

Hans-Jürgen Wulff

Konrad Bach: Das Lachen in der Aufführung: Eine Theorie des Zuschauerlachens zwischen Komik und Interaktion

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18074>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans-Jürgen: Konrad Bach: Das Lachen in der Aufführung: Eine Theorie des Zuschauerlachens zwischen Komik und Interaktion. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 1, S. 51–53. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18074>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Konrad Bach: Das Lachen in der Aufführung: Eine Theorie des Zuschauerlachens zwischen Komik und Interaktion

Berlin: Neofelis 2020, 365 S., ISBN 9783958082496, EUR 38,-

(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2018)

Animal ridens – der Mensch, das lachende Tier: So sehr manches Ausdrucksgebaren von Tieren an menschliche Ausdrucksgesten erinnern, so zeigen ethnologische Untersuchungen schnell, dass sich zwar Funktionshorizonte auffinden lassen, die aber die Spezifik des menschlichen Lachens keinesfalls erfüllen (zumal manche Gefühlszuschreibungen auf anthropomorpher Interpretation beruhen). Das Lachen ist offenbar ein Anthroponum, eine spezifisch menschliche Reaktion auf Umweltreize, eine kollektivierende Tätigkeit zudem. Konrad Bach gibt in seiner Studie *Das Lachen in der Aufführung* einen Überblick über die Versuche, das Lachen zu bestimmen, greift dazu auf philosophische, dramaturgische und sogar physiologische Überlegungen zurück, die bis in die Antike zurückreichen. Oft wird das Lachen auf die Spezifik der Lachanlässe zurückgeführt, als sei das Gelächter durch die Strukturen der Reize dominiert. Aber Bach geht weiter, stellt das Lachen in einer ersten Annäherung als einen „Ausnahmestand des Körpers“ (S.56), als episodischen „Verlust der Selbstbeherrschung“ (S.57), als Phase ekstatischer Erregung dar. Eine solche Phänomenologie des Lachens ist wiederum in Theorien funktional gefasst worden – sei es als Technik, psychische Anspan-

nungen auszugleichen, sich zumindest kurzfristig von Ängsten, Repressionen und Hemmungen zu befreien (in den sogenannten *relief theories*); sei es als Reaktion auf wahrgenommene Überlegenheit über das Verlachte (im Sinne der Schadenfreude, auch als *superiority theories* bezeichnet); sei es als Antwort auf wahrgenommene Mehr- und Doppeldeutigkeit, auf Inkompatibilität der Elemente des Reizes (in den *incongruity theories*). Je weiter Bachs Analyse voranschreitet, desto mehr rückt nicht nur die Zeitgestalt des Lachens ins Zentrum, seine Prozesshaftigkeit, die Abfolge von ‚Vorlachen‘ und eigentlicher Durchführung, sondern auch seine soziale Einbettung – Lachen ist ein soziales Tun, der Alleinlacher selten (das ist wichtig, weil es Bach am Ende um ein Verständnis des Lachens im Theaterraum geht).

Es sind Theoretiker wie Henri Bergson, der das Lachen ganz auf das Mechanische des Anlasses bezog, wie auf die Techniken der Repetition, der Inversion und der Steigerung; Sigmund Freud, der das Lachen als Ausdruck ersparten Gefühlsaufwandes und letztlich als Intellektualisierung des Wahrgenommenen ansah; Hellmuth Plessner, für den die Ambivalenz beziehungsweise der „zwischen mehreren Sinn- und Unsinnsebenen oszillierende Charakter des Komischen“

(S.94) dessen zentrales Bestimmungselement war; Reinhart Lempp, der ähnlich die Spannung zwischen Banalem und Bedeutungsvollem als Ursprung des Lachens ansah.

Erst im nächsten Schritt nimmt Bach neuere Theorien in den Blick, die die Tatsache, dass das Lachen in sich selbst einen Lustgewinn bedeutet, unterstreichen. Er referiert Hermann Schmitz' Annahme, dass das Lachen mehr zur personalen Selbstbehauptung und Erneuerung diene als im Dienst der Subjekt- und Identitätsbildung stehe; zentral wird Plessners Unterscheidung zwischen ‚Körper‘ und ‚Leib‘ und zwischen ‚Körper-haben‘ und ‚Leib-sein‘ – ersteres als materielle Grundbedingung des Lebens, zweites als Gegebenheit der Identität. Er zentriert sodann die Qualität des Lachens als Erlebensqualität der Präsenz, etwa in den Überlegungen Hans Ulrich Gumbrechts zu einer Unterscheidung von „Sinn- und Präsenzkulturen“ (S.188ff.), für die das Geistige und das Körperliche einander gegenüberstehen: Im Lachen werden Momente distanzloser (oder zumindest distanzminimierter) Intensität erlebt, in denen das Körperliche ganz das Geistige überlagere, ablesbar etwa am Rhythmisch-Konvulsivischem der Körperreaktionen.

Alle diese Überlegungen sind Rahmenreflexionen für die Phasen des Publikumsgelächters im Theater (und im Kino, in Kabarett- und Kleinkunstveranstaltungen), die in einem eigenen Kommunikationsraum stattfinden und die Bach als Lachsituation auch terminologisch bestimmt. Die Insti-

tutionalität des Lachraums bedingt konsequenterweise die Frage nach der Konventionalität des Publikumsverhaltens, nach Ritualisierungen des Lachens, nach der korrespondierenden Konventionalität der Inszenierung von Lachanlässen. Für die Dramaturg_innen galt immer schon die Regel, dass man nach einem Gag eine Pause in den Gang der Geschehnisse einbauen müsse, weil der lachende Zuschauer ganz bei sich sei und keine neuen Informationen aufnehme. Komische Inszenierung, die auf Gags oder komische Wendungen anderer Art gestützt ist, korrespondiert rhythmisch mit den Lachepisoden des Publikums.

Eine Reihe weiterer Fragen drängt sich auf: Etwa danach, welchen Einfluss die Lachbereitschaft des Publikums auf sein tatsächliches Verhalten hat; oder danach, ob und wie die Person (oder Figur) des Komödianten beziehungsweise der Komödiantin eigene Lachbereitschaften aktiviert; oder ob die generische Kennzeichnung eines Stücks Einfluss auf die lachenden Zuschauer_innen ausübt (oder ob das zum Lachenmachen verwendete Register der Gags und Witze Zuschauer_innen auch am Lachen hindert). Und wenn das Lachen im Zuschauerraum auch ein Akt der Selbstverständigung des Publikums (über seine Lachfähigkeit, die Sensibilität für das Lächerliche usw.) ist, eine eigene Produktion von Kollektivität mitbedeutet, dann stellt sich auch die Frage nach der alten Theatertradition der *claque*, die ganz andere Dynamiken anstößt als das ‚ansteckende Lachen‘,

das manchmal anlasslos in das Alltagsleben einbrechen kann.

Gerade diese Besonderheiten des lachenden Publikums bleiben in Bachs Darstellung merkwürdig blass, auch wenn er mit Bezug auf Lenz Prüttings und Julian Hanichs Lachtypologien (vgl. S.290ff.) darauf hinweist, wie vielgestaltig sich das auf den ersten Blick so homogene Phänomen des Lachens auch mit Blick auf das Publikumsgelächter ausdifferen-

zieren lässt. Gleichwohl ist ihm eine höchst interessante Darstellung einer Allgemeinen Gelotologie gelungen – die dreißigseitige Bibliografie sowie sich manchmal zu Literaturberichten auswachsende Fußnoten belegen die Breite der Recherche. Allerdings hätte man der Dissertationsschrift unbedingt einen Personen- und Sachindex gewünscht.

Hans-Jürgen Wulff (Westerkappeln)