

Gisela Dischner

Die Laute der Liebe

Aufsätze

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagzeichnung H.V.A.

Fotos Gisela Dischner

© Gisela Dischner

Verlag Traugott Bautz GmbH, Nordhausen 2009

ISBN 978-3-88309-509-3

Inhaltsverzeichnis

A	Lachen	
I	Versuch über das Lachen	9
	1. Das überlegene, das böse und das befreiende Lachen	9
	2. “Der Idiot der Familie“: Der kleine Spaßvogel Gustave Flaubert	22
	3. Frauenlachen – Männerlachen	26
	4. “Instrumentalkomiker“ und Tramp–Valentin und Chaplin	36
	5. Friedrich Schlegels und Charles Baudelaires Reflexionen über das Wesen des Lachens	42
	6. Antonin Artauds Lachkomposition	53
	7. Das Lachen von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla oder die Duplizität der Existenz	56
II	Romantische Ironie als “progressive ; Universalpoesie“ Zu Friedrich Schlegels Konzept einer ästhetischen Anthropologie	69
B	Liebe	
	I Die Philosophie der Liebe in der Renaissance	81
	II Liebesphilosophie und Liebesmystik im achtzehnten Jahrhundert	111
	III Sehnsucht – Quelle des Schöpferischen	139
	IV Liebe zur Heimat : Paul Celan und die Bukowina	159
	V Liebe zur Kindheit : Chris Bezzels Rückblick auf die Kindheit in KIT	175
	VI Innere Orte, geliebte Orte der inneren Landschaft (Kartographie/Topophilie)	185

	VII Die bedingungslose Liebe Friedrich de la Motte-Fouqués Undine (1811)	193
C	Müßiggang	
	I. Versuch zur Neudefinition des Müßiggangs	223
	II. Das Spiel mit den Verkehrsregeln der Gesellschaft	227
	III. Spaziergänge in Sprachlandschaften	239
	IV Weiblicher Müßiggang – eine Utopie?	255
	1. Frauen und Müßiggang	255
	2. Die Müßiggängerin	257
	3. Pathologie der Normalität	258
V	Müßiggang oder die Kunst zu leben. Künstler, Leben, Kunst	261
VI	Müßiggang und Bildung - Rückblick. Die Wochenend-Universität in Hannover nach dem Fall der Mauer (1990)	275
VII	Live here and now	287
	Drucknachweise	295

VORWORT

Die Laute der Liebe

Die hier versammelten Aufsätze und Vorträge aus drei Jahrzehnten sind unter drei Schwerpunkten ausgewählt: Lachen, Liebe und Müßiggang. Sie sind aufeinander bezogen.

Im Versuch über das Lachen habe ich die ambivalente Struktur des Lachens untersucht, wobei ich das Lachen aus Überlegenheit mit dem subversiven Lachen konfrontierte: dem befreienden Lachen. Letzterem galt meine besondere Aufmerksamkeit. Das überlegene Lachen, das der Anpassung dient und den Unangepaßten der Lächerlichkeit preisgibt, ist von Henri Bergson erschöpfend beschrieben worden (*Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich 1972).

Dass das Lachen in früheren Zeiten ein Privileg der Herrschenden war, ähnlich dem Lachen der über die Unzulänglichkeit der Menschen lachenden Götter, verbunden mit einem Lachverbot für die niederen Stände, zeigt seine subversive Wirkung: Sie wurde neutralisiert, indem zu bestimmten Festen (von den antiken Dionysien über die römischen Saturnalien bis zum Karneval) das Lachen erlaubt war – mit ihm das Lächerlichmachen der Herrschenden, wie wir das noch heute auf den Karnevalsumzügen beobachten können. Diese Auszeit des Lachens war immer streng getrennt von der Zeit der Arbeit, in der es bis heute wenig zu lachen gibt: Erst kommt die Arbeit, dann kommt das Vergnügen. Zum Vergnügen gehören Liebe und Müßiggang.

In meinem Plädoyer für die Kunst des Müßiggangs versuche ich nachzuweisen, dass durch die „Revolution der Mikroprozessoren“ ein Paradigmenwechsel stattfindet: von der Welt der Arbeit hin zu einer Welt der Muße, die durch die herrschende Logik der Profitmaximierung nicht mehr langfristig verhindert werden kann; die gegenwärtige Weltwirtschaftskrise hat diese Logik ad absurdum geführt. Lachen und Liebe werden durch die Möglichkeit zum Müßiggang in ihren befreienden

und humanisierenden Wirkungen erkannt werden. Bei einer gerechteren Verteilung der Arbeit würde es keine Arbeitslosen mehr geben. Mein Vorschlag von 1986 Drei-Tage-Woche für alle ist ein erster Schritt auf dem Weg der Befreiung zu Liebe, Lachen und Müßiggang.

Der Rückblick auf die Liebesphilosophie in der Renaissance und die Liebesphilosophie im achtzehnten Jahrhundert erhellt den Kampf um Freiheit, Glück und menschliche Würde in verschiedenen geschichtlichen Phasen. Dass beispielsweise tragische Helden und Heldinnen in Liebeskonflikten nur aus den „höheren Ständen“ kommen konnten – bis zum ersten bürgerlichen Trauerspiel in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts – Lessings Miss Sara Sampson – zeigt, wie die komischen und lächerlichen Figuren der Komödie mit den unterdrückten „niedereren“ Ständen assoziiert wurden. Über sie lachten die Herrschenden.

Comedy is tragedy plus time lacht heute Woody Allen.

A Lachen

I Versuch über das Lachen

1. Das überlegene, das böse und das befreiende Lachen

Das Lachen ist eine Eigenart des Menschen. Tiere lachen nicht, bemerkt Aristoteles (er irrt – aber sie lachen selten). Sie erregen Lachen beim Menschen. Vor allem, wenn sie menschenähnlich sind wie beispielsweise die Affen. Deshalb erfreuen sie die Zuschauer im Zoo. Nirgends im Zoo sieht man so viele lachende Gesichter wie vor den Geländen der Affen oder im Affenhaus. Ein wichtiger Impuls zu diesem Lachen ist die eigene Überlegenheit: Sie ist spürbarer bei Tieren, denen wir ähnlich sind als bei ganz unähnlichen Wesen. Elefanten bestaunen wir wie viele andere uns unähnliche Tiere. Affen (vor allem Menschenaffen) erregen unsere ambivalent gefärbte Sympathie, sie sind uns auch ein wenig unheimlich in ihrer Ähnlichkeit mit uns, deshalb befreien wir uns gern von dieser Unheimlichkeit, indem wir lachen. Kafka konfrontiert uns im *Bericht vor der Akademie* mit dem Aspekt des Unheimlichen. Sein Affe im Käfig versucht mit der Sprache den Ausbruch aus der Animalität, den Ausweg, den wir teils mühselig im Prozess der Spracherlernung finden. Nichts Äffisches ist uns fremd, deshalb trifft uns Kafkas Bericht existenziell.

Flaubert, auf den wir noch zurückkommen, hat als 15jähriger in *Quidquid volueris* einen Affenmenschen (Kreuzung eines Affen mit einer menschlichen Sklavin) mit deutlich biographischem Bezug beschrieben. Der Affenmensch erregt das Gelächter der Menschen als lächerliche Figur. Er bestätigt ihre eigene Überlegenheit. Aber zugleich erschreckt er in seiner Ähnlichkeit – nichts Äffisches ist uns fremd empfinden wir und kriegen dabei eine Gänsehaut. “Seinem Affen Zucker geben“ – bedeutet auch, das eigene Animalisch-Archaische zu akzeptieren statt es trüb unterdrückend zu bekämpfen: Die Anfechtung der Kultur durch die Natur zuzulassen.

Viele Witze fußen auf dem Gefühl der Überlegenheit über eine andere Menschengruppe, die lächerlich gemacht wird, beispielsweise die Ignoranz der Akademiker karikierend, gegenüber dem Proletarier. Der Lehrer bittet den Vater, der sein Proletarierkind aus der Schule nehmen will, weil es Geld verdienen soll – “lassen Sie ihn noch zwei Mo-

nate hier, wir nehmen im Griechischen gerade die unregelmäßigen Verben durch. Dann hat er etwas fürs Leben.“

Die lyrische Reduktion ist wichtig im guten Witz: Hinhören und begreifen, blitzartig – das Lachen folgt also diesem Blitz kurz und fast krampfartig. *Das Lachen entzieht sich dem Zugriff der Herrschaft*: “Wer lacht denn hier im Sicherheitsbereich?“ sagte ein Polizist, mich, die ich einen verlorenen Koffer am Flugplatz reklamierte, streng fixierend. Bürokraten lachen nicht, es sei denn, sie verhalten sich als Menschen, dann haben sie aber geistig ihren Arbeitsplatz verlassen, auch wenn sie dort noch sitzen.

Für Witze, die das System lächerlich machten, konnte man unter Hitler wie unter Stalin und auch noch in der DDR ins Gefängnis kommen. “Bis hierher wird gestrichen“ war ein solcher Witz zur Geste des Hitlergrußes. Der Skandal und seine absurden Folgen zur “Karikatur des Propheten“ entsprechen derselben Tendenz zu einer Art *Sakrilegisierung* religiöser Führer oder der politischen Herrschenden. Im Totalitarismus, zu dem jede Art von Fundamentalismus neigt, gibt es kein befreiendes, nur ein grimmiges Lachen, ein “satanisches“ würde Baudelaire sagen, der sich in seinem Essay über das Lachen unter anderem mit den Skandalen, denen Karikaturisten nach der 1830er-Revolution ausgesetzt waren, auseinandersetzt. Das “böse Lachen“ ist als Gegenteil des befreienden oft Ausdruck einer sadistischen Haltung. Es ist das schwarze Lachen, das Baudelaire *satanisch* nennt. In einem Brief an ihre Freundin Gudrun Harlau vom 20. März 1947 schrieb die Dichterin Nelly Sachs aus ihrem schwedischen Exil:

Gestern las man in der Zeitung, daß der Henker des Lagers Mislowitz, Rudolf Hoess, mit eigener Hand kleine jüdische Kinder den Müttern vom Arm nahm und lachend in die Flammen geworfen hat ... Alles dies wurde tränend von überlebenden Zeugen berichtet“.¹

Das böse, dämonische oder satanische Lachen gibt es aber auch in ganz undramatischen Formen im Alltag: im Gefühl der Macht, der Überlegenheit über andere. Wir kennen es auch als Ausdruck von Schadenfreude: “Schadenfreude ist die schönste Freude“ – heißt es verharmlosend im Volksmund, der nicht immer eine edle Gesinnung verrät: “Wer den Schaden hat, braucht für den *Spott* nicht zu sorgen.“

Im Sozialverhalten spielt das Lachen eine entscheidende Rolle: wir lachen jemanden an, um ihm zu zeigen, dass wir ihm wohlgesonnen sind. Dieses Lachen ist fast noch ein Lächeln, es ähnelt dem freudigen Kinderlächeln.

1 Ruth DINESEN/ Helmut MÜSSENER (Hg.), *Briefe der Nelly Sachs*. Ffm. 1984,74, 3a.

“Er hat das soziale Lachen noch nicht gelernt“, sagte ein Freund von seinem kleinen Sohn: Er hatte das bürgerliche Grundverhalten “Dasein heißt eine Rolle spielen“ noch nicht verinnerlicht. Wenn das Kind beginnt, die Liebe der Eltern zu erregen, in dem es die Bewegungen macht, die den Eltern gefallen, spielt es die von ihm erwartete Rolle. Es wird dafür gelobt und beklatscht, es bekommt ein Bonbon wie das Pferd im Zirkus nach einem gelungenen Dressurakt. Die gelungene Dressur wird belohnt.

Der nigerianische Schriftsteller Chinua Achebe hat das böse Lachen am Umschlag einer Handlung in eine Tragödie thematisiert. *Heimkehr in fremdes Land*² ist ein lesenswertes Buch. Der Held Obi Okonkwo kehrt – vor der Unabhängigkeit in die Hauptstadt Lagos zurück – die Dorfgemeinschaft hat sein Stipendium für England bezahlt und er wird Regierungsbeamter. Zerrieben zwischen alter Tradition und christlichen Wertvorstellungen erliegt er schließlich den Versuchungen der Korruption (alle im Roman sind korrupt, aber er wird erwischt). Bevor das passiert, will er Clara, die er liebt, heiraten. Aber die Familie (seine Familie ist christlich) verbietet es ihm, weil Clara, obwohl Christin, *osu* ist, das heißt ausgestoßen aus dem Stamm von alters her. “Im Denken unseres Volkes ist *osu* wie der Aussatz“.³ Bevor er dies sagt, lacht er:

Sein Vater lachte. Es war das Lachen, das man zuweilen von einem der maskierten Ahnengeister zu hören bekam. Er begrüßte einen mit Namen und fragte, ob man wisse, wer er sei. Man berührte dann demütig mit einer Hand die Erde und erwiderte, man wisse es nicht und daß er menschlichem Wissen entzogen sei. Dann lachte der Geist vielleicht, und es klang, als käme sein Lachen aus einer metallenen Kehle. Und die Bedeutung dieses Lachens war klar: “Du elender Menschenwurm, ich habe auch gar nicht erwartet, daß du es wissen würdest!“ Das Lachen von Obis Vater verschwand wie es gekommen war – ohne Vorwarnung, ohne Spuren zu hinterlassen. “Du kannst das Mädchen nicht heiraten“, sagte er ohne Umschweife.⁴

Es ist klar, dass er gegen Vorurteile und Aberglauben nicht siegen wird, der angesehene Regierungsbeamte, wenn er nicht vom Vater und der Familie verflucht werden will. Der Vater “hatte etwas an sich, das

2 Chinua ACHEBE, *Heimkehr in fremdes Land* (aus dem Englischen von Susanne Kochler, *No longer at Ease*). Ffm. 2002.

3 Ebd. 152.

4 Ebd. 151.

an die Patriarchen erinnerte, an einen aus Granit gehauenen Riesen“.⁵ Obi versucht, die Mutter von der Heiratsmöglichkeit zu überzeugen. Und nun kommt es noch schlimmer. Die gütige, immer warmherzige Mutter erpresst ihn damit, dass sie Selbstmord begehen würde, wenn er eine *osm* heiraten würde. Die Mutter, der er sich anvertraut “sah so fremd aus, als habe sie plötzlich den Verstand verloren“.⁶ Jetzt wird Obi die fast dämonische Dimension des väterlichen Lachens klar – die Unausweichlichkeit der archaischen Vorurteile zwischen Familien, die getaufte Christen sind. Dieses Lachen war die Ankündigung von etwas, das Obi in eine Lebenskrise stürzt, die ihn unfrei und handlungsunfähig macht – die schließlich dazu führt, dass er in der Sackgasse der Korruption endet. Weshalb? Weil er die Abtreibung der schwangeren Clara bezahlen muss, die er nicht heiraten kann; weil seine Mutter stirbt und er eine statusmäßige Beerdigung zahlen soll. Das Lachen des Vaters leitet die Tragödie des “Helden“ Obi ein, der bis dahin die große Hoffnung der Dorfgemeinschaft ist. Die Korruption besteht darin, dass er zögernd 50 Pfund von einem der Väter annimmt, um den Sohn für ein Stipendium in England zu empfehlen. Da der Sohn ohnedies in der engeren Auswahl ist, nimmt Obi das Geld an. Auch ein zweites Mal – da sind es 20 Pfund – aber diesmal war es eine Falle. Die Polizei holt ihn ab – er kommt vor Gericht – sein Leben als Regierungsbeamter ist zu Ende, Clara sieht er nicht wieder, die geliebte Mutter ist tot: Das Lachen ist der Anfang des Umschlages in die Tragödie. Es ist ein hässliches Lachen.

Nicht nur maskierte Ahnengeister in Afrika haben ein böses Lachen, auch geheimnisvolle Demiurgen und Gottheiten in Europa, nicht weniger virtuelle Gestalten als Ahnengeister. Flaubert, über den noch ausführlich berichtet wird, schrieb mit fünfzehn Jahren die Erzählung *Un parfum à sentir* (ein riechbarer Duft). Im Vorwort definiert er das bösartige Lachen: “Die Schuld liegt bei jener düsteren und geheimnisvollen Gottheit, ... die lacht in ihrer Grausamkeit, wenn sie sieht, wie die Philosophie und die Menschen sich in ihren Sophismen weiden, um ihre Existenz zu leugnen, während sie alle in ihrer Eisenhand zerquetscht...“⁷ Sartre schreibt dazu: “Das Schicksal (das ist die geheimnisvolle Gottheit, G.D.) macht die Menschen notwendig lächerlich,

5 Ebd. 153.

6 Ebd. 155.

7 Zitiert nach J.P. SARTRE, *Der Idiot der Familie II*. 642.

und zwar unter folgenden drei Bedingungen: daß der Lacher nicht zur Spezies Mensch gehört, daß er ein Menschenfeind ist (das Lachen bringt den Rassismus der Übermenschen zum Ausdruck), daß er ein Vorwissen von dem entsetzlichen Ende hat, zudem die Individuen getrieben werden. Wer alle diese drei Bedingungen erfüllt, wird das göttliche Vergnügen haben zu sehen, daß jeder von uns sein Schicksal gerade durch die Art verwirklicht, wie er ihm zu entkommen sucht“.⁸ Im *Smarb*, das Flaubert 1839 schrieb (18jährig), gibt es den Gott des Grotesken *Yuk*, von dem es heißt nach seinen Spielen: “Und er lachte danach das Lachen eines Verdammten, ein langes homerisches, unverwüstliches Lachen, ein Lachen, unzerstörbar wie die Zeit, ein Lachen, grausam wie der Tod, ein Lachen, weit in das Unendliche, lange wie die Ewigkeit, denn es war die Ewigkeit selbst...“⁹

Das teuflische oder dämonische Lachen gehört von Carmen bis Lola zur *femme fatale* wie zum Mephisto. Denn die *femme fatale* ist ja im Auge des Mannes eine Art Teufelin, die den Mann zugrunde richtet und dazu – lacht. Nie würde die “göttliche Garbo“ so lachen, sie lacht sowieso selten. Und wenn sie als Ninotschka einmal lacht, ist es ein herzliches, befreiendes Lachen.

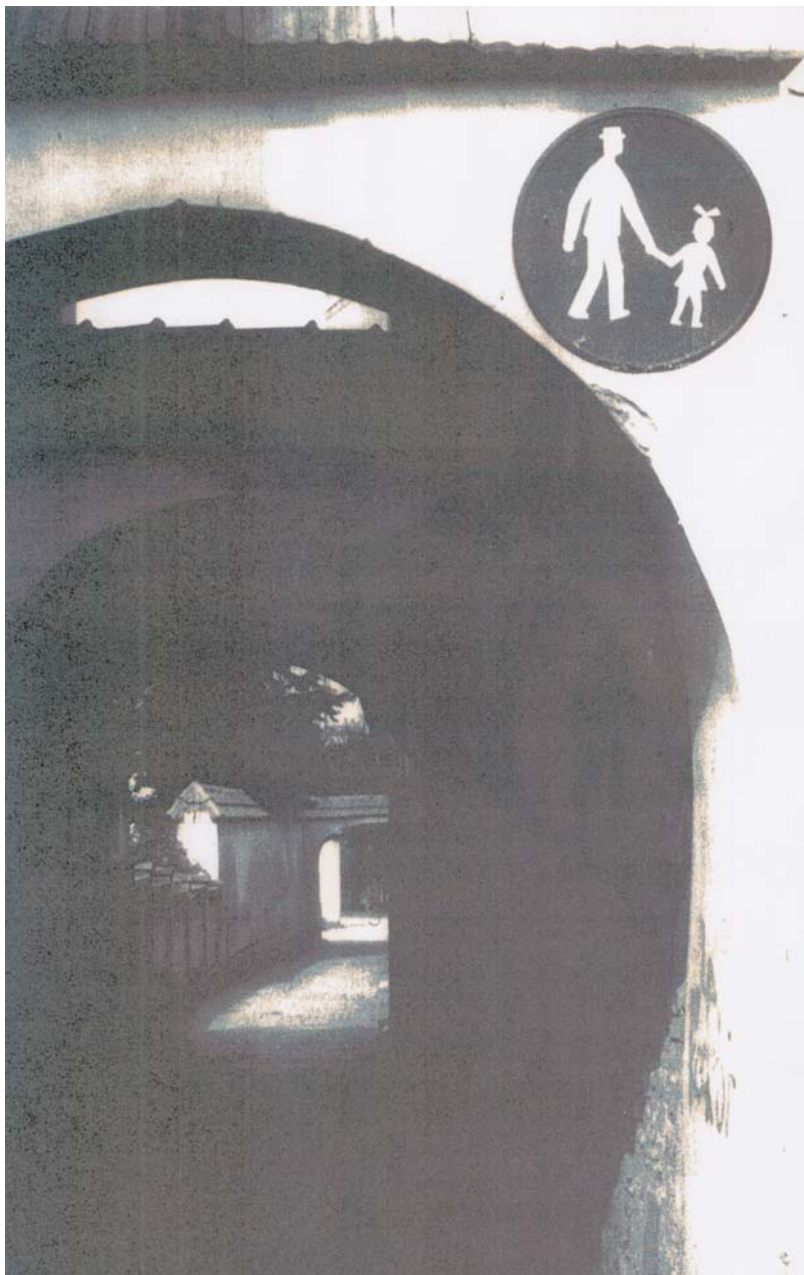
Anders die Dietrich. Ihr Lachen soll dämonisch klingen, wenn sie im *Blauen Engel* den Professor Unrat auslacht, als er ihr einen Heiratsantrag macht. Das dämonische Lachen gehört zur *femme fatale*, sie wäre, wie Sabine Fries schreibt, “ohne ihr diabolisches Lachen nicht vollständig, nicht wirklich fatal“.¹⁰ Sabine Fries weist darauf hin, dass das Lachen zum stereotypisierten Bild der *femme fatale* gehört. “Zahlreiche Beispiele ließen sich anfügen, um zu zeigen, wie das ‚gespielte‘ Lachen einer Aktrice die Repräsentanz der jeweiligen Frauenfigur im Film vervollständigt, und wie die Figur sich selbst somit innerhalb des Rahmens eines solchen Bildes gefangen halten muss.“¹¹ Die *femme fatale* erscheint wie eine Allegorie des weiblichen Ursprungs des Diabolus; sie ist jene Schlange, die den Mann zum Tabubruch verführt: Der Professor Unrat zerbricht an diesem Tabubruch, begleitet vom Gelächter der Lola-Diabola. Wenn er auf der Bühne als lächerlicher Gockel Kikeriki schreien muss, während ein rohes Ei auf seinem Schädel aufgeschla-

8 Ibid., 642.

9 Zitiert nach SARTRE, *Idiot II*. 644.

10 Fries, 69.

11 Ibid., 69.



gen wird, grölt das Publikum. Aber dem *Kinopublikum* bleibt das Lachen im Halse stecken.

Das Kind will geliebt werden. Die Mutter will vom Kind geliebt werden und liebt das Kind: Aber die dauernde Liebesforderung des Kindes wird der Mutter zu viel, sie fühlt sich beengt davon, sie braucht mehr Distanz für die eigene, extrem eingeschränkte Freiheit. Sie leitet nach der ersten Entwöhnung von der Brust, die zweite ein. Die zweite Phase der Entwöhnung ist die Erziehung zum Einzelwesen, die Trennung aus der mütterlichen Aura, das Ende der ständigen Mutter-Kind-Symbiose. Die Trennung ist schmerzhaft für das Kind, es schreit, tobt, reagiert trotzig; es will seinen Willen durchsetzen. Das soziale Lachen ist eine der Taktiken, die dafür vor der gewaltsamen Reaktion (Schreien, Schweigen, Essensverweigerung etc.) eingesetzt wird. Extreme zeigen überdeutlich, was der Fall ist: In der Schizophrenieforschung (Bateson etc.) gibt es die sogenannte double-bind-Theorie, die in Ansätzen auch für ‚normale‘ Verhaltensformen gilt: Das Kind erlebt die Ambivalenz der um die eigene Freiheit bei „aller Liebe“ kämpfenden Mutter – sie reagiert liebevoll und fast gleichzeitig distanziert. Um sich in dieser Ambivalenz zu behaupten, reagiert das Kind in einer „double-bind-Situation“ in der Weise, dass es nicht zurückgewiesen wird: Es will auf den Schoß genommen werden, spürt aber bei dem Akt des Auf-den-Schoß-Genommenwerdens die Ambivalenz der Mutter, die eigentlich in Ruhe gelassen werden will (nach anhaltender Liebeszuwendung davor). Wie reagiert das Kind? Es zeigt, auf dem Schoß sitzend, auf eine Stelle der mütterlichen Bluse, weil dort ein Fleck ist, oder auf einen Knopf, der offen ist: es begründet sein Auf-den-Schoß-Genommenwerden:¹² die Mutter lacht erleichtert, sie ist aus der Ambivalenz erlöst, sie kann das kindliche Verhalten akzeptieren. Eike Christian Hirsch hat darauf hingewiesen, dass Bleuler nicht nur den Begriff *Schizophrenie*, sondern im Zusammenhang mit ihm 1910 den Ausdruck *Ambivalenz* geprägt habe, nämlich „für den Zustand konkurrierender Bestrebungen, Haltungen und Gefühle in einem Menschen. Mit diesem Fachausdruck, den Freud bald übernahm, wollte Bleuler ein Hauptsymptom der Schizophrenie benennen, räumte aber ein, ambivalente Affekte kämen auch bei Normalen vor. In der Witztheorie hat sich der Ausdruck bald durchgesetzt. ...Sollte die Wirkung des Komischen so etwas wie eine vorübergehende Schizophrenie

12 Vgl. Gisela DISCHNER, *Schizophrenie und Familie*, Rundfunkessay. WDR Kulturelles Wort, Juni 1967.

der Gesunden sein?“ (Hirsch, 155). Das Kind lacht, es hat seinen Willen bekommen, es ist nicht in der Gefahr zurückgestoßen zu werden. Sprachlich entsteht aus dieser Haltung, wird sie zu *lange verinnerlicht*, eine Störung: Die Verwechslung der wörtlichen mit der symbolischen Ebene. Der schizophrene Patient beispielsweise geht in der Psychiatrie am Sekretariat vorbei, wo steht: *“Bitte anklopfen“*. Er klopft an und geht weiter. Ganz nebenbei: Entschlüpft uns nicht ein Lachen beim Lesen dieser Episode? Es ist jenes Lachen, das aus der *Überlegenheit* herrührt. Der Überlegene lacht – ihm könnte das nicht passieren. Die Überlegenheit ist ein wichtiger Moment bei der Erregung der Lachmuskeln. Der *bewusste* Umgang mit der Verwechslung der wörtlichen mit der symbolischen Ebene ist ein Grundmuster der Sprachwitz. Die Marx-Brothers haben einen Großteil ihrer Komik darauf aufgebaut sowie auf die Doppelbedeutung der Worte. Beispielsweise steht Groucho vor dem Notar, wo er einen Vertrag unterschreibt. *“We have to seal it“* sagt der Notar. Groucho eilt davon und bringt einen Seehund, den er auf den Vertrag wirft: Das ist nicht nur ein Spiel mit der Doppelbedeutung des Wortes seal (Siegel/Seehund) und damit von einer *sprachlich unübersetzbaren* Komik, es ist gleichzeitig die kindliche Geste des Wörtlichnehmens darin enthalten, die uns zum Lachen bringt.

Das Spielen mit Worten, das um seiner selbst willen geschieht und Sprache nicht als bloßes Mittel der Information inhaltlich betrachtet, ist den Kindern noch sehr vertraut: Sie erfreuen sich daran, lachen und wiederholen Worte in ihrem ähnlichen Klang unentwegt, sie werden gar nicht müde davon, es kommt zu rauschhaften Steigerungen, die in *“Lachsalven“* enden. Ernst Jandl bemerkte einmal, dass er sich von Kindern mit manchen seiner Gedichte verstandener fühle als von Erwachsenen.

Dieses sich verselbstständigende Lachen bis zum Lachkrampf wird von den Erwachsenen ab einem gewissen Zeitpunkt mit Ungeduld verfolgt oder sogar unterbrochen: *“Genug jetzt mit den Albernheiten!“* Dieses Lachen ist *ansteckend*. Die Kinder steigern sich gegenseitig ins Rauschhafte, so wie sie es auch tun, wenn sie sich einfach im Kreis drehen (*“hör auf, du wirst schwindlig!“*). Gefährdet es die Erziehungsdressur? Entzieht sich das Lachen, das bis zur Ekstase sich steigern kann, dem erzieherischen Zugriff? Macht es in seiner dionysischen triebentbundenen Dimension den Erwachsenen Angst? Beneidet er sogar das Kind um etwas, das er sich zu verbieten gelernt hat? Oder ist das Kind in ihm noch so lebendig, dass er mitlachen kann, ekstatisch

sich steigernd? Er darf es sich ja erlauben, es ist "mit den Kindern spielen". So erlaubte sich früher ein Vater, mit der Eisenbahn zu spielen, die er dem Sohn zu Weihnachten schenkte: "Der Mensch ist nur dort ganz Mensch, wo er spielt". Der Vater tat es nicht primär, um dem Sohn, mit dem er spielte, einen Gefallen zu tun (das ist die Rationalisierung), er tat es aus Vorfreude über die Empfindung, die er haben würde: Kind sein zu dürfen. Er scherzte und lachte dabei mit dem Sohn, er war auch ernst mit ihm, suspendiert vom Sozialverhalten der Vaterrolle: er war Mitspieler. Sein Lachen war kein überlegenes, es war ein freudiges beinahe Kinderlachen. Entlassen aus der zugeschriebenen Rolle war er *ausgelassen*. Vergewärtigen wir uns diese "Spielsituation": Vater und Sohn bilden im Spiel eine Gemeinschaft außerhalb der offiziellen Gemeinschaft; die Mutter spielt nicht mit, vielleicht kommentiert sie – von außen – das Spiel des Vaters: "In jedem Manne steckt ein Kind". Ein nachsichtiges Lächeln über das Gelächter der beiden zeigt ihre Distanz. Das Lachen der beiden festigt ihre Zugehörigkeit zueinander als Gemeinschaft mit beinahe konspirativen Zügen: Nur sie beide empfinden in dieser Außerhalb-Zeit des Spiels Freude, Dramatik, Scheitern, Gelingen. Vielleicht wird der Vater nach dem Spiel, in Erinnerung an sein Eingelassensein in die Spielgemeinschaft mit dem Sohn, an sein Ausgelassensein im gemeinsamen Gelächter, über sich selbst lachen. In dieses Lachen würde sich Überlegenheit mischen: die Überlegenheit des *pater familias* über den spielenden Jungen, in den er sich verwandelt hatte. Zugleich würde sich Freude in dieses Lachen mischen, Freude darüber, fähig zu sein, aus der Rolle auszusteigen, Freude darüber, dafür nicht bestraft, sondern nur mit einem freundlich-nachsichtigen Lächeln betrachtet zu werden. Er wird dieses Kind, zu dem er wurde, in sich erhalten und beschützen, denn es hält ihn jung, es verlebendigt ihn, es verhindert die Versteinerung durch die Rollenfestschreibung, die sich inzwischen auch auflöst. Das Über-sich-selbst-Lachen des Vaters ist eine Geste der Souveränität gegenüber der Rolle, mit der er nicht notwendig verschmilzt und ist doch zugleich die Rückkehr in diese Rolle – eine paradoxe Situation. Und das dritte Moment in diesem Lachen ist das Lachen über die Paradoxie, deren er sich bewusst wird. Dieser Rückblick soll zeigen wie weit sich die Situation *in weiten Kreisen* geändert hat.

Wenn Alexis Zorbas beim Zusammensturz der Riesenkonstruktion an deren Bau er hingebungsvoll arbeitete, in Gelächter ausbricht, lacht er dann über sich? Oder überhaupt über die Absurdität des Lebens? Über



die Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit von allem? Darüber, dass alles von vornherein "zum Scheitern verurteilt" ist? Fühlt er sich eins mit der Gemeinschaft der Scheiternden, indem er über sich lacht? In dem Über-sich-selbst-Lachen tritt er in Distanz zu sich als dem individuell Scheiternden. Auf den Zuschauer hat dieses Lachen eine befreiende Wirkung. Es führt den Zuschauer zu sich selbst, zu einem, der auch scheiterte irgendwann, irgendwo, und der jetzt die Distanz mit Alexis Zorbas nachvollziehen und über sich selbst lachen kann. Dieses Lachen hat eine kathartische Wirkung. Ohne dieses Lachen wäre Alexis Zorbas eine tragische Figur, mit der man Mitleid hat, aber mehr noch eine lächerliche Figur, über die man lacht, weil man überlegen ist und so ein lächerliches Unterfangen wie diese Konstruktion gar nicht erst begonnen hätte. Indem er über sich lacht, ("überlegen" im Sinne der Distanz) nimmt Alexis Zorbas vielleicht den anderen die Möglichkeit, ihn tragisch oder lächerlich zu finden. Er bleibt einer, *mit* dem wir lachen statt über ihn zu lachen. Mit ihm werden wir der Absurdität des Lebens bewusst. Deshalb ist der Absurde der glückliche Mensch, wie Camus sagt: Man muss sich Sisyphus als glücklichen Menschen vorstellen, wie kann das gehen? Indem wir immer wieder von neuem den Stein rollen, die zusammengestürzte Konstruktion erneuern und: lachen. Dem Spott oder Mitleid der anderen im Scheitern selbst zuvor kommen im Über-sich-selbst-Lachen hat für alle eine befreiende Wirkung. Der Scheiternde befreit sich von seinem Unglück, mag es durch Zufall oder eigenes Verschulden entstanden sein. Und derjenige, der ihn scheitern und lachen sieht, befreit sich von dem niedrigen Machtinstinkt der Überlegenheit und tritt lachend ein ins Kollektiv der Scheiternden. Alexis Zorbas erregt nicht Furcht (dass es einem passieren könnte) und Mitleid, auch nicht Spott, er erregt Lachen. Das Scheitern ist jetzt nicht mehr moralisierend als Unglück oder Ungeschick einzuordnen, sondern wird zu einer Grundbefindlichkeit über die Absurdität des Lebens. Dieses Lachen befreit uns von den persönlichen Schuldgefühlen des sozial diskriminierten *Versagers* über den die anderen immer lachen, um vom eigenen Versagen abzulenken. Das Gelächter von Alexis Zorbas erregt Gelächter; es ist kein überlegenes, sondern ein solidarisches Gelächter. Alexis ist insofern das Gegenteil eines Clowns.

Der Clown will Gelächter erregen, aber er tut dies gerade, indem er bei seinen gespielt tollpatschigen Versuchen selbst ernst bleibt, zumindest aber sachlich, beispielsweise bei seinen Ballkunststücken. Seltsames Pa-

radox, dass er meist lachend dargestellt wird und auch so geschminkt ist, dass er zu lachen scheint. Er schaut ernst oder verblüfft oder kindlich staunend ob der Wirkung seiner Handlungen. Er überlässt den Zuschauern, vor allem den Kindern, das Gefühl der Überlegenheit, diesen wichtigen Lachimpuls. Wir ahnen schon, dass er gleich stolpern wird, nur er ist ahnungslos: eine ahnungslose lächerliche Figur, die Heiterkeit hervorruft. Kindern gefällt es, den Clown zu spielen, um Gelächter hervorzurufen. Oft erleben sie eine Situation, in der sie unfreiwilligerweise Lachen erregen, sie sprechen ein Wort falsch aus, wechseln etwas oder übernehmen sich beim Versuch etwas zu tun, was sie noch nicht können. Dann werden sie sich bewusst, womit sie Lachen hervorgerufen haben und wiederholen es, imitieren sich sozusagen selbst. Weshalb tun sie das? Aus Freude am Schauspielen? Auch das, aber auch um geachtet und geliebt zu werden; sie haben keine Scheu davor, tollpatschig oder lächerlich zu wirken. Denn das finden die Erwachsenen rührend, süß, liebenswert. Endlich werden sie wirklich beachtet, nicht nur umhert: *Sie werden als lächerliche Figur ernst genommen.* Des Kindes Triumph über die sonst überlegenen Erwachsenen besteht darin, dass es erkennt, wie man diese Spezies manipulieren kann. Es findet heraus, mit welcher "Vorführung" es sie besonders zum Lachen bringt. Wenn das Kind zu wenig Beachtung findet, weil die Erwachsenen auch mal miteinander reden wollen, macht es auf sich aufmerksam. Oft geschieht dies in aggressiver Weise (schreien, fordern, etwas vom Tisch auf den Boden werfen), aber da es allmählich erkennt, dass es auf diese Weise nicht geliebt, nur versuchsweise beruhigt wird, greift es zu anderen Mitteln: Es spielt den Clown – und prompt erregt es nicht nur Aufsehen – die Erwachsenen hören auf mit ihrem Gespräch, sehen und horchen auf; Lachen quillt aus ihren Mündern, Ausrufe und vielleicht sogar Lob.

Das Kind handelt entsprechend der Logik des Clowns: es bleibt ernst, während es die anderen zum Lachen bringt. Aber wenn es dann gelobt wird, lacht es vor Freude, dass ihm der Coup gelungen ist – die performance war erfolgreich. Wer zuletzt lacht, lacht am besten. Das Kind lacht mit den Lachern, aber in Wahrheit lacht es über die Lacher. Sie sind auf den Trick des Clown-Spiels hereingefallen. Das Kind hat seinen Willen durchgesetzt: es steht wieder im Mittelpunkt und beginnt, dieses Spiel zu genießen und vom (Freud nicht erwähnten) Bildungstrieb "getrieben" das Spiel zu perfektionieren. Ein potentieller Künstler ist aus dem Bedürfnis, sich mitzuteilen und zu wirken, geboren.



Vielleicht wird er später die Menschen, von denen er anerkannt und geliebt werden möchte, nicht nur zum Lachen, sondern auch zum Nachdenken und zur Empfindung der Schönheit, an die er sich hingibt, erregen. Er liebt nun die, die ihn lieben, aktiv, er liebt sein "Publikum" für das er vielleicht singt, tanzt, schreibt, spielt. Er bringt es zum Lachen und Weinen – vielleicht.

2. "Der Idiot der Familie": Der kleine Spaßvogel Gustave Flaubert

Eltern erregen gern Komik auf Kosten der Kinder. Sartre hat in seiner umfangreichen Studie über Gustave Flaubert darauf aufmerksam gemacht, dass sich Eltern gegenüber den naiven, leichtgläubigen Kindern gern als "Spaßmacher" betätigen. – Man gab dem kleinen Gustave, "um über ihn lachen zu können, falsche, aber wahrscheinliche Informationen: dass seine Spielkameraden nicht gekommen waren – wenn sie hinter der Tür warteten; dass sein Vater weggegangen war, 'seine Rundfahrt machen', ohne ihn mitzunehmen – wenn der Chefarzt hinter ihm stand und ihn gerade in seinen Wagen heben wollte. Alle Eltern sind Spaßmacher; da sie seit ihrer Kindheit angeführt wurden, macht es ihnen Spaß, ihre eigenen Gören anzuführen: das ist natürlich gar nicht ernst gemeint. Sie ahnen nicht im Entferntesten, dass sie sie verwirren. Die kleinen Opfer müssen sich zurechtfinden mit falschen Gefühlen, die man ihnen andichtet und die sie verinnerlichen, mit falschen Informationen, die bald oder am nächsten Tag dementiert werden. Diese Neckereien sind nicht immer kriminell: das Kind wird größer, befreit sich, indem es die Dinge infrage stellt und sieht ohne Nachsicht, wie die Erwachsenen sich wie kleine Kinder aufführen. Gustave jedoch bleibt gezeichnet. Frau Flaubert... behauptet, daß diese 'Arglosigkeit' niemals ganz verschwunden sei... Gewiss, der Kleine kann sich nicht vorstellen, daß die Erwachsenen ihn täuschen wollen... ihr habt mich nicht auf die Welt gesetzt, um mich nur zu foppen..."¹³ Sartre erkennt, dass "bei dem zukünftigen Schriftsteller diese unerschütterliche Naivität ein schlechtes Ausgangsverhältnis zur Sprache ausdrückt" (ibid.). Es wird ihn davon abhalten, Wörter als bloße Zeichen zu begreifen: "er lernt zwar die Nachricht zu dekodieren, aber nicht ihren Inhalt infrage zu stellen... Am gravierendsten ist, daß das Kind keinerlei Nutzen aus jenen Enttäuschungen zieht: man

13 Jean Paul SARTRE, *Der Idiot der Familie Gustave Flaubert, 1821-1857*. Bd. I, *Die Konstitution*, übers. u. hg. v. Traugott König. Reinbek 1986, 18.

belügt es, man will ihm weismachen, daß sein Vater weggegangen sei; dieser taucht dann plötzlich unter großem Gelächter auf. Aber die neckische Schwindelei, die sich auf der Stelle selbst entlarvt, hat für ihn nie den Wert einer *Erfahrung*... durch das Wort hindurch ist er von frühester Kindheit an in seinen menschlichen Beziehungen geschädigt... Wenn der sensomotorische Apparat ‚normal‘ entwickelt und die Reaktion des Kindes auf die Nachricht dennoch ‚anormal‘ ist, so hat die Störung ihren Ursprung auf der schwierigen Ebene, auf der jeder Diskurs ein Mensch und jeder Mensch Diskurs ist, setzt er eine schlechte Eingliederung des Kindes in das Sprachuniversum voraus, das heißt in die soziale Welt, *in seine Familie*“ (ibid. 19f). Gustave lernt erst spät sprechen und kann mit sieben Jahren noch nicht lesen. Dieses Scheitern im Kindesalter, das Sartre in Zusammenhang mit den beschriebenen Episoden bringt, verfolgt ihn als Demütigung ein Leben lang: Das vernichtende Gelächter der Erwachsenen, auf das er verduzt reagierte, „irgendein Geheimnis vermutend“ (ibid. 31). Flaubert hat diese Verstörtheit seiner Kindheit in seinen frühesten Erzählungen immer wieder thematisiert. Mit fünfzehn Jahren schreibt er die Geschichte des Affenmenschen *Djaliob*, der Kreuzung eines Affen mit einer Sklavin, in dem Sartre das traumatisierte Kind Gustave erkennt.

Diese Erzählung *Quidquid volueris* „zeugt von einer quälenden und starken Erinnerung“ (ibid. 30). Sartre verweist auf die Analogien: „die Missgeburt, das ist das idiotische Kind: ‚...für die einen war er wunderlich, die anderen hielten ihn für melancholisch, blöde, verrückt, auf jeden Fall stumm, fügten die Klügsten hinzu...‘ ...Die Klügsten, das sind natürlich Madame und Dr. Flaubert, deren blinder Verstand nicht zu unterscheiden weiß zwischen Djaliobs Seufzern und seinen... Bemühungen, ein Wort hervorzubringen: ‚Ob es ein Wort oder ein Seufzer war‘, kommentiert Gustave, ‚gleichviel aber es lag darin eine ganze Seele!‘... Eine ganze Seele, weil das zurückgebliebene Kind Mitgliedern unserer Art durch die Tiefe seiner Sensibilität bei Weitem überlegen war...“ (ibid. 31). Da der Affenmensch – wie das „zurückgebliebene“ Kind Gustave – nicht sprechen kann, versucht er seine Gefühle auf einer Geige auszudrücken, mit schrillen Noten, die „massenhaft dahinströmten... ohne Takt, ohne Gesang, ohne Rhythmus, eine nichtssagende Melodie... Träume, die vorübergehen und entfliehen...“ (ibid.). Wörtlich erscheint, wie im Kommentar über Gustaves Kindheit, als Reaktion das Gelächter und das Verduztsein des Kindes darüber: „...er sah alle diese Männer, alle diese Frauen (die anfangs