

Komik im Gegenwartstheater

Das Regietheater als Ästhetik des Fremden zwischen „Stilisierung“ und „Realismus“

ANDREAS ENGLHART (MÜNCHEN)

Unlängst hat sich Peter Zadek, einer der Begründer des modernen Regietheaters in Deutschland, kritisch gegenüber dem Theater der jüngeren Generation geäußert, deren „Konzepttheater“ sei „so eins zu eins und plump und stilisiert“, er sähe nur noch den „Einfall“, dem sich alles unterzuordnen habe und er vermisse die „Geschichtenerzähler“. Das, „was eigentlich der Sinn von Theater ist, nämlich über den Menschen etwas zu erzählen, das finde ich nicht mehr“. Zadek polemisiert dezidiert nicht gegen das Regietheater, sondern das von ihm so genannte „stilisierte Theater“. Regietheater, wie er es seit seiner Bremer Zeit in den 60er Jahren gemacht hätte, sei für ihn „zwar ausgefallen, aber ganz realistisch“ gewesen.¹ Dieser Gegensatz zwischen „stilisiertem“ und „realistischem“ Theater berührt intensiv die Frage, welche heute in den Feuilletons und in der Theaterwissenschaft diskutiert wird: die nach dem Politischen des Theaters. Denn vor dem Hintergrund der Folgen einer ausgreifenden Globalisierung und den Veränderungen in der Weltwirtschaft und -politik, die eine neue „soziale Frage“ auch in den industrialisierten Ländern des Westens zeitigen, steht die „Forderung nach einer (Re-)Politisierung im Raum“, welche von der Theatertheorie und -praxis eine „veränderte, realistische Sicht auf unsere Gesellschaft verlangt“.² Was „real“ bzw., nach Abzug des bloß Möglichen, „wirklich“ erscheint, ist in einer medialisierten, visualisierten Welt nicht mehr so einfach zu bestimmen. In avancierter Kunst und experimentellen Theaterformen, welche der (Neo-)Avantgarde, insbesondere den dadaistisch-surrealistischen Horizonterweiterungen verpflichtet sind, wird dies nicht als traditioneller Naturalismus, dessen Ästhetik weitgehend von den Massenmedien geboten wird, verstanden. In diesem Sinne wäre das Politische im Theater nur die „Durchbrechung des Politischen“, indem gilt, dass die „Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften“ die Regel zu sehen gibt.³ Dies bezieht sich als „heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ (Walter Benjamin) in erster Linie auf die Theatersituation, deren Ereignis-

1 „Interview mit Peter Zadek“. *SZ* Nr. 196. Freitag, 26. 8. 2005. S. 12.

2 Broszat, Tilman und Gottfried Hattinger. „Is it real? Gedanken zum Thema.“ *Pressemappe zum Theaterfestival Spielart 2003*, München 2003.

3 Lehmann, Hans-Thies. „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“ Ders. *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit, 2002. S. 11–21, hier S. 11 und 17.

haftigkeit das „Theater als Schaustellung unterbricht“⁴; Ziel wäre dann ein energetisches Theater, gesucht wird eine Ästhetik der ins Positive gewendeten Affirmation der Entfremdung (Lyotard). Eine solche performative Ästhetik, die vom Agonalen jeder Idee, Ideologie und inhaltlichen Darstellung ausgeht, entlässt zugleich die Vernunft und die identifikationsfähige Identität, die Grenzen zwischen Ich und dem Anderen bzw. Fremden⁵ sowie die Grenzen zwischen ZuschauerIn und Bühnengeschehen in die Gleich-Gültigkeit, das Wirkliche erscheint als eine bewegliche Konstellation, welche schon bei Lautréamont als „zufälliges Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“ virulent wird. Hierbei ginge es also darum, ein „Bild zu machen“ (Man Ray) und nicht ein „Bild aufzunehmen“, wie es noch dem positivistischen Blick des Arztes Tschchow zu tun war und wie es in der Stanislawskijschen Inszenierung von Gorkis *Nachtsyl* beispielhaft vorgeführt wurde.

Unabhängig vom erkenntnistheoretischen Problem der „Realität“ bzw. Repräsentation, welches sich vom erkenntnistheoretischen Skeptizismus der Moderne zum ontologischen Skeptizismus der Postmoderne verlagert haben mag, wird momentan der Ruf nach einem „neuen“ Realismus auf den Theaterbühnen lauter. Das gesellschaftspolitische Umfeld, damit indirekt verbundene Sparzwänge der kommunalen Bühnen und das allgemein zunehmende Gefühl der Unsicherheit führen zu der Forderung, der als unverständlich und nihilistisch empfundenen Kunst und Theaterkultur den analytischen Blick auf die „soziale Lage“ und das Leiden des Menschen entgegenzusetzen. Man will auch im Theater den sozialen Status quo erkennen, um, von diesen „harten Fakten“ ausgehend, Verbesserungsmöglichkeiten auszuloten. Dies glaubt man mit einer „realistischen“ Dramaturgie, angelehnt an die populäre Film- und Fernsehästhetik, eher zu erreichen, als mit dem nicht mehr dramatischen Regietheater, welches einem „Realismus der Negation“ (Adorno) entspricht, also der Aussetzung der inneren und äußeren Abbildlichkeit. Das Politische im Theater hat dementsprechend im Verhältnis von Mimesis und Poesis etwas mit dem wie auch immer definierten „Abstand“ und mit der „Ähnlichkeit“ in der Abbildung von „Wirklichkeit“ zu tun, von der wir nicht mehr zu wissen glauben, ob und wie sie existiert. Und wenn diese „Wirklichkeit“ in Szene gesetzt wird, geht es um das „Verhältnis“ als Differenz, welches die Elemente der Aufführung untereinander haben, zumal, wenn man annimmt, dass nicht nur die „inszenierte“, sondern auch die „wirkliche“ „Realität“ ein Intertext ist. Diese Differenzen sind hierbei nicht nur Korrelate des Verhältnisses des Ichs zum Anderen und Fremden, sondern auch Einsetzstellen für Komik, wobei das Komische sich als „Gegensinnigkeit, die gleich-

4 Lehmann, Hans-Thies. „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“ Ders. *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit, 2002. S. 11–21, hier S. 19.

5 Wobei an dieser Stelle davon ausgegangen wird, dass das Fremde ein Spezialfall des Anderen im Sinne einer Zuschreibung ist.

wohl als *Einheit* sich vorstellt und hingenommen werden will“, formiert.⁶ Komik hängt von der Distanz ab, welche die Zuschauer mental zum inszenierten Objekt einnehmen, sei es auf der Ebene des Als-ob, sei es auf der Ebene der Identifikation. Dabei ist Komik als Gegenwelt parasitär, sie lebt „vom Einvernehmen der Kommunikationspartner, sie leb[t] von der Norm, die sie verletzt[t] und der sie gleichwohl“ gehorcht,⁷ wobei Komik als Fremd-Werdung fortschreitet, je mehr etwa, so Jünger, „die einzelne Individualität abnorm wird“.⁸ Das beweist die Abhängigkeit der Komik von kulturellen Mustern, so wie das Fremde von Stereotypen geprägt wird. Dem Komischen eignet wie dem Fremden ein Paradox, denn für beide gilt das, was Alois Hahn für das Fremde feststellt, nämlich dass es erst durch seine „Anwesenheit“ als fremd „gegenwärtig“ ist.⁹ Man muss das Fremde und das Komische also erkennen und damit seine Formen kennen, während man zugleich davon überrascht bzw. entfremdet wird. Wichtig sind die Relationen als imaginierte Distanzen des Lachenden zu dem komischen Referenten und zwischen dem Referenten und seiner Umwelt bzw. seinem Gegenüber. Dabei sind die Relationen zum Objekt der Komik, welches der Andere oder Fremde ist, immer zugleich Teil des imaginierten Eigenen, im Komischen ergibt sich dabei, so Joachim Ritter, „die Identität eines Entgegenstehenden und Ausgegrenzten mit dem Ausgrenzenden“.¹⁰

Diese Relationen sind in ihrer Quantität und Qualität ein Spiegel der Mentalität des Publikums, ein Gradmesser ihres gesellschaftlich-politischen Bewusstseins, soweit man dies auf einen Nenner zu bringen wagt. Was und wie komisch man etwas findet, hängt mit der dominierenden Vorstellungswelt, speziell mit dem anthropologischen Verständnis der menschlichen Identität und mit dem imaginierten und tatsächlichen Verhältnis des Ichs zum Anderen und Fremden zusammen. Somit lassen sich an Veränderungen der Art der inszenierten Komik und des Verhältnisses zum komischen Anderen auch Modifikationen theaterästhetischer und ästhetisch-politischer Positionen ablesen.

Komik und Gewalt im postmodernen Medium

Zumindest das jüngere Theaterpublikum wurde weitgehend durch eine Filmästhetik sozialisiert, welche bis in jüngster Zeit noch ein eigentümliches mediales Verhältnis

6 Plessner, Helmuth. „Lachen und Weinen.“ Ders. *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt: Fischer, 1970. S. 11–171, hier S. 92.

7 Warning, Rainer. „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie.“ *Das Komische*. Hg. Wolfgang Preisedanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976. S. 279–333, hier S. 316.

8 Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1948. S. 41.

9 Hahn, Alois. Diskussionsbeitrag auf der Tagung „Bewegung und Körper im 19. Jahrhundert“ am 21. Juli 2003 an der Universität München.

10 Ritter, Joachim. „Über das Lachen.“ *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

zur „Wirklichkeit“ prägte, von dem zuweilen auch angenommen wird, dass es in Einzelfällen Auswirkungen auf jugendliche Gewaltpotentiale im alltäglichen Umgang mit Anderen hat. Eine viel diskutierte komische Schlüsselszene dazu findet man in dem wohl popkulturell einflussreichsten Film der 90er Jahre, in Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*.

In dieser Szene verlassen zwei Killer, Vincent und Jules, im Auto den Tatort eines von ihnen verübten Auftragsmordes. Ihr Informant Marvin, ein „black young man“, von dem sie nicht wissen, ob er schuld daran ist, dass sie zuvor in eine lebensgefährliche Falle gerieten, sitzt auf der Rückbank, der Killer Vincent dreht sich vom Beifahrersitz zu ihm um,

„with the .45 casually[!] in his grip.

VINCENT: Marvin, what do you make of all this?

MARVIN: I don't even have an opinion.

VINCENT: C'mon, Marvin. Do you think God came down from Heaven and stopped the bullets?

Vincent's .45 goes BANG! Marvin is hit in the upper chest, below the throat.

[...] When we CUT BACK to the two men, the car is completely covered in blood“.¹¹

Diese Szene und vor allem der Streit der Killer darüber, ob die Erschütterung einer Bodenwelle den Schuss aus Versehen löste oder ob Vincent sich unbewusst rächen wollte, und was man nun mit dieser „Sauerei“ machen solle, amüsiert die Zuschauer prächtig. Tarantino gelingt es, dass man über die beiläufige Ermordung eines Jungen lacht sowie man die alltägliche Banalität der Dialoge goutiert, das Opfer wird zum „Reinigungsproblem“. Da die Schuld des Getöteten keineswegs feststeht, ist der Gewaltakt kontingent, Tarantino setzt den moralischen Code traditioneller Hollywood-dramaturgie außer Kraft. Die Komik der Szene lässt gerne übersehen, dass die Wirkung dieser Handlung jede Forderung nach „political correctness“ subversiv unterläuft, zumal die Hinrichtung eines jugendlichen African American in den USA als Symbol für die Auslösung der folgenschweren Rassenunruhen in den 60er Jahren in Erinnerung bleiben sollte. Die Destruktion moralischer oder gar ethischer Grundsätze ist von Tarantino so gewollt, wie etwa eine andere in Werbeclip-Ästhetik gefilmte Szene beweist, in der sich die Hauptfigur Vincent einen Drogenschuss setzt. Verteidigt wird der komische Gewaltakt als Teil eines ironischen Gestus. Dieser erzeugt eine Distanz zum Geschehen, welche als filmischer und popkultureller Intertext eine „Wirklichkeit“ vorstellt, die „nicht weh tut“. Mitleid mit dem Anderen kommt also schon deshalb kaum auf, da das Opfer als Filmzitat in einer „pulp fiction“ eine ausgewiesene fiktive Korporalität und -identität eignet, die wenig Identifikationsfläche bietet. Das „Ich“ als andere Identität der Filmfigur Marvin ist

11 Tarantino, Quentin und Roger Roberts Avery. *Drehbuch Pulp Fiction*. www.script-o-rama.com/snazzy/dircut.html, 23. 8. 2005.

referenzlos, man gesteht ihr weder ein eigenständiges Erleben noch eine mitmenschliche und rechtsfähige Existenzberechtigung zu. Das Verlachen des Anderen, um das es sich hier zweifelsohne handelt, geht Hand in Hand mit einer starken Entfremdung als postmoderne Distanzierung im Kontext der Erkenntnis der Repräsentationsunfähigkeit einer medialen Welt. Der Andere wird hier in dem Maße zum Fremden gemacht, dass er behandelbar erscheint.

Zirzensische Figurationen im Theater der 90er Jahre

Die jeweilige komische Täter-Opfer-Beziehung der Filmfiguren ist in *Pulp Fiction* nicht stabil, die Machtverhältnisse wechseln ständig. Als einer der Killer, welche ihren Berufstand travestieren, stirbt, wird gelacht, weil es ihn, gerade ein Comic lesend, unheldenhaft auf der Toilette erwischt. In einer a-linearen Handlung heben sich die Gestalten der Killer wie markierte Zitate vom dramaturgischen Kontext ab, sodass sie als Figuren austauschbar wirken. Ihr Habitus nähert sich damit der korporal-performativen Erscheinung derjenigen Figuren, welche in der Theatergeschichte paradigmatisch für Komik und Austauschbarkeit stehen – den Clowns. Die Komik der Clowns setzt die Verdinglichung ihrer seelischen und korporalen Identität, die figurative Autonomie von „Wirklichkeit“ und eine weitgehend fehlende Identifikationsfläche voraus. Das herabsetzende, mitleidlose Lachen, das sie betrifft, ist Ausdruck eines Herr-Knecht-Verhältnisses sowohl zwischen Publikum und entindividualisierter Bühnenfigur als auch zwischen den Bühnenfiguren selbst.¹²

Als Figuren des Theaters finden sich clowneske Gestalten insbesondere in den Endspielen Samuel Becketts, sie symbolisieren die existentielle Entfremdung des Individuums nach den Menschheitskatastrophen des 20. Jahrhunderts. Die Gemeinschaften von Vladimir und Estragon sowie von Hamm und Clov, die im dialektischen Machtspiel von Lucky und Pozzo theatral zugespitzt werden, hält allein das Sprachspiel, welches nach dem „linguistic turn“ noch möglich erscheint, im Rahmen. Ihr absurder „Dialog“ findet seine performative Fortsetzung in der Dialogizität des derzeitigen postdramatischen Theaters, wobei sich das Materielle im korporalen Genotext ausformt und das Individuelle als energetisches Moment im anthropologischen Solipsismus ausläuft. Da dem dramatischen Text nicht mehr getraut wird, bleibt der Körper als letztes Zentrum des „Eigenen“ und „Anderen“. Die Auflösung der dialogischen Verständigung stellt sich in zirzensischen Bewegungspartituren im

12 Die heutige Uneindeutigkeit im Herr-Knecht-Verhältnis unterminiert die Richtung der Geschichte, wie sie für Hegel noch gegeben war, da der Aufstiegszweck des Knechts den Fortschritt initiierte. So bleibt nur der surrealistische Akt, welcher zum Gründungsmoment der Postmoderne wird. Vgl. Peter Bürger. *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück, 2000.

stilisierten Regietheater dar. Der „artistische Bewegungsmodus“, welcher die Traditionslinie der Avantgarde über die Neoavantgarde der 1960er Jahre weiterführt, grenzt seine „eigene performative Qualität von jeder ziel- oder sinnbezogenen Kontextualisierung mit anderen Bewegungsmodi und Darstellern ab.“¹³ Der komisch-artistische Körper glänzt als performatives Ereignis. Dabei lassen „Ganzheit und Buchstäblichkeit der artistischen Körperbewegungen dem Zuschauer keine Wahl, über Bedeutungen und Differenzen des Sinns“ zu mutmaßen.¹⁴ Das, was Zadek als nicht „realistisches“ Regietheater kritisiert, wäre in der „stilisierten“ korporal-performativen Ästhetik eines Frank Castorf, Christoph Marthaler oder Andreas Kriegenburg zu finden. Am deutlichsten ist die zirkensisch-akrobatische Ästhetik bei Kriegenburg ausgeprägt. So inszenierte dieser das naturalistische Stück *Der Volksfeind* von Henrik Ibsen 1998 am Schauspielhaus Hannover¹⁵ in der Tradition der zirkensisch grundierten Avantgarde unter fast völligem Verzicht auf einen naturalistischen Schauspielstil. Die Persönlichkeit repräsentierenden Kostüme werden durch clowneske Maskierungen, Psychologien durch artistisches Agieren ersetzt, das körperbetonte Spiel ist eng an Meyerholds Biomechanik angelehnt. Die im Stück verhandelte zunehmende Ausgrenzung des „Volksfeindes“ kann kaum mehr als Kampf eines bürgerlichen Individuums gegen die geschäftstüchtige Mehrheit gedeutet werden, denn bereits im ersten, drei Mal wiederholten Bild agieren die Figuren oft autistisch in einem konstruktivistischen Einheitsraum, wobei die Interaktionen an Lazzi und Improvisationen der Comedia dell'arte erinnern. So stellen sie weniger individuelle Beziehungen der Figuren dar, vielmehr dienen sie der gegenseitigen artistischen Hilfestellung und körperlichen Auseinandersetzung. Gezeigt wird kaum das politische und ökologisch immer noch brisante Drama, zu sehen ist die Realpräsenz als groteske Grazie der komisch behinderten Körper. An einigen Stellen der Kriegenburgschen Inszenierung verliert sich der Dialog in einem skandierten, quasi dadaistischen Gebrabbel, das Korporale triumphiert so im Komisch-Virtuosen auf Kosten des Sinns.

Dass diese Entwicklung der clownesken Figuration von Tarantinos ironischem Gestus bis zur Auflösung jeder sprachlichen Semantik im korporal-energetischen Auswurf bei Kriegenburg durchaus konsequent ist, kann auch in Luk Perzevals Inszenierung *Schlachten!* von 1999 verfolgt werden.¹⁶ In diesem an der historischen Entwicklung des Schauspielstils orientierten Stückemarathon folgt dem vorletzten

13 Bayerdörfer, Hans-Peter. „Zirkensische Bewegungspartituren im heutigen Regietheater“. *Forum Modernes Theater* 19 (1/2003). S. 14–34, hier S. 27.

14 Bayerdörfer, Hans-Peter. „Zirkensische Bewegungspartituren im heutigen Regietheater“. *Forum Modernes Theater* 19 (1/2003). S. 14–34, hier S. 27.

15 *Ein Volksfeind* von Henrik Ibsen. Regie: Andreas Kriegenburg, Staatstheater Hannover 1997, Aufzeichnung 3Sat 1998.

16 *Schlachten* von Tom Lanoye und Luk Perzeval, nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch, S. 212 ff. und S. 249 ff., DE: Salzburger Festspiele 1999, Premiere 28. 10. 2001 Jutierhalle München.

Stück *Eddy the King*, in der die Figuren in Kostümierung, Bewegungsduktus und Sprache Tarantinos *Pulp Fiction* kopieren, der Schlussmonolog Thomas Thiemes im letzten Teil „Dirty Rich Modderfocker der Dritte“, dessen Sätze und Semantik im Kauderwelsch gesprengt werden, während „King Richs“ grotesk anmutende Erscheinung als letztes Zentrum im Raum übrig bleibt. Damit ist theaterästhetisch und philosophisch der Endpunkt erreicht. Denn dem allumfassenden ironischen Gestus korrespondiert eine Komik der Gewalt, welche man als „dezisionistische Komik“ bezeichnen kann. Zurück auf der Bühne bleibt die verlachte, geprügelte, auf ihre energetische Korporalität reduzierte komische Figur, welcher jede Bedeutungszuweisung verweigert, wiewohl sie immerzu danach verlangt. Sie ist das anthropologische Spiegelbild des entfremdeten nachmodernen Menschen, der sich so lange über den Anderen amüsiert, bis er merkt, dass er über sich selbst lacht. Der Ausgrenzung des verlachten Anderen folgt die Auflösung des Eigenen auf dem Fuß – ein *Circulus vitiosus*, welchem man, „realistisch“ gesehen, momentan nicht zu entkommen scheint.

Zurück zur Aufklärung?

Das „stilisierte“ Theater der 1990er Jahre beeinflusst immer noch stark die Ästhetik des avancierten Gegenwartstheaters, obwohl sich seit einiger Zeit immer mehr eine Gegenbewegung bemerkbar macht. Abzulesen ist dieser Befund an den Einladungen zur „Leistungsschau“ des deutschsprachigen Theaters, zum Berliner Theatertreffen, welches in den letzten Jahren weiterhin einem körperzentrierten, performativen Theater ein Forum bietet. So zeigte heuer der *Othello* Stefan Puchers¹⁷ einen offensichtlich mit Farbe „maskierten“ „Fremden“, welcher an den frühen, von Peter Zadek initiierten Tabubruch des von Ulrich Wildgruber gespielten „angemalten“ „Schwarzen“ am selben Ort, dem Hamburger Schauspielhaus, erinnert. Der „wilde“ Körper und die Hautfarbe als deutlich ausgestelltes Zeichen bestimmen die Selbst- und Fremdspiegelung der bestaunten Hauptfigur, welche ihre eigenen Klischees „kraftvoll“, aber immer kontrolliert ausagiert, während die „wahren“ emotionalen Ausbrüche an Eifersucht nur per Videoeinspielung der Probensituation gezeigt werden, sodass sich die Frage, was korporal echt und nicht inszeniert am Fremden und damit Eigenen ist, nur anhand der Bilder der Neuen Medien beantworten lässt. Obwohl der „Schwarze“ den „Emotionalclown“ der bundesdeutschen Gegenwartsgesellschaft spielen muss, darf man sich keineswegs über ihn lustig machen, hier verhindert eines der letzten Tabus das Verlachen des Anderen als ausgezeichneten Fremden. Anders sieht es mit der inszenierten Komik der Figuren in einem heute verdächtigen Schicksalsdrama aus. Im aktuellen Kontext der Frage nach möglichen Haltepunkten in der

17 *Othello* von William Shakespeare. Regie: Stefan Pucher, Schauspielhaus Hamburg, 2004. Aufzeichnung 3Sat 2005.

allgemeinen Unsicherheit provoziert Andreas Kriegenburg mit den *Nibelungen* von Friedrich Hebbel.¹⁸ Während das Gemetzel im dritten Teil „Kriemhilds Rache“ als völlig unkomisches Panorama erzählt wird, arten die familiären Innenszenen und der Geschlechterkampf der „zweiten Abtheilung“ teilweise in pure Slapstick-Szenen aus. Diese leisten die gebotene Subversion des gewaltfundierenden Nationalmythos. Dass Kriegenburg aber nicht das ganze Hebbelsche Drama dem Gelächter preisgibt, sondern die Auswirkungen von Gewalt ernst nimmt, ist bezeichnend und deutet den Beginn einer kritischen Reflexion grenzenloser Popkomik an.

In diesem Sinne vielleicht nicht mehr überraschend waren die weitgehend „wieder dramatischen“ Arbeiten zweier Regisseurinnen, deren Komik jede zirzensisch-clowneske Artistik vermissen ließ. So sah man in Berlin bereits 2004 Tschechows *Onkel Wanja* von Barbara Frey gegen die Aufführungstradition, aber im Sinne des Autors komisch eingerichtet.¹⁹ Für die Regisseurin, die in diesem Jahr mit Horvaths *Geschichten aus dem Wienerwald* bei den Salzburger Festspielen vertreten ist, entsteht Komik überhaupt erst, „wenn wir Menschen in ihrer ungeheuren Not zuschauen. Ausnahmestände sind komisch“.²⁰ Der Ausnahmestand zieht in *Onkel Wanja* dementsprechend keineswegs dezisionistische Eingriffe nach sich, sondern stellt sich in dem Moment ein, in dem fremde Eindringlinge die sozialen Beziehungen der Anwesenden durcheinanderbringen. Volker Klotz' im Rückgriff auf die Komödien-dramaturgie des 19. Jahrhunderts gefundene Komödienformel des Störenfrieds lässt sich hier ertragreich in Anschlag bringen.²¹ Als „Rites de passage“ ist der Ausnahmezustand bei Frey der individuellen und sozialen Situation geschuldet, er bringt eine partielle, keine völlige Orientierungslosigkeit mit sich. Während in Tschechows Stück die Fremden das Eigene auf den Prüfstand heben, verhält es sich in *Hotel Paraiso* von einem der momentan meistgespielten deutschsprachigen Autoren, Lutz Hübner, genau umgekehrt: In diesem Stück, das zum Theatertreffen 2005 eingeladen wurde, reist man in die Fremde und findet seine Identität in Frage gestellt.²² Barbara Bürk inszeniert nahe am dramatischen Text, welcher in Tschechowscher Tradition perpetuierend komische Konflikte initiiert: Eine Kleinfamilie macht in der „Vorsaison“ Urlaub an einem „kleinen Touristenort westlich der Algarve“, wo man „ja böse Überraschungen erleben“ kann, „obwohl [,so die Mutter'] wir den Ort kennen“.²³

18 *Die Nibelungen* von Johann Friedrich Hebbel, Regie: Andreas Kriegenburg, Münchner Kammerspiele, 2004.

19 *Onkel Wanja* von Anton Tschechow. Regie: Barbara Frey, Münchner Residenztheater, 2003.

20 Jörder, Gerhard. „Fremd in der eigenen Haut: Leute in Not sind auch komisch, Leute im Glück sind auch traurig: Die Schweizer Theaterregisseurin Barbara Frey erforscht die seltsame Doppelnatur des Menschen“. *DIE ZEIT* 7 (10. 2. 2005). S. 44.

21 Klotz, Volker. *Bürgerliches Lachtheater*. München: dtv, 1980. S. 10.

22 *Hotel Paraiso* von Lutz Hübner. Regie: Barbara Bürk, Schauspiel Hannover, 2004. Aufzeichnung 3Sat 2005.

23 Hübner, Lutz. *Vier Theaterstücke*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. S. 83–128, hier S. 85.

Das Fremde erweist sich auch prompt als Katalysator der eigenen Alterität, indem alle möglichen verdrängten Beziehungslügen in komisch-tragischen Situationen ausbruchsartig ans Tageslicht kommen. Nervös ist man schon bei der Ankunft, „bis man weiß, wo alles ist, wo man hingehört, man will ja keine Fehler machen. Es soll doch alles schön sein. Man will sich ja gehen lassen, mal alles vergessen. Man will ja das Nichtvertraute, vielleicht etwas Neues, ein Fenster aufstoßen“.²⁴ Die Erwartungen werden natürlich enttäuscht, man macht peinliche Fehler in der Begegnung mit den anderen Gästen und den Einheimischen. Wie in Freys *Onkel Wanja* erzeugen die „Missverständnisse“, das „Unausgesprochene“ und das Buhlen um die „Achtung und Anerkennung anderer Menschen“²⁵ die Alltagshölle einer durchschnittlichen deutschen Mittelstandsfamilie. Eine Komik der Brüche und Inkongruenzen entsteht erst recht, weil man im Urlaub alles harmonisch choreographieren will: „Das wird die große Kunst. Ein alter Mann, eine junge Tochter. Kirchen, das Meer und die Sonne. Aber das kriegen wir schon hin“.²⁶ Trotz der komischen Alltagskatastrophen hält Barbara Bürk Situationen und Figuren in einem mittleren Distanzbereich, sodass das Publikum einerseits über das Bühnengeschehen lachen kann, sich andererseits aber wiedererkennt. Dass dieses Wiedererkennen und damit eine schnelle Identifikation möglich sind, liegt an dem „Realismus“ der Aufführung, welcher sich schon im dramatischen Text, aber auch in der Inszenierung an der populären Film- und Fernsehästhetik orientiert. Da sich das Eigen- und Fremdbild der meisten Zuschauer nach dieser Ästhetik ausrichtet, können sie in ihrem Erleben und Verhalten Ähnlichkeiten zwischen Bühnenspiel und eigenem Leben akzeptieren. Die Komik der Bühnenhandlung initiiert keine dezisionistische, sondern eine sympathetische Komik. Das Lachen des Zuschauers ist kein Ver- oder Auslachen des Anderen, sondern einem Registrieren von Komik geschuldet. Es ist weniger ein Nietzscheanisches, die Angst kompensierendes Lachen der Überlegenheit, es ist daher auch weniger ein aggressives Lachen, sondern mehr eines im Lessingschen Sinne. Dieser wollte in der Komödie durch „Lachen bessern; aber eben nicht durch Verlachen“, für ihn hatte „die ganze Moral“ kein kräftigeres Präservativ, „wirksames, als das Lächerliche“.²⁷ Eine Moral, gar eine Ethik wird, momentan zumindest, vermisst in einer, wie es heißt, „nihilistischen“ abendländischen Gesellschaft.

Auch die Theater stellen sich dieser aktuellen Debatte, indem sie etwa vermehrt die Frage nach der Religion als Thema auf die Bühnen bringen. Die Frage nach dezisionistischer oder sympathetischer Komik ist demnach eine eminent politische, daran ermisst sich auch die Antwort, was denn politisches Theater sei. Chaplins

24 Ders. *Vier Theaterstücke*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. S. 83–128, hier S. 85 f.

25 Ders. *Vier Theaterstücke*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. S. 83–128, hier S. 117 und 121.

26 Ders. *Vier Theaterstücke*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. S. 83–128, hier S. 86 ff.

27 Lessing, Gotthold Ephraim. „Hamburgische Dramaturgie. 29. Stück“. Ders. *Werke in drei Bänden. Bd. II*. Hg. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1982. S. 162–166, hier S. 162.

Filme, deren Wirkung sowohl von dezisionistischer als auch sympathetischer Komik herrührt, rahmen durch eine melodramatische Handlung eine korporale Motorik als „Wiederholungszwang, der das Subjekt mit sich selbst entzweit“.²⁸ Diese war für Heiner Müller dramaturgisch zu sehr in die Reflexion der „sozialen Lage“ – Müller nennt diese „Brüderlichkeit“ – eingebunden, „weil der Boden aufbrach“. Das ginge jedoch „auf Kosten seiner Kunst“, daher bliebe von Chaplin „nicht der gute Mensch, sondern der böse Engel“.²⁹ Chaplin hingegen meinte, dass er ohne soziale Lage als Identifikationsfläche nicht auskommen würde: „Dem Publikum muß der Umstand, der einen Menschen in eine missliche Lage bringt, immer vollkommen vertraut sein, sonst verstehen die Leute überhaupt nicht, worum es geht.“³⁰ Im Endeffekt geht es um das Menschenbild, welches man auf der Bühne sehen will. Für Brecht war der „mit großem Aplomb ausmarschierende Clown“, welcher „auf die Nase fällt“ weniger „ein gesellschaftliches Element“, denn dieses ist „verloren gegangen, so daß der Clownssturz als etwas schlechthin Biologisches, als bei allen Menschen in allen Situationen Komisches erscheint“.³¹ Das Biologische als aktuelle Herausforderung der Genetik und Hirnforschung, als wieder aktuelle Ursache der Frage nach Freiheit und Determination des Menschen opponiert nicht gegen eine pessimistische Anthropologie, welche den Abgrund des Menschen – „homo homini lupus“ (Hobbes) – in seinem Egoismus, seiner materiell bedingten Triebhaftigkeit vermutet. Ein „stilisiertes“ Theater wäre so vielleicht eines, das uns deskriptiv verstört und uns mit unserer eigenen Alterität konfrontiert, in der Potenzierung der Interpretationsmöglichkeiten läge der „Sinn“ einer solchen „Ästhetik des Fremden“.³² Ob dieses als Utopie der unendlichen Alternativen noch ausreicht, oder ob nicht, wie die Renaissance einer sympathetischen Komik im avancierten Theater zeigt, wieder etwas mehr „Realismus“ als Utopie im Sinne einer dialogischen Ethik gefragt ist, wäre zu diskutieren.

In jedem Fall gilt, dass nichts „komischer [ist] als die Sorge, die sich ein Wesen, das der Zerstörung geweiht ist, um sich selbst macht“, so Emmanuel Lévinas, aber „die vorursprüngliche Verantwortung für den Anderen mißt sich nicht am Sein, es geht ihr keine Entscheidung voran und der Tod kann sie nicht *ad absurdum* führen“.³³

28 Stierle, Karlheinz. „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“. Ders. *Text als Handlung*. München: Fink, 1975. S. 56–97, hier S. 59.

29 Müller, Heiner. „Ich wollte lieber Goliath sein“. *Komödientheorie*. Hg. Ulrich Profitlich. Reinbek: Rowohlt, 1998. S. 223 f., hier S. 224.

30 Robinson, David. *Chaplin*, Zürich: Diogenes, 1993. S. 247.

31 Brecht, Bertolt. „Zu ‚Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui‘“. Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 17. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. S. 1176 f.

32 Vgl. Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne: Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen: Francke, 2004. S. 130.

33 Lévinas, Emmanuel. „Humanismus und Anarchie“. Ders. *Humanismus des anderen Menschen*. Hamburg: Meiner, 1998. S. 61–83, hier S. 82.