

Christiane Voss

Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18525>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Voss, Christiane: Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Medienanthropologie, Jg. 4 (2013), Nr. 1, S. 119–132. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18525>.

Nutzungsbedingungen:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Der dionysische Schalter

Zur generischen Anthropomedialität des Humors

Christiane Voss

DIE FOLGENDEN ÜBERLEGUNGEN zur generischen Medialität des Humors und zu humorspezifischen Verschaltungen von Standpunkten sind Teil eines medienphilosophischen Forschungsprojekts zur medialen Anthropologie, die noch am Anfang stehen. Während herkömmliche Anthropologien dem Humorthema nur insoweit Aufmerksamkeit schenken, wie es dazu verhilft, die anthropozentrische Sonderstellung des Menschen, als rationales und zur Selbstreflexion fähiges Wesen, in Abgrenzung zu Tieren und Dingen, zu betonen, soll hier das generische Potenzial des Humors diesseits solcher fixierenden Zuordnungen ausgelotet werden. Dabei rücken die realitätskonstituierenden und ontologisierenden Effekte, Verkörperungen und Perspektivierungen humoresker Operationen und Interventionen in den Blick. Anstatt einfach vorauszusetzen, dass Humor eine menschliche Eigenschaft ist und sich dann zu fragen, wo wir diese Eigenschaft noch außerhalb des menschlichen Organismus sekundär ausgedrückt finden (etwa in Witzen und Komödien), gilt es, Humor als objektive Funktion von Relationierungen und Konstellationen zu fassen, in die Menschen als aktiv-passive Teilgrößen funktional eingebaut sind. Eine mediale Anthropologie verschiebt im Unterschied zu traditionellen Anthropologien den Fokus von substanzialistischen und identitären Bestimmungen eines vermeintlich isolierbaren »Humanen« zu einer relationalen und funktionalen Analyse medientechnischer Konstellationen und Praktiken in unterschiedlichen Umwelten.

Sofern »Humor« nicht nur als Mentalitätskategorie verwendet wird, wie etwa im Topos von den »humorlosen Deutschen«, sondern in unterschiedlichen Theoriefeldern umstandslos mit Gattungskategorien des »Komischen« und des »Lachens« verbunden ist, stehen Reflexionen auf die Bedeutung und Funktion des Generischen am Anfang dieses Aufsatzes.¹ In einem zweiten Schritt wird auf ein

¹ Vgl. dazu den kanonischen Text von Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900), Darmstadt 1988; sowie dessen medienwissenschaftliche Perspektivierung durch Samuel Weber: Walter Benjamin: Medium als Störung, in: Albert Kimmell und Erhard Schüttelpelz (Hg.): Signale der Störung, München 2003, S. 31–43 und die soziologische Studie von Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung, Berlin 1998.

Filmformat zu kommen sein, das keine Komödie ist und doch einer humoresken Anordnung seines Materials den Vorzug gibt. Die anhand dieses Films veranschaulichte, partielle Ablösung des Humoresken von dem Komischen dient dazu, eine erste konturierende Sicht auf die Eigenart humoresker Operationen freizulegen. Von dort wird auf Freuds triebdynamische Lesart des Humors übergeleitet. Um seinen Ansatz medienanthropologisch produktiv zu machen, sind Freuds Überlegungen zum Humor aus einer engen subjekttheoretischen Fixierung herauszulösen. Eine solche Ablösung von Theoriekonzepten aus ihren angestammten Theoriekontexten vorzunehmen und einer medienwissenschaftlich informierten Relektüre zu unterziehen reflektiert zugleich in methodischer Hinsicht ein medienphilosophisches Vorgehen, wie ich es verstehe und verteidige. Nicht *was* Humor ist, sondern *wie* seine beobachtbaren Funktionen und Effekte beschreibbar sind, gilt es hier vertiefend zu erörtern. Wo wir es mit humoresken Relationierungen von organischen und/oder technischen Elementen und Entitäten zu tun haben, scheinen sie meist eine ins Unberechenbare zielende Transformation ihrer Träger zu bewirken.² Eben dies sind Effekte, die medienanthropologisch interessant sind.

1. Zur Frage des Generischen des Humors

Wendet man sich historisch überlieferten Theorien des Humors zu, so stellt sich bald der widersprüchliche Eindruck ein, dass es gleichermaßen zu viele wie zu wenige gibt. Das Feld der Theoriebildungen zum Humor und zum Komischen scheint zudem seit Jahrzehnten zu stagnieren. Längst kanonisierte philosophische, psychologische sowie literatur- und theaterwissenschaftliche Unterscheidungen zirkulieren wiederholt.³ Neuere philosophische oder kulturhistorische Abhand-

² So liest z. B. Marx in Anlehnung an Hegel am Überhandnehmen der Komödien die Transformation einer ganzen Kulturepoche ab: »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. [...] Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheide. Diese heitere geschichtliche Bestimmung indizieren wir den politischen Mächten Deutschlands«. Karl Marx: Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Werke, Bd. 1, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus, Berlin 1964, S. 382.

³ Einen guten Überblick verschafft nach wie vor der Sammelband von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7, München 1976. Ebenso Winfried Freund: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart, München 1995; Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen, Tübingen 1992.

lungen zum Humor finden sich nur sehr vereinzelt.⁴ Für eine medienanthropologische Erforschung empfiehlt sich daher eine gleich doppelte Eingrenzung. Erstens soll es konkret um die generische Kraft humoresker Operationen zur Konstruktion spezifischer Perspektiven gehen. Zweitens wird diese generische Kraft des Humoresken in Bezug auf den Film zu untersuchen sein. Von diesem Fokus und Medienbezug her gesehen, liegt eine filmgenretheoretische Kontextualisierung durchaus nahe. Allerdings ist auch dabei Skepsis angebracht. Obwohl Genrezuordnungen weiterhin de facto vorgenommen werden und die DVD-Regale in den Kaufhäusern und Onlineshops zwischen Drama, Porno, Komödie und Thriller differenzieren, gelingt es gleichwohl nicht, theoretisch eindeutige Kriterien für die Abgrenzung von Genres zu entwickeln. Genrekonzepte erweisen sich bei genauerer Analyse als fuzzy concepts. Zudem ist der theoretische Erkenntnisgewinn solcher Distinktionen zu hinterfragen, angesichts des seit längerem zu beobachtenden Trends zum Genremisch, zur Genreironisierung sowie zum Zitieren unterschiedlicher Genremerkmale in filmischen Praktiken. Hybridformate, wie z. B. *CLOUD ATLAS* (D/USA 2012), entsprechen gar keinem Register mehr, so dass kaum noch Rezeptionssteuerungen nach dem Vorbild traditioneller Genrezuordnungen sinnvoll sind. Wenn trotz allem von generischen Prinzipien im Allgemeinen und humoresken im Besonderen die Rede sein soll, so muss noch weiter spezifiziert werden, was damit gemeint ist.

Vor dem Hintergrund der Grenzen von statischen Genretheorien sind hier am ehesten funktionale Genretheorien anschlussfähig.⁵ So geht Stanley Cavell von

⁴ Vgl. Alexander Korp: *Lachende Propheten. Witz und Humor in den Religionen*, Berlin 2008; Simon Crichley: *Über Humor*, Wien 2004; John Moreall: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Laughter*, Chichester 2009. Siehe auch die Dokumentation anlässlich des Einstein-Forum-Symposiums zum Lachen und der Ausstellung: *Loriot – Die Hommage. Zum 85sten Geburtstag, des Museums für Film und Fernsehen, Potsdam: Zum Lachen*, hrsg. v. Peter Paul Kubitz, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill, Stiftung Deutsche Kinemathek, Potsdam 2009.

⁵ Stanley Cavell: *Die Tatsache des Fernsehens*, in: Ralf Adelmann (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2001, S. 125–163. Eine kommunikationstheoretische Lesart von Genre vertritt Francesco Casetti: *Filmgenres. Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, in: *Montage/AV 10/2* (2001), S. 155–173. Diesen Ansatz kritisieren im selben Heft Angela Keppler und Martin Seel: »Produktiv ist eine Pragmatik des Aushandelns von kommunikativen Formaten insofern, als das filmische Produkt hierbei im vollen Zusammenhang mit den Verhältnissen von Produktion und Rezeption gesehen wird; problematisch ist es jedoch, wenn dabei Produkte und Gattungen zu bloßen Effekten des kommunikativen Austauschs heruntergespielt werden, denen im Prozess der Verständigung kein eigenes Gewicht zukommt. Diese zweite Schwierigkeit stellt sich natürlich nicht allein im Bereich der Diskussion über filmische Gattungen; sie ist ein Kennzeichen gattungstheoretischer Reflexionen in vielen Domänen«. Dieselben: *Über den Status filmischer Genres*, in: *Montage/AV 10/2* (2001), S. 58.

einem Entwicklungsmodell aus und unterscheidet zwei Seiten: Nach innen hin werde ein Genre von sogenannten Angehörigen gebildet, die gemeinsame Merkmale teilen, wobei Abweichungen kompensiert werden müssten. So seien Genres einer ständigen Re-Definition ausgesetzt, wenn neue Angehörige neue Elemente der Kompensation ins Spiel brächten. Nach außen hin würden sich Genres von angrenzenden unterscheiden, wenn ein konstitutives, gemeinsames Merkmal eines Genres ein von allen Angehörigen eines anderen Genres geteiltes Merkmal negiere. Dann würden sich aus dem Kennzeichen eines Genres neue Möglichkeiten der Weiterentwicklung ausbilden. Wenn Genres ein System bildeten, wäre es zudem prinzipiell möglich, über die Negation von einem Genre zum angrenzenden zu gelangen, so dass letztlich alle Genres daraus abgeleitet werden könnten.⁶

In eine etwas andere Terminologie übersetzt, erscheinen Genres für Cavell demnach wie medienevolutionäre Operationsprinzipien zu funktionieren. Ein genrebildendes Prinzip innerhalb eines medialen Feldes ist stets auf die Kopplung von Operationen der Wiederholung *und* Abweichung verwiesen, wobei die je zu kompensierenden oder auch die negierten Abweichungen von einem Genremuster allererst die Genrezuordnung eines Tokens ermöglichen sollen. Eine Konfiguration von filmischem Material ist z. B. dann generisch, wenn sie sich in der Rezeption oder Beobachtung auf ein wiedererkennbares dramaturgisches Muster abbilden lässt, von dem sie zugleich als Variation gelten kann. Zu ergänzen ist, dass generische Zuordnungen normalerweise eine kritische Masse von filmischen Konfigurationen voraussetzen, die vermittelt über beobachtbare dramaturgische Musterähnlichkeiten bereits verknüpft werden konnten. Von der diskursiv fortgesetzten Genrezuordnung neuer Variationen hängt dann die Lebendigkeit und historische Stellung eines Genres ab.

Manche Genres, wie z. B. das deutsche Filmgenre des Militärschwanks aus den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, sterben auch aus und bringen keine Nachfolger hervor. Gleichwohl schließt die Massenträgheit etablierter Genrebildungen nicht aus, dass auch individuelle Produkte mit ihrem Erscheinen plötzlich ein neues Genremuster hervorbringen können, an dem sich weitere Produktionen orientieren. Beispiele dafür gibt es zuhauf; eines davon aus dem Filmbereich ist sicher Quentin Tarantinos *PULP FICTION* (USA 1994). Als eine Art Faustregel lässt sich festhalten, dass die historische Stabilität oder Kurzlebigkeit von Filmen von deren diskursiver Sichtbarkeit in der Vernetzung einschlägiger Organe abhängt, wozu Festivals, Vermarktungsstrategien, Statistikerhebungen und Kritiken gleichermaßen beitragen und die für jeden einzelnen Film einzeln auszuhandeln ist.⁷ Die verbreitete Zuordnung eines Tokens zu einem bestehenden Genre innerhalb

⁶ Vgl. Cavell: Die Tatsache des Fernsehens (wie Anm. 5), S. 136.

⁷ Von einer vergleichbar komplexen, diskursiv grundierten Evolution der Leitmedien

eines medialen Diskursfeldes (wie z. B. Film, Theater, Politik, Wissenschaft etc.) sowie die diskursive Anerkennung eines neuen Beispiels innerhalb desselben scheinen weniger ästhetische oder epistemische Dimensionen von Genreprodukten zu betreffen, als vielmehr deren politisch-historische Verankerung zu bestimmen. Genrezuordnungen leisten jedenfalls eine Reduktion von Komplexität durch die Rückführung individueller Ausdifferenzierungen eines Mediums auf Musterbildungen, die im Falle von Filmen eben dramaturgischer Natur sind. Praktisch gesehen, ermöglicht eine generische Reduktion allererst Vergleiche und auch vergleichende Bewertungen zwischen individuellen Tokens innerhalb eines medialen Feldes. Von daher wären Fragen der Genrezuordnung (nicht nur) im Filmbereich in ökonomischer und medienökologischer Perspektive aufzunehmen. Von dorther könnten sie daraufhin befragt werden, inwieweit sie dazu dienen, z. B. die Kulturtechniken der globalisierten Auspreisung auf den Biennalen dieser Welt (Oskar-Verleihung, Cannes etc.) sowie die statistischen Rankings und auf diese sich hin orientierenden Produktionsplanungen der Finanzanstalten (Studios und Fernsehredaktionen) anzuleiten und zu institutionalisieren.

Das stets unkalkulierbare Risiko einer marktorientierten Spekulation auf Wiederholung *und* Abweichung für ein Produkt, einen Film, besteht jedoch letztlich darin, dass es zu Leerlauf und Stereotypenbildung innerhalb eines generischen Feldes kommen kann, die früher oder später sein Ende bedeuten. Der hier über Cavell hinausreichende Grundgedanke einer evolutionären Medienfeldentwicklung via Genreentfaltung und Genretransformation lässt sich auch vitalistisch reformulieren: Während an der wiederholten Abweichung innerhalb eines Feldes dessen lebendige Entwicklung zu hängen scheint, führt eine überhandnehmende Wiederholung vergleichbarer Variationen für sich genommen nicht zu Bestandswahrung und historischer Stabilität, sondern zu Stillstand und zum Aussterben von Genres. Nach der hier vorzuschlagenden evolutionären Deutung sind Genres ihrer Natur nach Relationen, die sich im (diskursiven) Zwischenraum zwischen all den Instanzen und Funktionären eines medialen Feldes ausbilden und einmal ausgebildet, auch eine gewisse historische Trägheit und Halbwertszeit haben. Aber wie so oft in der Geschichte, gibt es auch tot geglaubte Genreerscheinungen, die wiedererweckt werden und etwa als Retrostyle, Trash, Camp oder Pulp einen neu kultivierten Wert erhalten. Gerade solche Umwertungen von tot geglaubten, historisch vergessenen oder auch ursprünglich gering geschätzten Genres, die eine Umwertung von tot zu lebendig, von marginal zu zentral, von billig zu edel, von low-brow zu high-brow bedeuten, entsprechen dem humoristischen Operationsmodus. Humoreske Umwertungen sind weder identisch mit den von Cavell be-

spricht der Mediensoziologe Andreas Ziemann: Medienkultur und Gesellschaftsstruktur. Soziologische Analyse, Wiesbaden 2011, S. 189–204.

tonten Kompensationen, noch beschränken sie sich auf Negationen einzelner Genremerkmale. Sie fügen einen dritten Operationsmodus hinzu, der als ein verlebendiger wirkt, ohne damit ein neues oder auch eigenes Genre zu entfalten. Insofern ist Humor im Umgang mit Genres selbst generisch, denn er zeitigt beobachtbare Wirkungen. Aber als Operation ist Humor kein eigenes Genre. Genres sind die letztlich diskursiv gesetzte, regelhafte Perspektivrahmungen, zu denen sich humoreske Operationen quer verhalten können. Die Arbeiten von Quentin Tarantino sind beispielhaft für eine humoristische Wiederbelebung und Umwertung vergangener und verdrängter Genres im Filmbereich. Im Folgenden soll daher am Beispiel von *DJANGO UNCHAINED* (USA 2012) eine Analyse humoresker Operationen vorgenommen werden, die eine solche Reanimation und Umwertung leisten.

2. Zum nicht-komödiantischen Humor bei Tarantino

Quentin Tarantino reaktiviert mit *DJANGO UNCHAINED* das tot geglaubte Genre des Westerns, dessen Muster er zudem um groteske Neuheiten ergänzt.⁸ In dieser doppelten Geste des Zitierens und Überschreibens traditioneller Westernmerkmale stellt Tarantino geradezu augenzwinkernd demonstrativ die vermeintliche Arbeit am Genre aus: Wiederholung und Abweichung scheinen genau kalkuliert. Und doch ist jederzeit klar, dass *DJANGO UNCHAINED* nicht ernsthaft daran laboriert, dem Westerngenre insgesamt neues Leben einzuhauchen. Schon die Tatsache, dass unterschiedliche Western, amerikanische und europäische, als Vorlagen fungieren, erschwert die Zuordnung der abweichenden Elemente zur jeweiligen Vorlage. Tatsächlich werden zudem die Abweichungen so eingeführt, dass sie keinen bestimmten Western als Vorlage haben könnten.

So kommt im Film ein Dr. King Schultz (Christoph Waltz) vor, der scheinbar ein Zahnarzt ist und seinen Dokortitel auch stets nennt, wenn er sich vorstellt, der aber eigentlich ein Kopfgeldjäger ist. Obwohl er mit Töten sein Geld verdient und sich auch ausschließlich in körperlich bedrohlichen Lebenslagen unter stets gewaltbereiten Gestalten behaupten muss, ist seine Sprache und Artikulation übertrieben elaboriert bis höfisch und dazu noch mit einem österreichischen Akzent versehen (auch in der amerikanischen Fassung). Damit ruft der Film akustisch einen Ort

⁸ Dabei bezieht er sich u. a. auf den Italowestern *Django* von Sergio Corbucci (Italien 1966). Wie Rick Altman in seiner Arbeit zum Westerngenre herausstellt, würden erst die gleichzeitigen Veränderungen auf der semantischen und auf der syntaktischen Ebene die Zugehörigkeit eines Films zu einem Genre in Frage stellen. Das scheint hier der Fall zu sein. Vgl. Rick Altman: *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin 1986, S. 26–40.

und eine Zeit auf, die in einem klassischen Western gar nicht vorkommen können. Die extradiegetische Tatsache, dass der Schauspieler der Figur, Christoph Waltz, österreichischer Herkunft ist, wird damit innerhalb der Diegese betont, was dazu führt, den pointierten Sprechstil der Figur des Dr. King Schultz unbewusst mit dem k. u. k. Regime zu assoziieren. Diese entzweieiende Einschreibung unterschiedlicher Herkunftsorte in eine Figur, die in Figur und Schauspieler auseinanderfällt, verstärkt sich noch durch die weitere Absurdität, dass der Schultz innerdiegetisch keineswegs dem wilden Westen Amerikas entstammt, sondern nach eigenen Angaben aus Düsseldorf nach Amerika gekommen sein soll. Doch auch dieser Ort ist ein Unort in einem Western und topologisch für dieses Genre genauso inkommensurabel wie Österreich. Der Protagonist Django (Jamie Foxx) ist wiederum recht getreu den Vorbildern traditioneller Westernhelden nachgebildet. Das Muster ist ungefähr folgendes: Durch die herrschende Ungerechtigkeit wird er gezwungen, aktiv zu werden, wobei meist noch ein Auftrag von Dritten an den Helden ergeht, der somit zugleich in eigenem wie im Interesse anderer handelt (hier ist es ein Deal mit Dr. Schultz). Stellvertretend für die Unterdrückten muss er Rache nehmen und in einer Serie von Gewalttaten das zunächst übermächtig wirkende Böse mehr oder weniger im Alleingang bezwingen. Django ist, wie jeder heldenhafte Cowboy, Handlungsmensch, kein Intellektueller. Er redet nur das Nötigste und so gut wie nie von sich. Das übergeordnete Ziel seiner Taten ist es, eine bessere und friedliche Ordnung herzustellen, die hier in der Abschaffung der Sklaverei besteht. Auch die traditionellen Genderklischees bleiben strikt eingehalten: Er muss seine wehrlos versklavte Frau, die ohne ihn keine Überlebenschance hätte, aus den Fängen brutaler Sadisten retten. Der Unterschied, den die Figur des Django zu deren Vorbildern markiert, ist vor allem einer: Er hat eine dunkle Hautfarbe und kämpft für die Gleichberechtigung der Afroamerikaner, also gegen Rassismus und Sklaverei. Das ist nun allerdings nicht nur eine Abweichung von herkömmlichen Westernklischees, sondern auch eine politisch-historische Korrektur und Kritik an ihnen. Eine derartig grundlegende Kritik an einem Genre mit seinen eigenen Mitteln zu bewerkstelligen *ist* die humoristische Intervention. Diese humoreske Intervention kann aber hier nur gelingen, weil auf bestimmte komödientypische Grundgesten verzichtet wird. Zu den vermiedenen zählen demonstrative Gesten der Distanzierung sowie die verharmlosende Diminuierung oder verzerrende Verfremdung des zu Kritisierenden (hier die rassistische Gewalt) durch dessen belustigende Unter- oder Übertreibung in der Darstellung. *DJANGO UNCHAINED* lässt sich deshalb gut als eine humoristische Intervention adressieren, ohne dem Genre der Komödie oder einem anderen Genre zurechenbar zu sein, weil er die humorspezifische Mischung aus Verspieltheit und Ernsthaftigkeit gegenüber seinem Sujet durchgehend wahrt. Gerade die Ernsthaftigkeit einer Sache ist es jedoch, die jede Komödie als solche prinzipiell verspielen muss. Komische

Standardverfahren wie z. B. die Verkehrung von räumlichen, logischen oder auch sozialen Hierarchien, die demonstrative Hervorhebung von Dysfunktionalitäten und Fehlbarkeiten im Verhalten der Protagonisten sowie die Techniken der Wiederholung und sogar reflexive Hinweise auf die fiktionale Rahmung sind zwar allesamt in *DJANGO UNCHAINED* auch zu finden. Die unlogische Verbindung der Herkunftsorte von Dr. Schultz wurde schon erwähnt. Hervorgehoben wird dessen Sprache zudem als ein Tick, der ebenso wie der völlig groteske Kleidungsstil von Django innerdiegetisch auch wiederholt zu Witzen Anlass gibt. Des Weiteren kommen neben komischen Wiederholungen auch Übertreibungen vor, wie in den exzessiv operettenhaften Inszenierungen von Schusswechseln oder in dem unerwarteten Umschlag einer bedrohlichen Szene in ein Slapstick-Register. Letzteres geschieht in einer Nachtszene, in der eine Horde verummter Rassisten, die die Protagonisten überfallen und töten wollen, plötzlich mittendrin innehalten, um in einem basisdemokratischen Ton über Vor- und Nachteile ihrer Verummung zu diskutieren. Auch die komödientypische Selbstreflexion der eigenen Fiktionalität ist bei Tarantino mitgesetzt, handelt es sich doch – angefangen von den dislozierten Musikeinsätzen, über Details im Casting, bis zu den Dialogen und Requisiten – bei *DJANGO UNCHAINED* zugleich um ein großes intermediales Zitatenswerk, das außerhalb des Kinos zu den endlosen Blogs und Chats führt, in denen den filmischen Hinweisen detektivisch nachgeforscht wird.

Und doch macht die punktuelle oder sogar vermehrte Verwendung dieser Komödientechniken noch keine Komödie aus. Seit Aristoteles den Kontrast von Tragödie und Komödie hervorgehoben hat, gilt trotz vieler Umschreibungen bis heute das Harmlosigkeitsverdict für das Komische. Unberührt von allen Einwänden, die dagegen erhoben worden sind, bleibt es ein verbindliches Kriterium des Komischen, dass dessen Darstellungen zumindest nicht ungemischt schmerzlich sein dürfen, wenn sie ihren komischen Charakter nicht verlieren wollen. Die Darstellung von Gewalt in *DJANGO UNCHAINED* ist nicht verherrlichend oder verkleinernd. Sie ist auch nicht durchgehend drastisch, was eine eigene Form der distanzierenden Anästhesierung bewirken kann, die im Filmbereich z. T. vom Splatterregister durchgespielt wird. Die Szenen der Gewalt bei Tarantino wirken im Gegenteil geradezu sezierend und sind in sich spannungshaft dramaturgisch aufgebaut, wofür Montage sowie entsprechende Kadrierung, Blickwechsel zwischen Opfer, Täter und Beobachter, sowie der Ton sorgen. So vermittelt sich z. B. instantan die Angst des kopfüber aufgehängten, gefesselten Djangos vor einer ihm gegenüber verbal genüsslich ausgemalten Kastration. Oder wir beobachten in einer anderen Szene einen Ablauf der Gewaltvorbereitung und -durchführung: von der Entkleidung über die Fesselung einer Frau an einen Baum bis zu ihrer Auspeitschung. Und in einer weiteren Schlüsselszene erleben wir in einer ausgedehnten Sequenz die ausweglose Angst eines auf einen Baum geflohenen

Sklaven, der sich vor bissigen Hunden dort in Schutz zu bringen versucht und doch keine Chance hat, seinen Peinigern zu entkommen. Wenn dann tatsächlich die zischende Peitsche die nackte Haut der Frau auf der Leinwand sichtbar zerschneidet und dies von einem gellenden Schmerzensschrei untermalt ist oder der lebendige Körper des Sklaven von den Hunden zerfleischt wird, dann ist die schmerzliche Übertragung auf den Rezipientenkörper nahezu physisch unaushaltbar. Zwar ist auch hier der Schmerz ästhetisch abgemildert übertragen, aber eben nicht ästhetizistisch distanzier- oder genießbar. Humor zeigt sich hier als gradwandernde Form einer spielerisch-ernsten Perspektivierung des Gesamtgeschehens, die zugleich die Performanz des Films atmosphärisch grundiert. Die dezidiert humoreske Perspektivierung von *DJANGO UNCHAINED* evoziert eine Haltung der distanzierten Anteilnahme und vermeidet so zweierlei: Kitsch oder distanzierte Überreflektiertheit gegenüber dem Sujet. Das gelingt in diesem Fall deshalb, weil die inszenatorische Anerkennung der Regeln für Plot, Ausstattung und Personalkonstellation von Western auf der Oberfläche des Films mimetisch so weit getrieben wird, dass die eigentliche inhaltliche Revision des Genres erst post festum möglich wird. Diese Gegenläufigkeit von Medium und Inhalt – und hier ist gerade nicht das Medium die Message, obwohl so getan wird, *als ob* – ist eine geradezu schulbuchreife Manifestation humoresker Perspektivtransformation. Das Unberechenbare ist das Ergebnis: Denn welchem Genre *DJANGO UNCHAINED* letztlich zugeordnet werden kann, bleibt prinzipiell unentscheidbar.

3. Philosophische Konstruktionen des Humors

Der systematische Zusammenhang des Humorthemas mit Genrefragen besteht, wie gesagt, darin, dass es beim Genre wie bei humoresken Operationen gleichermaßen um Perspektivkonstruktion geht. Während Genrezuordnungen heterogenes Material unter bestimmten Leitperspektiven bündeln, fungiert Humor als mehr oder weniger produktive Störung solcher genreartigen Perspektivausrichtungen. Insofern bleiben humoreske Operationen abhängig von Genrerahmungen, sind aber in ihrer Funktionalität eigenständig. Ihre Uneindeutigkeit und Tendenz zur Aushebelung von Perspektiven spiegelt sich auch in phänomenologischer Hinsicht.

Die Herkunft des lat. *humores* aus der Temperamenten- und Säftelehre der antiken Medizin belegt zunächst dessen Grundierung im Affektiven.⁹ *Humores* bezeichnet wörtlich ›Säfte‹, ›Feuchtigkeit‹ und genauer noch die *ausgeglichene Mischung*

⁹ Vgl. dazu den Artikel von Erhard Schüttelpelz: Humor, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Tübingen 1998, S. 86.

der cholerischen, melancholischen, phlegmatischen und sanguinischen Temperamente. Hervorhebenswert ist an dieser antiken Bestimmung, dass Humor keineswegs eine Gestimmtheit des *ungemischt* Freudvollen darstellt. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Mischphänomen, in dem qualitative Facetten der Geduld, des Trotzes, der Aggressivität, der Schnelligkeit und des Vergnügens zusammenspielen. In phänomenaler Hinsicht umfasst Humor demnach eine qualitative Polarität, sofern finster-negierende wie euphorisch-affirmative Tendenzen gleichermaßen in ihn eingehen. Doch diese phänomenologische Differenziertheit des Humors inklusive seiner negativen Facetten wird in der landläufigen Entgegensetzung von Humor und Ernst nivelliert. Wer Humor aufgrund seiner Tendenz zur Aushebelung verbindlicher Normen mit Unernst identifiziert, glaubt auch, dass wer Humor hat oder präferiert, es vor allem mit den Regeln der Logik und der Vernunft nicht allzu eng nimmt. Eben deshalb sehen es die Philosophen von Platon bis zu den humorkritischen Philosophen der Gegenwart als erwiesen an, dass Humor dem ernstesten Geschäft der philosophischen Wahrheitssuche entgegenstehe.¹⁰ Während die humoraffinen Positionen dessen potenziell anarchische Kraft als Befreiung vom Joch einseitiger Rationalitätsfixierung feiern, so etwa Aristoteles, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Joachim Ritter sowie John Morreal, warnen die Skeptiker von Platon über Hobbes bis Harry Frankfurt vor den moralischen und logischen Korruptionen, die humoreske Positionierungen und Interventionen generierten.

Die einschlägigen Definitionsversuche in der Philosophie fallen grob in drei Kategorien: Während die *Abfuhrtheorien*, wie der Titel schon sagt, die ökonomische Energieabfuhr von Humor und Lachen für die Homöostase menschlicher Organismen im Verhalten zu ihrer Umwelt betonen, konzentrieren sich die Überlegenheitstheorien auf den triumphalen Abgrenzungsgewinn des Humors von allen Formen des Leidens am Scheitern – sei es das eigene oder das der anderen. Zum Dritten heben die *Inkongruenztheorien* die durch Humor bedingte Befähigung zur kognitiven und affektiven Verarbeitung von Inkongruenzen hervor. Diese Positionen stehen in der Philosophie meist unverbunden nebeneinander und können auch kombiniert auftreten. Dass Humor die ontologischen Register ebenso wechseln könnte wie die epistemischen oder logischen und so auch zwischen Prinzipien, Situationen, Darstellungstechniken und Wahrnehmungsformen vasieren könnte, gerät dabei nirgends in den Blick. Doch gerade eine solche Ausweitung der Konzeptzone grenzt eine medienanthropologische Bearbeitung von herkömmlichen Humorverortungen ab und ist Zweck der vorliegenden Überlegungen.

¹⁰ Harry G. Frankfurt: *On Bullshit*, New York 2005.

4. Freud und der Humor als dionysischer Schalter

Eine einflussreiche Humorbestimmung, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte, stammt von Sigmund Freud.¹¹ Obwohl diese am ehesten einer anthropozentrischen Beschränkung des Humors verdächtig sein müsste, findet sich bei Freud ein Deutungsangebot, das für die Frage nach der generischen Funktionsweise humoresker Operationen besonders inspirierend ist. Freuds Ansatz führt Aspekte der Inkongruenztheorie mit solchen der Überlegenheits- und Abfuhrtheorie zusammen und ist schon darin nicht-reduktionistisch. Humor ist Freud zufolge zwar häufig, aber nicht in allen Vorkommnissen an Darstellungsformate wie Witze und Komödien gebunden. Zudem sei Humor, anders als Witze, nicht zwingend an ein Publikum oder ans Lachen gekoppelt. »Humor« bestimmt Freud sodann formal als eine leistungsstarke Form der Selbstüberlistung des topisch strukturierten, psychischen Apparates, den er bekanntlich in die drei Funktionsebenen des Ich, des Es und des Über-Ich ausdifferenziert. Unter Bedingungen von Energieersparnis, so lautet seine These, generiere der psychische Apparat im Humormodus eine Art camoufflierter Meuterei gegen die Vorherrschaft seines strengen Über-Ichs. Das führe im Effekt dazu, dass die Ich-Instanz unzensiert Lust an Verbotenem und Aggressivem genießen könne. Dieser Modus eröffnet eine andere perspektivische Logik in der Konstruktion und Wahrnehmung von Welt, als es ein durch das Über-Ich streng regulierter Zugang ermöglicht.

Während normalerweise das Über-Ich als Inbegriff alles realistisch Gebotenen und Verbotenen die normativen Dimensionen des von Freud sogenannten Realitätsprinzips gegenüber dem Ich und Es verwaltet und durchsetzt, schwingt sich im Humormodus das eigentlich schwächere Ich über die Urteile des Über-Ich hinaus, mit einem »Ich weiß zwar ... aber: Na und?« Das gelingt nur deshalb, und das ist die häufig übersehene Pointe bei Freud, weil der Humor die andere, nicht-personale Motivationsinstanz affektiv verstärkt: nämlich das Lustprinzip selbst. Nicht also die bloße energetische Verstärkung einzelner Wünsche des Ich oder des Unbewussten, sondern die Verstärkung des Lustprinzips in seiner motivationalen Wirkung auf den gesamten psychischen Apparat ist die humorspezifische Veränderung nach Freud. Ein ganzer Horizont an Perspektiven verschiebt sich in eins damit.

Alles Handeln und Wahrnehmen ist in Freuds psychoanalytischem Begriffsrahmen unter die Polarität von Realitäts- und Lustprinzip gestellt. Beide Lebensprinzipien übernehmen die Aufgabe, eine an sich selbst ungerichtete Lebensenergie oder Libido zu formieren, in eine Richtung zu bringen, mithin: mit Perspektiven

¹¹ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Leipzig/Wien 1905, S. 197–205.

auszustatten. Während das Lustprinzip auf eine jeweils die Gegenwart betonende, rauschhafte Entgrenzung, auf Bedürfnisbefriedigung, Symbiose und phantasie-basierte Wunschausrichtung zielt, zielt das Realitätsprinzip im Gegenzug auf die Zurückdrängung der Wünsche und Triebe, zugunsten einer realistischen Repräsentation von Welt, auf langfristiges Denken und Planen und insgesamt auf Kulturproduktion durch Sublimation. Das Unbehagen an der Kultur ist dann das indirekte Zeichen des erfolgreich internalisierten Realitätsprinzips. Man kann auch – ohne große Verzerrungen zu riskieren – das Freudsche Realitätsprinzip mit dem apollinischen Vernunftprinzip Nietzsches und entsprechend das Freudsche Lustprinzip mit dem dionysischen Rauschprinzip Nietzsches übersetzen. Wenn es bei Freud nun heißt, Humor trage dazu bei, das Lustprinzip zu stärken, ohne das Realitätsprinzip dadurch einfach abschaffen zu können, so lässt sich das auch so verstehen, dass Humor als eine Art *dionysischer Schalter* fungiert.

Er kann offenbar situativ umschalten, von der einen in die andere Matrix. Damit generiert er allerdings vorübergehend eine eigene, dritte perspektivische Ordnung, die nicht dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten untersteht und doch mit den Gesetzen der Logik zu spielen versteht. Das im und durch Humor verstärkte Lustprinzip bringt zudem verstärkt auch bildlich-assoziative Verfahren der Repräsentation neben die vernunftorientierten, stringent-logischen Repräsentationsmodi in Stellung. Auch die ebenfalls vom Lustprinzip grundierten Träume sind ja stärker bildlich konturiert als das Wachbewusstsein, das eher der Ordnung des symbolischen Sprachcodes untersteht. Ein Schalter wäre allerdings kein Schalter, wenn er nicht hin- und zurückschalten könnte. So ist auch der Humor, als dionysische Schalterfunktion verstanden, nicht darauf beschränkt, nur einmal umzuschalten und das Realitätsprinzip auch nur vorübergehend gänzlich aususchalten. Das stünde auch nicht in der Macht humoristischer Interventionen. Es würde bedeuten, durch Humor ein für alle Mal den Boden unter den Füßen zu verlieren und auf halluzinatorische Weise gegenüber jeglicher Normalitätsanforderung unfähig-unflexibel zu werden. Doch dem Humor geht es nicht um die einseitige Fixierung rauschhafter Lust, auf Kosten jeder Form von Vernunft und auch nicht um die kohärente Auflösung von Spannung und Inkongruenz. Dann wäre er nämlich selbst der Dichotomie von Lust- und Realitätsprinzip unterstellt. Doch wie erinnerlich, mischen sich im Humor schon seiner antiken medizinischen Bestimmung nach gegenläufige affektive Tendenzen *und*, so könnte man jetzt hinzufügen, es mischen sich in ihm auch gegenläufige Perspektivierungen. Wenn wir Humor in Freuds Topologie nun verorten wollten, so scheint er am ehesten im Zwischenraum zwischen den antagonistischen Kräften zu walten. Um im Bild zu bleiben, fungiert Humor dort wie eine Art Schalter, aber wie ein dionysischer Schalter mit Wackelkontakt, der auf unberechenbare Weise hin- und her schalten kann. Damit versetzt Humor das Lust- und Realitätsprinzip in ein irisierendes

Verhältnis zueinander und bringt eine dritte, stärker affektiv gebundene, ästhetisierende Perspektivverschränkung hervor.

Das Lustprinzip-gestärkte Wahrnehmen und Handeln, welches der Humor als dionysischer Schalter generiert, kann sodann auch imaginäre und hybride Gestalten und Verhältnisse sowie irrealen Dimensionen der Wirklichkeit ans Licht bringen. Nicht umsonst waren die ursprünglich dionysischen Satyrspiele von Tiermasken und Zwischenwesen bevölkert, die zwischen Tier, Mensch und Fabelwesen changierten. Sie sind die Masken-gewordenen Darstellungsmodi der humorigen Lustprinzip-Verstärkung in der antiken Komödie gewesen.¹² Mit dem Lustprinzip wird ein eher bildlich-rauschhafter und frei assoziierender Modus im Zugang zur Welt gestärkt, der wie gesagt in den Träumen dominiert. Es sind die Charakterzüge dieses Zugangsmodus zur Welt, den der Humor in die normativen Rahmungen von Welt einzufügen versteht. In der dionysischen Tendenz humoresker Operationen kann man deren Hang zur Affirmation von Widersprüchlichem und Überschüssigem begründet sehen und eben dies charakterisiert ihre generische Spannkraft.

Humor, verstanden als dionysische Schalterfunktion mit Wackelkontakt, ist gemäß seiner Relativierungsmöglichkeiten, enthobener Standortlosigkeit und seines fiktionsbildenden Charakters eine Operation der Auflösung oder Vervielfältigung von Perspektiven auf die Welt. Mit der stets nur partiellen und spielerischen Loslösung von feststehenden Ordnungsschemata und Wertungen zieht zwar ein relativierender Grundzug in jede humoristische Intervention ein. Sie ist jedoch nie bloße Negation von Bestehendem. Der dionysischen Umschaltfunktion des Humors entspricht am ehesten positiv eine panoramatische Perspektiventgrenzung. Humor eignet aufgrund dessen ein antidogmatischer Gestus, der insgesamt zu jener bezeichnenden, *distanzierenden Anteilnahme* führt, die alles Humorartige auszeichnet.

5. Humor als anthropomediales Prinzip

Was lässt sich nun über den Zusammenhang der anhand von Freud gewonnenen Humorkonzeption und der Frage nach der medialen Anthropologie schlussfolgern? Vielleicht sind es mehr Fragen und Irritationen als Antworten, die das Ganze aufwirft. Der Versuch gilt jedenfalls der Ausführung des Gedankens, Humor im Sinne einer Operation der dionysischen Perspektivverschaltung zu rekonstruieren, die jeweils zu einer Neu-Situierung von Systemen, Personen und/oder auch von

¹² Vgl. zur Rahmung der attischen Komödie und Tragödie Bernd Seidensticker: *Das Antike Theater*, München 2010.

technischen Medien führt und jenseits dichotomischer Ordnungen eine eigene Ordnungskraft zu installieren vermag. Dass es seiner humoresken Anordnung geschuldet ist, dass *DJANGO UNCHAINED* unter der Fassade eines Westerns gar keinem Genre zuzurechnen ist, sollte exemplarisch für eine solche umwertende Situierung stehen. Zwischen der binären Unterscheidung von Sinn und Nicht-Sinn, wahr oder falsch, on und off etc. generiert Humor in seiner unberechenbar dionysischen Schalterfunktion mit Wackelkontakt eine eigene Rationalitäts- und Wirklichkeitsform, die die weite Zone des Zwischen-, Halb- und Viertelsinns bis hin zum Unsinn aufspannt. Humoreske Perspektivierungen werfen die Frage nach der Positionalität und nach orientierenden Matrixen allererst auf. Humor mag sich in Komödienformaten in besonderem Maße selbst zum Thema werden.¹³ Doch das Aushandeln von Gradierungen und Zwischenzonen zwischen dem Kalkulierbaren und dem Überschüssigen, dem Regelhaften und dem Unbestimmtem muss im Prinzip jedes diskursive Feld von der Wissenschaft bis zur Kunst für seine Selbstkonstitution vornehmen. Humoreske Perspektivierungen auch auf anthropologische Theoriebildungen zu beziehen, könnte dann bedeuten, jene ihrerseits in Richtung auf das Unbestimmte und Uneindeutige inmitten des vermeintlich wiedererkennbaren Humanoiden zu öffnen.

Im Blick auf eine Medienanthropologie lässt sich mit dem Humorthema m. E. ein Themenfeld gewinnen, das dieses nicht länger auf vermeintlich spezifisch menschliche Verhaltensweisen oder nur wenige ästhetische Zusammenhänge des Komischen festlegt. Stehen im Kontext der Philosophie des Humors die unterschiedlichen Positionen wie Inkongruenztheorie, Abfuhrtheorie und Überlegenheitstheorie unverbunden nebeneinander, so erlaubt eine medienanthropologische Behandlung den Humor als ein irreduzibel Perspektiven-wechselndes Medium von einer allgemeineren Sorte zu fassen, das sich einer definitorischen Festlegung entzieht. Umgekehrt könnten im humoresken Zugriff auf die traditionellen philosophischen Anthropologien Aspekte derselben womöglich konstruktiv wiederbelebt werden. Medienanthropologisch betrachtet, ist Humor weder ein anthropologisches Spezifikum, noch ein bloßes Repräsentationsverfahren oder gar ein fester Genrebegriff. Aufgrund des luziden Stellungswechsels humoresker Interventionen zwischen Mensch und Medien in unterschiedlichen Kontexten generiert Humor stets etwas Drittes: anthropomediale Überschreitungen innerhalb ihrer vielen möglichen Relationierungen in beide Richtungen, die auf ein assoziiertes ontologisches Terrain führen, zu dem unterschiedliche Theorietraditionen etwas beitragen können.

¹³ Vgl. dazu den Aufsatz von Lorenz Engell in diesem Heft.