Beschreibungs-Ebene; die wenigen Reflexionen sind so personengebunden, daß ich als Außenstehender nur selten Bezug zu ihnen gewinnen kann. Aus den ca. 40 Seiten "anhang-briefe zum abbruch der arbeit an nr. 15 und andere" müßte sich eigentlich der Grund für das Scheitern des Experiments herauslesen lassen, er bleibt jedoch für mich unklar und verschwommen. Schockiert war ich -das sei nebenbei bemerkt- über die von mir als extrem verdinglicht empfundene Formulierung "ABGÄNGE" (S. 211) als Bezeichnung für das vorzeitige Aufhören einiger Teilnehmer; ich entwickelte Assoziationen wie "Menschenmaterial" und fragte mich, ob hier vielleicht einer der Gründe für das Scheitern zu suchen ist. Die innere Struktur der Publikation des "Fatzermaterials" wiederholt in gewisser Weise die Entwicklung der Spielpraxis mit dem "Fatzermaterial": von einem konzentrierten, produktiven Beginn zu Auffächerung, Auflösung und Scheitern. Dennoch sicherlich ein Buch "gegen die Medienscheiße" (S. 331), ein "EXPERIMENT" gegen "die Dominanz der Produkte" (S. 333), das utopische Potential dieses Versuchs ist bei der Lektüre durchaus noch spürbar; auch stimme ich völlig überein mit dem Satz "Das PRÄIDEOLOGISCHE von ERFAHRUNG hat etwas subversives, arbeitet gegen Hierarchie und Ordnung." (S. 331), nur zeigen mir die Fatzer-Protokolle -dort wo ich sie als authentisch empfinde- eher einen Erfahrungsverlust und ein (für mich nicht unerwartetes) Steckenbleiben in den alten Strukturen als eine neue, im weitesten Sinn politische Erfahrungsqualität. Welches Resümee läßt sich aus den bisherigen Anmerkungen ziehen? Mein Eindruck ist recht widersprüchlich: Es ist sicherlich eine wichtige Veröffentlichung zum Fatzer-Komplex, aber weniger wäre vielleicht mehr gewesen. Die Betonung der Körperlichkeit des Theaters halte ich für sehr notwendig, aber Erfahrung ist mehr als Erleben, dazu gehört neben Körper und Nähe auch Reflexion und Distanz und vor allem ein Prozeß der Verarbeitung. Obwohl also dieses FatzerMaterial mehr "selbstverständigung" als "arbeitsmodell" (S. 175) ist, kann die

Lektüre für praktische Experimente mit Brechts Lehrstück, speziell mit dem Fatzer-Fragment, durchaus Gewinn bringen.

Florian Vaßen

## Kreatives Schreiben und Theaterspielen

Häufig gibt es in der Theaterpädagogik den Wunsch, ein eigenes Stück zu schreiben und dann aufzuführen. Sieht man sich in dieser Situation nach Anleitung um, so findet man nichts Rechtes. Jetzt liegt von Lutz von Werder das "Lehrbuch des kreativen Schreibens" vor. Kreatives Schreiben stellt das noch fehlende Bindeglied zwischen Schreibwunsch und Theaterspielen dar.

Das Lehrbuch entwickelt das kreative Schreiben aus seinem langen Weg vom Mythos zur Wissenschaft. Es enthält 40 Schreibtechniken, 200 Schreibspiele zu Lyrik, Prosa, Szene; 20 Schreibprojekte nach Textsorten, Schreibmethoden und Zielgruppen. Die poesiepädagogische Unterstützung des Schreibprozesses wird erklärt und die Arbeit mit Schreibgruppen durchleuchtet. Dabei wertet Lutz von Werder 80 Protokolle von Schreibgruppen aus und vermittelt ein konkretes empirisches Bild der kunstpädagogischen Gruppenarbeit.

In zwei Tagen hatte ich das Buch mit Neugier und durchaus mit Spannung gelesen. Dann habe ich versucht, am Leitfaden des Lehrbuches ein Programm für das Stückeschreiben und -spielen zu entwickeln. Dieses Programm umfaßt fünf Stufen und sieht folgendermaßen aus (die folgenden Seitenzahlen beziehen sich dabei auf die Fundorte im Lehrbuch):

1. Erstmals mit der Sprache spielen lernen. Durch Brainstorming (71), freie Assoziation (64), automatisches Schreiben (64) werden Schreibblöcke (31-35) abgebaut.
  2. Mit Hilfe der Cluster-Methode (65) und dem Mind-Mapping (69) entstehen dann längere Texte.
  3. Kurzgeschichten werden nun aus dem produzierten Material erarbeitet. Erst wird das Konzept entwickelt unter Einbeziehung des Themenrasters (100). Die Personen werden entworfen: der Held, der Gegner des Helden, der intellektuelle Freund des Helden und die emotionale Versuchung des Helden (97). Aus dem Personenkonzept entsteht der Kurzgeschichtenspannungsbogen: Situation - Bedrohung - Lösung. Mit Hilfe des S-B-L-Clusters können Kurzgeschichten in der Gruppe geschrieben werden.
  4. Nun können wir unsere Geschichte umsetzen. Erstmals in Dialoge (101), dann in dialogische Szenen. Dabei helfen die Textumsetzungsmethoden des Lehrbuches (85): Umsetzung des Textes, Schattenspiel, Rollenspiel, Pantomime, Tanz und Puppenspiel.
  5. Mit diesen Spielversuchen mittels Improvisation (102) reichert sich unser Stücketext nun an. Er wird im Laufe der Spielübungen ein richtiger Spieltext, wenn ein Protokollant alle improvisierten Erfindungen festhält und der Text dann für die endgültige Spielvorlage erweitert wird. Wir können nun der Uraufführung entgegengehen.
- Wer noch mehr Tips braucht, wird sie finden. Das Lehrbuch umfaßt 500 Seiten! Es ist nur erhältlich bei: "Institut für interdisziplinäre Forschung und Kommunikation Berlin e. V.", Postfach 30 36 42, 1000 Berlin 30 (Postkarte genügt). Es kostet 36.-DM. Das Buch enthält auch 22 Schreibbilder, für die, die noch gar nicht auf Schreiben 'stehen'. Es besteht auch ein Fernstudien-Angebot: "Poesiepädagogik-Anleitung von kreativen Schreibgruppen" (Prof. Dr. Lutz von Werder, FHSS, Karl-Schrader-Str. 6, 1000 Berlin 30).

Claus Mischon



**Gerd Koch (Hrsg.)  
Kultursozialarbeit.  
Eine Blume ohne Vase?**

Frankfurt 1989 (Brandes & Apsel), 278 S.

Man merkt, daß der Herausgeber (auch) Theaterpädagoge ist: Drei Beiträge des Sammelbandes erscheinen unter dem Titel "Ästhetisches Arbeitsfeld: Theater" und im Nachwort skizziert er gewissermaßen seine Sozialarbeit mit der Clownsnase. Der Herausgeber steuert einen Beitrag über "Experimente mit Bertolt Brechts Lehrstücken" als "Pädagogische Versuche, den aufrechten Gang zu üben" bei - und im Abschnitt über das "Arbeitsfeld: Musik" gibt er die methodische Skizze wieder, mit der er bei einem Treffen der Gesellschaft für Theaterpädagogik 1988 zu "Theater und Musik" einführte in "Musik organisiert soziale Erfahrungen - aber wie?" (s. Korrespondenzen: Heft 5/1988, S. 9f.). Das ganze Buch ist 'komponiert': Es stimmt beschreibend und das Konfliktfeld 'klassische' Sozialarbeit und Kulturarbeit umreißen ein; dazwischen Berichte aus den Arbeitsfeldern (Musik, Theater, Literatur, Film/Video); dann ganz konkret aus der Feldarbeit mit Obdachlosen und in der Stadtteilarbeit durch Ausstellungen. Zuletzt schließt sich der Kreis, und es wird etwas abstrakter: Konzeptionelles - das Konfliktfeld auf höherer Ebene...

Das Buch bietet sog. Praktikern und sog. Theoretikern Anregungen. Es ist ein Plädoyer für die Einbeziehung von ästhetischer Praxis in die soziale Arbeit. Damit werden sich soziale wie ästhetische Praxis verändern. Bertolt Brecht führte die Wörter "Unterhalt" und "Unterhaltung" eng aneinander: Fürs erstere ist klassisch die Sozialarbeit zuständig; fürs andere sind's die Künste traditionellerweise. Indem der Herausgeber und viele der BeiträgerInnen des Sammelbandes aber von einem erweiterten Kulturbegriff ausgehen, integrieren sie gewissermaßen Unterhalt und Unterhaltung; denn Kultur bezeichnet auch und gerade das WIE des Lebens, die Lebensweise - und wer sieht nicht, daß in Künsten und ästhetischem Tun von uns allen, manchmal etwas davon vorscheint, wie es im ('wirklichen') Leben mal -endlich!- sein könnte. Kultursozialarbeit: ein Lebensgewinnungsprozeß (dies Wort stammt von einem gewissen Karl Marx).

Eine Buchempfehlung für AusbilderInnen, KulturarbeiterInnen, SozialpädagogInnen/-arbeiterInnen und Personen, die Ausbildungsinhalte verändern möchten (auch in Schulen in Richtung auf soziales Lernen und Gemeinwesenorientierung -community education- mit ästhetischen Mitteln).

Andreas Warbasse

**Das Brecht-Zentrum der DDR ist tot -  
Es lebe das Brecht-Zentrum!**

Auch das muß einmal gesagt werden: Es ist schon imponierend, was sich ein so verpöhtes Land wie die DDR geleistet hat: Ein arbeitsfähiges Zentrum für *einen* Autor: Für Bertolt Brecht! Wo finden Sie das heute noch?! Nun gibt es nicht mehr das "Brecht-Zentrum der DDR" - wohl aber soll es das "Brecht-Zentrum" (weiterhin) geben. Dafür (und für manch anderes) jedenfalls steht die "Europäische Sektion der International Brecht Society e. V." ein. Vor kurzem noch war ihr provisorischer Name "Neue Diderot-Gesellschaft" - weil nicht jeder den Namen eines Brecht benutzen darf... Die Europäische Sektion der Internationalen Brecht-Gesellschaft ist Trägerin des Brecht-Zentrums in der Berliner Chausseestr. 125. Sie "betreibt das Brecht-Zentrum als internationales Kommunikationszentrum. Zweck ist die Konzipierung, Realisierung und Publizierung von Gesprächen zur Geschichte (besonders zur Geschichte beider deutscher Staaten), von Werkstätten, Autorengesprächen, theoretischen Diskussionen auf den verschiedenen Gebieten (u.a. Literatur, Theater, Philosophie, Politik) und von multimedialen Veranstaltungen.

Die Gesellschaft steht allen Künsten, die aufklärerisch und experimentell arbeiten, allen WissenschaftlerInnen, denen das Durchschaubarmachen gesellschaftlicher Entwicklungen wichtig ist, und interessierten Laien zur Verfügung.

Die Unternehmungen sollen unterhalten und zu einem vernünftigen Nachdenken über sich selbst und die Mitmenschen anregen. Die Gesellschaft führt Brechts internationalistische Gedanken fort und strebt die Zusammenarbeit mit allen Brecht-Gesellschaften, Einzelpersonen und Brecht-Zentren der Welt an" (aus der vorläufigen Satzung).

Oder wie Barbara Wallburg sagt: "Haltungen lernen mit Brecht... durch *Spielen*, nicht mehr nur -wie häufig in den vergangenen Jahren- durch *Denken*."

Ein amtierender Vorstand soll bis zur endgültigen Wahl die Geschäfte führen und einen (Neu-)Beginn ermöglichen. Er besteht aus bisherigen MitarbeiterInnen des Brecht-Zentrums und anderen, mit Brecht und seiner Arbeit Befassten: Inge Gellert, Barbara Wallburg, Jürgen Schebera, Wolfgang Jeske, Steffi Spira, Rudy Hassing und Gerd Koch.

Die gemeinnützige Gesellschaft wünscht sich Personen und Institutionen als Mitglieder. Und: Sie wird nur so gut sein können, wie diejenigen, die an ihr und am Brecht-Zentrum interessiert sind, sie durch praktisches Tun machen. Mitglieder und MitarbeiterInnen sind also gefragt.

Adresse: Brecht-Zentrum/Europäische Sektion der International Brecht Society e. V., Chausseestr. 125, O-1040 Berlin.

**KORRESPONDENZEN**

**Heft 1:** Bertolt Brechts Lehrstück - Theorie und Praxis der Theaterpädagogik

**Heft 2:** Spielleiter - Boal - Brecht

**Heft 3/4:** Arbeitsfelder der Theaterpädagogik

**Heft 5:** Theater - Prozesse - Produktionen

**Heft 6:** Musik und Theater



## Unvermutete "Zitat-Fundsache"

Ist es nun aber möglich (um auf wirklich gesehenes Glück zu stoßen), von diesen hohen Formen auf eine der bescheidensten, freilich auch ältesten zu kommen: so kann ein Beispiel nicht hoch genug bewertet werden, zu dem solch geringfügiges und kindliches Wesen, wie es Clowns zu zeigen pflegen, den nachdenklichen Stoff gab. Das Lachen am Nebentisch erregt meist Ärger; doch wir meinen hier ein *dargestelltes* Lachen und eines, das nicht einmal happy end ist, sondern bloße geringe, kindliche, einfältige *Entronnenheit*. Nur das Arkadien dreier Clowns ist so gemeint, der besten allerdings oder der drei Fratellini; diese bieten seit Jahren in einer Szene, deren Einfalt nicht zu überbieten ist, einen wahren Zaubergarten des Glücks. Er erhebt sich aus Musik, aus immer demselben fröhlichen Schlager, wie ihn Straßensänger singen und Midinettes und alle Jungfrauen am Katharinentag in Paris. Hier singt ihn keine Jungfrau, sondern der Frack und das verwiterte Gesicht des älteren Fratellini, mittels einer Harmonika; und auf der Laute hinter ihm her spielt der zweite Clown, der Mehlkopf mit den Schmetterlingen auf dem glitzernden Kostüm. Und sie gehen in der Runde mit der jubelnden Melodie, die sich nicht mehr als Schlager, sondern als Kinderlied wiederholt, immer lauter dazu, nach oben moduliert und bald selber glitzernd wie ein weiß-violett-goldener Clown.

Da erscheint der Dritte im Chor, der dumme August, so schön und so wahr, wie es noch niemals einen gab. Ein Wesen aus Kinderzeichnung, ein riesiges, unendlich gutmütiges Bienengesicht voll Lampenruß, Trinkerrot und den Augen unmündiger Hunde. Gestellt auf wallende Hosen, umweht vom Karussell seines Rocks, gekrönt von einem Damenhut aus Fabelland, voll Federn, Glocken, Schlingenfarnen, Vögeln und unirdische Weiritt mit in die ersten Mal völlig, statt zu stören überstärkt es noch die vereinte Melodie, spricht sie auf gekoppelten Trompeten, leuchtend vor Glück.



Und Schritt für Schritt glühen Lichter aus dem phantastischen Hut, Lichter aus der Laute des Mehlkopf vor ihm, noch aus Frack und Harmonika des würdigen Alten an der Spitze. Sonnenschirme fliegen auf und zarte Flügel wachsen aus den Schultern, die Schmetterlingsflügel Verwandelter auf der asphodelischen Wiese eines Varieté. Es ist das Ende der Dinge und der Vorstellung, die Musik gibt soeben das letzte Zeichen, es ist keine Zeit mehr zu verlieren, keine Zeit mehr überhaupt und gar nichts sonst dahinter. So wirkt der letzte Auftritt der drei Fratellini; nur Chaplins Traum aus "The Kid": der Traum, der alle, selbst den Schutzmann auf der Straße, mit Engelsflügeln sieht - zeigt noch dergleichen Zauber...

- es gibt hier sogar ein wenig Himmel zu herabgesetztem Preis, zu jenem nämlich, den Kinder, Clowns, einfache Naturen erstehen können, erstehen lassen. Dieser Schmetterling fliegt nur kurz und nirgends sonst, dieser Jubel braucht Clowns, lustige Personen aus Nirgendwo, um einer zu sein: selbst ein Arkadien im Kitsch schmachtet weiter nach Utopien. Doch nimmt man ein Stück Zucker mit aus dem Falterhimmel, auf die mühsame, kräftige, blickende Reise. Auch die kleine Clownbühne geht mit ihrem Hintergrund auf ein Land, wo, wie Jean Paul sagte, gerade sehr übles Wetter, nicht nur ein zu pralles Sonnenland, es an sich hat, nicht ganz wahr zu sein.

Von wem stammt der Text?

Ernst Bloch: 3 Fratellini oder Die Rampen Arkadiens (1933),  
in: E. Bloch: Literarische Aufsätze. Frankfurt 1985, S. 423 ff., hier S. 425-427