

Mehr oder weniger angespannt

Notizen zur Dosierung der Komik

Erschienen in: Mehr oder Weniger | More or Less

Von: Roxanne Phillips

Zumindest im übertragenen Sinn scheint uns die eigene Erfahrung zu bestätigen, dass Komik und Lachen irgendwie hilfreich, sogar gesund sind. Sie erheitern und erleichtern, sie lockern auf und bauen Anspannungen ab, die – so Freud – etwa aus unterdrückten Begehren herrühren, aus Lustquellen, die dem Subjekt versperrt sind.¹ Dabei nutzt das Komische aber auch Dosierungstechniken, um Anspannungen überhaupt erst hervorzubringen, die im Nachgang wieder gelöst werden können.

Das heißt nicht, dass es immer zur Entlastung, zu *comic relief* kommt. Sichtbar wird das an Late Night Shows: Die am späten Abend, nach anstrengender Lohn- und Carearbeit ausgestrahlten Formate, handelt es sich nun um *The Daily Show* oder *Late Night with Seth Meyers*, bilden wochentägliche Komik-Dosen, die Unterhaltung und Entspannung versprechen. Ähnliches existiert in rechtskonservativer bis populistischer Ausprägung, wie Erfolge von Steven Crowder, Greg Gutfeld oder im deutschsprachigen Raum Dieter Nuhr und Lisa Eckhart zeigen. Zweitverwertungskanäle multiplizieren die mediale Portionierung: Innerhalb kürzester Zeit sind Auszüge auf YouTube verfügbar; die von Kontexten losgelösten *snippets* zirkulieren durch die sozialen Medien. Nicht erst seit Donald Trumps Präsidentschaft hellen sie das Gemüt auf und ‚lindern‘, viral verbreitet, die metaphorischen ‚Schmerzen‘ jener Lachgemeinschaften, die sie als *imagined communities*² hervorbringen. Zugleich befördern sie aber auch eine überreizte Outrage-Kultur und vehemente (partei)politische Abgrenzungen, die Spannungen im Staatskörper bzw. Gemeinschaftswesen eher verstärken. Ob das Komische hier entlastet und heilt, ist also zweifelhaft.

Komik mal als Genesungsmittel zu preisen, mal als schädlich zu verwerfen, ist nicht neu. Bis ins 18. Jahrhundert war es jedoch nicht metaphorisch zu verstehen, dass geselliges Scherzen heilend wirkt oder dass Komödien für individuelle wie soziale Erkrankungen verantwortlich sind: Angenommen wurden tatsächliche körperlich-chemische und affektive Prozesse.³ Aus Sicht der humoralpathologischen Arzneikunst oder Vier-Säfte-Lehre erheitert eine Satire das Gemüt, weil sie überschüssige schwarze Galle, die Melancholie verursacht, aus dem erkrankten Körper vertreibt. Zumindest, wenn die Dosierung passt,

vermerkt doch bereits Paracelsus: „allein die dosis macht das ein ding kein gifft ist“, und, wie er hinzufügt, „preparation“. ⁴ Die Menge muss also nicht nur stimmen, um zu heilen, sondern das Verabreichte ist fachkundig vor- und zuzubereiten. Wirkstoffe und Zusammensetzung der Dosis müssen auf den zu behandelnden Körper zugeschnitten werden.

Nun lässt sich weder die Wirkung einer komödiantischen Performance noch die Eignung ihrer Dosierung und Rezeptur für Rezipient:innen tatsächlich ermitteln. Denn Komik ist hochgradig subjektiv: Mögen Themenwahl und Darbietungsweise den Produzent:innen obliegen, können individuelle Vorlieben, Zufälle, Aufmerksamkeitsdefizite oder auch die kollektive Stimmung im Raum einen Witz scheitern lassen. Ob sich etwas Komisches ereignet, ist nur *ex post* festzustellen. Folgen steinerne Gesichter, schmunzeln Personen höflich oder prusten sie lauthals los? Stampfen sie mit den Füßen und lachen sie Tränen? Wie sehr sorgt Komik dafür, dass sie ihre Fassung verlieren? Letzteres rahmen Poetiken, literarische Texte und moralische Wochenschriften des 18. Jahrhunderts als Gefährdung. 1742 verwirft Johann Christoph Gottscheds dritte Auflage der *Critischen Dichtkunst* bspw. derbe Bühnenkomik, weil eine „wilde Verderbniß der Sitten“ auf der Bühne „eher die Zuschauer anzustecken, als zu erbauen geschickt ist“. ⁵ Komik prägt sich nämlich ein, argumentiert die Wochenschrift *Der Gesellige* 1748: Zuschauer:innen könnten lächerliches Verhalten, unzüchtige Gebärden und unflätige Ausdrücke übernehmen⁶ – und so letztlich ihre bürgerliche Subjektform einbüßen. Selbst übermäßiges Lachen schürt Ängste: Der fiktive Herausgeber von Christoph Martin Wielands *Don Sylvio* (1764) erzählt, das lustige Manuskript ergreife ihn so, dass er alleine vor sich hin lache; seine Frau fürchtet, er sei „närrisch geworden“. ⁷ Er liest ihr vor, bald bricht das Gelächter auch bei ihr aus, sie gebärden sich, als wären sie „dem Tollhause entloffen“. ⁸ Vom Schreiber über die Köchin bis zum Knecht stecken sie ihren gesamten Haushalt an, sogar auf der Straße krümmen sich Leute vor Lachen, bis der Patriarch den Text entschieden beiseitelegt, damit nicht „die ganze Stadt samt den Vorstädten in Erschütterung“ gerät. ⁹ Beim bebenden Lachen verlieren bereits Einzelne ihre Haltung, wird es aber kollektiv, stürzen potenziell alle sozialen Grenzen ein – schon diejenigen zum Gesinde muss der Hausherr neu ziehen. Komik kann immenses Lachen erzeugen, aber gleichfalls die Gesellschaft zersetzen.

Ob die komischen Techniken selbst hochdosiert sind, steht auf einem anderen Blatt. Beim Lustigmacher Hanswurst (eine Bühnenfigur, die Gottsched verurteilt) wären sie aber zumindest nicht als subtil zu bezeichnen. Offen sexualisiert ist die Situationskomik in *Die Braut von ohngefähr* (vor 1757), bei der Dulcinde, hinter dem Rücken ihres anwesenden Gatten, „Hanns-Wurst allerhand heimliche *Caressen* [erweiset], worüber der *Colombine* das Maul wässerig wird“. ¹⁰ Auch mit Vulgaritäten und Fäkalkomik schlägt Hanswurst über alle Stränge, ja, er schreckt nicht einmal davor zurück, seine Partnerin zu bedrohen: „Erlaube mir, / Du Murrel Thier, / Wann ich mit gantz besondern Fleiß / In dein Gesicht / Dir ein Gericht / Von Faust-Pasteteln schmeiß“. ¹¹ Die hier im Streit angekündigte Gewalt agiert Hanswurst, der stets „mit vollem Körpereinsatz“ spielt, ¹² auf der Bühne physisch aus, oft in

langen Prügelszenen. Maßlose, gewalttätige Komik ist dabei selbstverständlich kein Spezifikum der Aufklärungszeit. Mehr als ein Jahrhundert später weist der frühe Slapstickfilm Ähnliches auf, etwa die destruktive Komik der Figur Léontine, die ihre Mitmenschen in *La pile électrique de Léontine* (1910) unablässig mit Elektroschocks quält.¹³

Unbändige Komik entsteht bisweilen auch durch Kettenreaktionen, die sich spektakulär überschlagen, so in *Die Herrschaftskuchel* (1770) von Johann Joseph Felix von Kurz, bekannt als seine Bühnenfigur Bernardon. Seine Pfanne – er ist Mundkoch – fängt plötzlich Feuer; wie das als „lustiges *Finale*“ zu inszenieren ist, erklärt die Regieanweisung:

Hier entstehet von allen ein entsetzlicher Schrecken, alle laufen in der größten Verwirrung hin und wieder. Es kommet der Mundkoch mit einer Trommel, und schläget Feuerlärm; dazu kommen eine Menge Rauchfangkehrer, und Buben, alle diese legen Hand an, das Feuer an den gefährlichsten Oertern zu dämpfen, bey dieser Arbeit geschehen unterschiedliche Unglücksfälle, welche den Augen der Zuseher erschrecklich vorkommen werden, inzwischen aber nichts anders, als ein Blendwerk, oder Theaterspiel zu bedeuten haben, und mit dem letzten Fall des Rauchfangkehrers, und grossen Balken, so oben über das Theater gehet, nimmt das Pantomimische Singspiel ein / ENDE.¹⁴

Das Spektakel, bei dem sich Unglücksfälle häufen, Figuren vielfach stürzen und ein hinabfallender Balken den wuchtigen Schlusspunkt setzt, scheint wie eine maßlose Aneinanderreihung ‚erschrecklich‘-komischer Momente. Seinen Effekt erzielt das Stück aber mittels permanenter Steigerung der Dosis und damit der emotionalen wie körperlichen Anspannung des Publikums – bis diese mit der abrupten Schockästhetik des Endes buchstäblich (her)abfällt.

Insofern spielt Timing eine Rolle für die Dosierung des Komischen, wie auch ironische Kommentare im Alltag und Stand-Up-Routinen zeigen. Oder die Satirikerin Stefanie Sargnagel, die bei Auftritten gerne kurze, pointierte Texte vorliest. So habe sie am Strand beobachtet, dass Menschen zu sensibel geworden seien:

Ich hasse es, wie die Kinder heutzutage für den Strandbesuch ausgerüstet werden. Mit UV-T-Shirt, Taucherbrille, Badeschuhen aus Hartgummi, Schwimmweste, Sonnencreme Faktor 60, Sturzhelm, Knieschonern und fünf Bachblütentropfen gegen Haifischangst [Pause, Gelächter im Publikum] werden sie mit dem wasserdichten Tablet auf ein aufblasbares Einhorn mit zehn Metern Durchmesser gesetzt.¹⁵

Die Reihe zunehmend kurioser und unwahrscheinlicher Gegenstände und Mittelchen steigert sich zunächst asyndetisch, verstärkt durch Sargnagels zügig-rhythmische Vortragsweise. Es folgt eine verbindende Konjunktion, die zur Haifischangst überleitet, dann

eine vom Satzbau her eigentlich unstimmmige Sprechpause. Doch sie ist klug berechnet, denn sie bietet eine Lachgelegenheit, die das Publikum sofort ergreift. Sargnagel kontrastiert mit einer zweiten Reihung:

Früher wurden wir Kinder einfach in einer Badehose allein rausgeschickt, wir mussten barfuß über glühend heiße Steine in der prallen Sonne laufen, wir wurden von der Reichsbrücke geschmissen, um Schwimmen zu lernen, zum Spielen gab's Spritzbesteck und einbeinige Straßentauben, die man im Donaugebüsch fand, danach wurde man im PKW, in dem über den Tag verteilt zwei Stangen Marlboro geraucht wurden, bei vierzig Grad im Schatten ohne Klimaanlage am Lidl-Parkplatz vergessen. [Pause, Gelächter im Publikum] Mit vierzehn ins Bergwerk geschickt, mit zwanzig war man tot. [Gelächter, Applaus]¹⁶

Wie zuvor liegt eine Steigerung vor, allerdings ist sie anders verteilt und sie wird zwischenzeitlich zurückgehalten. Auf identifikatorische Momente folgen gänzlich überzeichnete Situationen, dann wieder Erfahrungen, die Zuhörende eher teilen. Sargnagel legt eine retardierende Pause für Gelächter ein und leitet dann zur Hyperbel über, die den unerwarteten Kipppunkt der bisherigen Anspannung bildet: Bergwerksarbeit und früher Tod. Mittels genau getakteter Pausen tariert sie das Maß zwischen Über- und Untertreibung, zwischen Mehr oder Weniger aus; das gelöste Lachen am Ende unterstreicht, dass sie ihre Mittel passend dosiert.

Der fein abgestimmte Auf- und Abbau komischer Spannung lässt sich auch als Wiederholungskomik in Gang setzen: Jede Repetition einer Handlung fügt etwas hinzu, greift dabei auf das vorherige Gelächter zurück und entfacht es immer wieder neu. Auf dieser gleichsam infektiösen Dynamik beruht der Stummfilm *Laughing Gas* (1907) mit Bertha Regustus als Protagonistin Mandy.¹⁷ Der Zahnarzt betäubt sie mit Lachgas, danach muss Mandy unaufhörlich lachen und benimmt sich überhaupt absonderlich – womit der Film auf eine frühere Form populärer Unterhaltung referiert, nämlich auf die Lachgasvorführungen des 19. Jahrhunderts.¹⁸ Die Kamera begleitet Mandy nun durch verschiedene Alltagssituationen, die gesellschaftliche Konflikte evozieren. Sie drohen wiederholt durch Mandys unpassendes Verhalten zu eskalieren, doch ihr endloses Lachen springt auf die Mitmenschen über,¹⁹ was die sozialen Spannungen abbaut. Mandy fährt etwa mit der Straßenbahn, als Schwarzer Frau wird ihr kein Platz zugestanden; plötzlich plumpst sie auf die Bank zwischen zwei irritierte Männer, aber bald lachen alle gemeinsam. Sie passiert einen Verkäufer, dessen Waren auf dem Boden landen; Mandy wird festgenommen, doch erneut steckt sie alle an und kichert sich aus dem Gerichtssaal. Sie serviert weißen Personen das Essen und lässt es vor Lachen auf ihre Köpfe fallen, was die Anwesenden aber ungemein lustig finden. Sorgt mehr Lachen für weniger Konflikt?

Obwohl die Menschen irgendwann mitlachen, was die Anspannung aus den Begegnungen nimmt, lässt die Wiederholung das Fiktionale immer stärker hervortreten: Die Situationen, in die Mandy gerät, sind hochgefährlich für eine Schwarze Person, in der Realität hätte ihr

Lachen die segregierten Räume keinesfalls befriedet, hätte Grenzen nicht aufgelöst und überwunden. Zudem bleibt ihr übermäßiges, den gesamten Körper durchrüttelndes Lachen wie schon bei Wieland mit dem Wahn verknüpft – gerade angesichts des Hysteriediskurses um 1900. Daher schleicht sich ein komisches Gefühl, ein Unbehagen ein, wenn Mandy zum Schluss in Großaufnahme lacht. Qua Medium stumm und aufgrund des Lachens keiner kohärenten Artikulation fähig, erscheint sie zumindest am Ende als ein rassifizierter und gegenderter hysterischer Körper, dessen Gefährlichkeit der Film ausstellt und zugleich ins Bild bannt.

Allerdings gelingt das nicht vollumfänglich, denn Mandy lacht und lacht, ja sie lacht am Ende uns ganz direkt als Zuschauende an, sie interagiert mit uns. Sollen wir mit ihr lachen? Verkehren sich symbolische Positionen, sind wir komische Objekte, die sie auslacht? Metaleptisch überschreitet zumindest ihr Lachen die Grenzen der fiktionalen Welt des Films, um uns zu berühren. So finden wir uns in eine höchst ambige Situation versetzt und verspüren eine durch komische Dosierung herbeigeführte maßlose Anspannung, die sich weder ignorieren noch weglachen lässt.

References

1. Vgl. Freud, Sigmund (1961): Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hg. v. Anna Freud u.a., Bd. 6: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: S. Fischer.
2. Vgl. Anderson, Benedict (1983): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London: Verso.
3. Vgl. Deupmann, Christoph (2002): 'Furor satiricus'. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer, S. 116, <https://doi.org/10.1515/9783110909531>.
4. Paracelsus (1574): Labyrinthus und Irrgang der vermeinten Artzet, hg. v. Adam von Bodenstein, Basel: Peter Perna, fol. 88v.
5. Gottsched, Johann Christoph (1973): Ausgewählte Werke, hg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke, Bd. 6.2: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil, Berlin/New York: de Gruyter, S. 344, <https://doi.org/10.1515/9783110827033>.
6. Vgl. [Lange, Samuel Gotthold und Georg Friedrich Meier] (1764): Der Gesellige, eine moralische Wochenschrift, Bd. 1, Neue Aufl., Halle: Johann Justinus Gebauer, S. 310.
7. Wieland, Christoph Martin (2009): Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva, in: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, Bd. 7.1, bearbeitet v. Nikolas Immer, Berlin/New York: de Gruyter, S. 3.
8. Ebd., S. 4.
9. Ebd.

10. [o. V.] (1927): Die Braut von ohngefähr, zit. n.: Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten *Comoedien*, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek, hg. v. Max Pirker, Bd. 1, Wien/Prag/Leipzig: Ed. Strache, S. 107. Kursivierung im Original als Antiqua abgedruckt.
11. [o. V.] (1927): Die verliebte, beliebte, und Ihre Ergebene betüende Bild-Säule der Sonne, zit. n.: ebd., S. 269.
12. Keck, Annette (2016): Komische Interventionen: Der Hanswurst und das Wiener Spaßtheater des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Daphnis*, Heft 44, S. 367.
13. La pile électrique de Léontine (FR 1910), o. R., in: *Cinema's First Nasty Women*, DVD 1, Kino Lorber 2022.
14. [Kurz, Johann Joseph Felix von] (1770): Die Herrschaftskuchel auf dem Lande; Mit Bernardon dem dicken Mundkoch. Oder: Die versoffenen Köche, und die verliebten Stubenmädel, Wien: Johann Thomas Edlen v. Trattnern, S. 17f. Kursivierung im Original als Antiqua abgedruckt.
15. Sargnagel, Stefanie (2023): Auftritt in Till Reiners' Happy Hour, Folge 12, min. 34:38–34:58, in: ZDFmediathek [<https://www.zdf.de/comedy/till-reiners-happy-hour/230212-till-reiners-happy-hour-folge12-100.html>], 12/02/2023 (letzter Zugriff: 03.11.2023).
16. Ebd., min. 34:58–35:35.
17. *Laughing Gas* (USA 1907), R. Edwin S. Porter, in: *Cinema's First Nasty Women*, DVD 1, Kino Lorber 2022.
18. Vgl. Grayson, Ellen Hickey (1996): Social Order and Psychological Disorder: *Laughing Gas Demonstrations, 1800–1850*, in: Rosemarie Garland Thomson (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York/London: New York University Press, S. 108–120.
19. Vgl. Parvulescu, Anca (2010): *Laughter. Notes on a Passion*, Cambridge (MA)/London: The MIT Press, S. 133.

SUGGESTED CITATION: Phillips, Roxanne: Mehr oder weniger angespannt. Notizen zur Dosierung der Komik, in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/mehr-oder-weniger-angespannt/>], 12.02.2024

DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20240212-0830>

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.37189/kwi-blog/20240212-0830

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20240213-073127-5

Alle Rechte vorbehalten.