

Nikola Mirkovic

Lachen und Weinen als leiblicher Ausdruck von Krisensituationen und ihre literarische Gestaltung. Anton Čechovs *Dramen* im Lichte von Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie

1. Die Bildbedingtheit menschlichen Daseins

Das Verhältnis von Kunst und Leiblichkeit ist nicht nur in der zeitgenössischen Ästhetik und Kunstpraxis, sondern auch in der philosophischen Anthropologie relevant. Für Helmuth Plessner waren Leiblichkeit und ästhetische Erfahrung des Menschen immer wieder zentrale Motive seiner phänomenologischen Analysen. Die dramatische Kunstform ist für Plessners philosophisches Projekt von besonderem Interesse. Denn auf dem Theater sind Leiblichkeit und ästhetische Erfahrung auf das Engste miteinander verwoben, sie bedingen die ästhetische Praxis der Schauspielerei. So interpretiert Plessner in der Abhandlung „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948) die Schauspielerei als eine darstellende Kunst, in der der Mensch zugleich Medium und Gegenstand der ästhetischen Praxis verkörpert: „Menschen, fertige Charaktere werden hingestellt. Menschen lösen sich von sich ab, verwandeln sich in andere. Sie spielen ein anderes Sein“¹. Dieses ‚Spiel‘ aus Präsentation, Ablösung und Verwandlung sei für die philosophische Anthropologie von Bedeutung, weil hier die menschliche Existenz eine gewisse Transparenz erreiche. In der dramatischen Kunstform gestalte der Mensch die menschliche Existenz und gelange auf diese Weise in ein reflektiertes Verhältnis zu sich selbst.

Dieses Verständnis der Schauspielkunst ist freilich ein modernes. Plessner weist darauf hin, dass die Schauspielkunst im vormodernen religiösen Ritus nicht durch Individualität geprägt war. In Bezug auf das antike Drama schreibt Plessner, im Anschluss an die religionsphänomenologischen Studien Gerard van der Leeuws: „Als Stellvertreter verschwinden die Menschen hinter dem in Maske und zeremoniöser Bewegung festgelegten Schauspiel, dessen Rollen keine Rücksicht auf Individualitäten

¹ H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in: Ders., *Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften VII, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S. 399-418, hier S. 404.

nehmen, dessen Autor und Aktor der Gott ist. Ihr Handeln ist rituelle Wiederholung, Anonymität und Bewegungsvorschrift². In der neuzeitlichen Kunstform des Dramas finde hingegen eine „Emanzipation des Schauspielers“ statt³. Die literarischen Vorlagen zielten auf die Darstellung von besonderen Charakteren, eine Darstellung, die durch professionelle Schauspieler höchst individuell vollzogen werde. Ihren Höhepunkt erreiche diese historische Entwicklung im Film. Denn hier seien Charaktere letztlich nur noch Mittel zur Selbstdarstellung von Filmstars: „Der Film bringt es zur Illusion des Schauspielers, der sich selbst verkörpert. [...] Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Heinz Rühmann spielen im Grunde sich selbst“⁴. Diese Anmerkung legt eine negative Einschätzung des Personenkults im Kino nahe. Plessner nimmt diese Zuspitzung einer ästhetischen Praxis auf einzelne Persönlichkeiten aber nicht als Anlass zur Kulturkritik. Er analysiert sie vielmehr als eine Form von vermittelter Unmittelbarkeit, durch die Zuschauer ins Filmgeschehen eintauchen können. Die Immersion des Rezipienten erfordert allerdings, dass dieser sich selbst „als Zuschauer und Zuhörer“ vergesse⁵. Im Theater sei das nicht in demselben Maße möglich wie im Kinosaal. Es bleibt in jedem Fall eine Herausforderung für den Schauspieler.

Plessner betont in seiner Analyse der Schauspielkunst, wie komplex sich die Verkörperung von Rollen gestaltet. Es gehe Schauspielern um die bewusste Erzeugung eines Bildes – ein Vorgang, bei dem der menschliche Körper zu einem ästhetischen Werkzeug werde. An dieser Stelle scheint in Plessners Abhandlung ein ästhetisches Ideal durch, das als anti-naturalistisch zu bezeichnen ist: „Gut ist der Darsteller nicht darum, weil im gegebenen Augenblick seine Gefühle echt sind und er das und das wirklich erlebt, was den Handlungen seiner Rollenfigur entspricht, sondern weil er durch seine Gesten, seine Mimik, seine Stimme imstande ist, für sich und andere jene Illusion der Tiefe zu erzeugen, welcher die Handlungen entsprechen“⁶. Wenn eine Rolle auf diese Weise gespielt wird, nimmt der Schauspieler notwendigerweise eine Distanz zu sich selbst ein, die sich unterschiedlich ausgestalten lässt. Plessner legt Wert darauf, dass in der Schauspielkunst verschiedene Methoden und Stile prinzipiell gleichrangig sind und begründet diese pluralistische Auffassung anthropologisch: „Sie alle sind wahr, ein jeder auf ihre Weise. Keine hat vor der anderen den Vorrang an Echtheit, Größe, Eindringlichkeit oder Schönheit. In jeder manifestiert sich der Mensch auf eine zugleich

² Ivi, S. 405.

³ Ivi, S. 406.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, S. 407.

⁶ Ivi, S. 408.

unmittelbare und vermittelte, natürliche und künstliche Weise. Darum sagen sie uns in einem etwas über den Schauspieler und seine Kunst und über die menschliche Natur, deren Darstellungsfähigkeit als Gabe der Verkörperung im Schauspieler gesteigert hervortritt, als Darstellbarkeit menschlichen Seins durch die Verkörperung sichtbar wird⁷. Die Vielfalt der ästhetischen Praxis wird durch die prinzipiell unendlich variierbaren Möglichkeiten menschlichen Verhaltens bedingt. Somit geht die Dramentheorie hier Hand in Hand mit der philosophischen Anthropologie. Sie lassen sich als ergänzende Zugänge zu der selber Sache begreifen.

Für Plessner stellt die Schauspielerei ein Sinnbild für das Leben in sozialen Rollen dar. Indem wir eine Rolle übernehmen, treten wir nicht nur in Abstand zu anderen, sondern auch zu uns selbst. Menschen sind als individuelle Personen nie identisch mit den sozialen Funktionen der Rollen, die sie in der Gesellschaft übernehmen. Zudem entdecken sich Menschen überhaupt erst durch den damit verbundenen Abstand zu sich als soziale Wesen. Wir kämen gar nicht umher, „als virtuelle Zuschauer unserer selbst und der Welt, die Welt als Szene [zu] sehen. Der Dichter tut es, der Philosoph, der Historiker, der Soziologe und wer immer sich mit dem Menschen als Phänomen auseinandersetzt“⁸. Aus diesem Grund ist die Analyse des Schauspiels für Plessner ein ebenso guter Ansatzpunkt für das Verständnis menschlichen Verhaltens wie andere Ausdrucksphänomene. In Abgrenzung von Heidegger besteht Plessner darauf, dass sich der Sinn menschlicher Existenz nicht nur durch „existentialontologische Formeln“ erschließen lasse⁹. Der Ansatzpunkt bei der Schauspielerei habe zudem den Vorzug, dass sie die Struktur von sozialer Repräsentation verdeutliche, die zum menschlichen Leben wesentlich dazugehört. Es gehe dabei um einen „Bildentwurf“, der in bestimmten „Lagen bewusst durchgehalten“ werden müsse¹⁰. Eine soziale Rolle ist demnach mehr als ein zeitlich strukturiertes Handlungsskript. Sie ergibt sich nicht allein aus der Befolgung von Regeln. Der vollständige Sinn einer Rolle erschließt erst durch die Reflexion auf die verschiedenen Aspekte, die zusammen einen Charakter formen, der sich im Handeln, Sprechen und Denken ausdrückt. Diese Aspekte bilden eine Einheit und müssen demjenigen, der eine bestimmte Rolle übernimmt, gleichzeitig bewusst sein. Die Bildhaftigkeit lässt sich somit auf die Synchronizität charakteristischer Persönlichkeitsmerkmale zurückführen¹¹. Der Rollenvollzug versetzt den

⁷ Ivi, S. 409.

⁸ Ivi, S. 411.

⁹ Ivi, S. 418.

¹⁰ Ivi, S. 414.

¹¹ Vgl. zu Synchronizität, Simultaneität und Geschlossenheit von Bildern G. Figal, *Er-*

Menschen in eine „exzentrische Position“¹² und ermöglicht zugleich die Einsicht in die „Bildbedingtheit menschlichen Daseins“¹³.

Die Bedingungen des menschlichen Daseins werden in dramatischen Texten vor allem dann deutlich, wenn Figuren scheitern. Ein solches Scheitern bedeutet nicht zuletzt, dass ein bestimmter „Bildentwurf“ an eine Grenze stößt und sich nicht mehr durchhalten lässt. Das Leben der Figuren kann sich in einem Drama so ändern, dass sich die sinnhaften Elemente, die die Welt dieser Figuren strukturiert haben, nicht mehr zu einem Ganzen fügen lassen. Dies kann zeitweise der Fall sein, eine begrenzte Krisensituation darstellen oder auch die Form eines endgültigen Scheiterns annehmen. Es handelt sich dabei aber stets um ein Zerbrechen von Bildentwürfen.

Ein solches Zerbrechen reflektiert Anton Čechov in seinem dramatischen Werk in vielfältiger Weise und schafft dafür wiederum eindrückliche Bilder. Im Folgenden werden einzelne Beispiele aus Čechovs Dramen für solche Krisensituation analysiert. Dabei wird auch eine postmoderne Inszenierung von Čechovs *Möwe* berücksichtigt, die 1993 am Kölner Schauspielhaus unter der Leitung von Dimiter Gotscheff aufgeführt wurde und die leibliche Dimension einer Krisensituation besonders eindrücklich exemplifiziert. Die tragikomischen Aspekte in Čechovs Darstellung menschlichen Scheiterns, werden schließlich mithilfe von Plessners Überlegungen zu „Krisensituationen“ aus der Abhandlung „Lachen und Weinen“ (1941) interpretiert, wobei sich erneut die Leiblichkeit als ein zentraler Aspekt erweist.

2. Zerbrochene Bilder in Čechovs Dramen

Im zweiten Akt von Čechovs letztem Drama *Der Kirschgarten* (1904) erklingt ein merkwürdiges Geräusch. In den Regieanweisungen schreibt der Autor: „*Alle sitzen, in Gedanken versunken. Stille. [...] Plötzlich ertönt ein entfernter Laut, wie vom Himmel, der Laut einer gesprungenen Saite, ersterbend, traurig*“¹⁴. Dass Čechov in den Regieanweisungen seiner Dra-

scheinungsdinge, Mohr-Siebeck, Tübingen 2010, S. 140-150.

¹² Zum Begriff der exzentrischen Position vgl. H. Plessner, *Lachen und Weinen*, in: Ders., *Ausdruck und menschliche Natur*. Gesammelte Schriften VII, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S. 201-398, insbesondere S. 236-243, sowie H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Gesammelte Schriften IV, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, pp. 360-382. Vgl. auch die instruktive Darstellung von J. Fischer, *Exzentrische Positionalität. Plessner Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, Bd. 48, 2, 2002, S. 265-288.

¹³ H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, S. 417.

¹⁴ A. Čechov, *Der Kirschgarten*, in: Ders., *Gesammelte Stücke*, hrsg. und übers. P. Urban, Diogenes, Zürich 2003, S. 811-882, hier S. 847.

men häufig Geräusche beschreibt, die zu einem Geschehen gehören, das auf der Bühne nicht sichtbar wird, passt zu dem naturalistischen Konzept seines Regisseurs Konstantin Sergeevič Stanislavskij, der die Uraufführung des *Kirschgartens* am Moskauer Künstlertheater (MAT) leitete. Die Funktion dieser Geräusche geht aber über die Verstärkung des naturalistischen Eindrucks beim Publikum hinaus. Der Laut der gerissenen Saite stellt im *Kirschgarten* sowohl seine Figuren als auch Leser und Zuschauer vor die Frage: Was ist hier gerissen? In Momenten wie diesen wird die existentielle Spannung wahrnehmbar, die die Figurenkonstellation des Dramas prägt. Der Laut verweist auf einen Riss im Drama und im Leben seiner Figuren, er ist ein akustisches Symbol für eine Krisensituation.

Risse und Verunsicherung im Selbstverständnis der Menschen sowie das Scheitern von Bild- bzw. Lebensentwürfen durchziehen nicht nur Čechovs Dramen, sondern auch sein erzählerisches Werk. Das gilt bereits für die frühe Erzählung „Tod eines Beamten“ (1883), in welcher der Held an dem Versuch zerbricht, die Hierarchie des Staatsdienstes vollständig zu verinnerlichen. Es trifft auch auf Čechovs letzte Erzählung „Die Braut“ (1903) zu, in der ein weiblicher Emanzipationsversuch im Ungewissen endet. Krisensituationen sind für Čechov aber nicht nur tragisches Element, sondern werden nicht selten auch komisch gewendet. Die Erzählperspektive kann sich bei Čechov unvermittelt so ändern, dass das gesamte Geschehen plötzlich in eine neues Licht gerückt wird¹⁵. Ähnlich verhält es sich bei den spannungsvollsten Momente in Čechovs Dramen, auch sie sind in der Regel durch Ambivalenz oder Mehrdeutigkeit geprägt. Man denke etwa an den missglückten Mordversuch Onkel Vanjas im dritten Akt des gleichnamigen Dramas. Neben der Tragikomik kennt Čechov aber auch Scheitern und Leid, die an einen wortlosen Abgrund führen. Besonders eindrücklich ist dafür die Schilderung eines Säuglingsmords in der Erzählung „In der Schlucht“ (1900).

Im dritten Akt von *Der Kirschgarten* lacht der neue Eigentümer des Landguts, zu dem der für das Stück titelgebende Garten gehört. Ermolaj Alekssevič Lopachin hat sich mit der Ersteigerung einen Lebenstraum erfüllt: „Herr du mein Gott, der Kirschgarten gehört mir. Sag mir, daß ich betrunken bin, nicht bei Verstand, daß ich mir alles nur einbilde... *Stampft mit den Füßen auf*. Lacht nicht über mich. Wenn mein Vater und mein Großvater auferstehen und sehen könnten, was geschehen ist, wie ihr Ermolaj, der geprügelte Ermolaj, der kaum lesen und schreiben kann, der im Winter barfuß lief, wie dieser Ermolaj ein Gut gekauft hat, wie es kein schöneres gibt, auf der Welt“¹⁶. Die Freude, die sich in Lopachins Lachen

¹⁵ Vgl. G. Bauer, *Lichtstrahl aus Scherben*, Stroemfeld, Frankfurt a.M. und Basel, S. 108.

¹⁶ A. Čechov, *Der Kirschgarten*, S. 866.

ausdrückt, ist unbändig. Er kann seinen Erfolg kaum fassen. Dass er als Sohn und Enkel von Leibeigenen, die zu dem Gut gehörten, dessen neue Eigentümer ist, stellt für sein Umfeld und ihn selbst eine extreme Wendung dar. Er will den Kirschgarten abholzen lassen, um das Grundstück zu verkaufen. Ein passenderes Bild für den sozialen Abstieg des alten Landadels und den Aufstieg einer neuen Schicht von Bürgern und Kaufleuten hätte Čechov schwerlich finden können. Der symbolisch aufgeladene Kirschgarten wird in der profitorientierten Vorstellungswelt von Lopachin zum zukünftigen Baugrund für Sommerhäuser. Der neue Bildentwurf ist auf diese Weise mit dem Abschied von einer vergangenen Welt verbunden.

In der Schlusszene im vierten Akt des Stückes schluchzen die ehemalige Gutsbesitzerin Ljubov Andreevna Ranevskaja und ihr Bruder Leonid Alekseevič Gaev. Sie können den Verlust des Landgutes kaum verkraften, verbergen allerdings den Gefühlsausdruck, weil sie dabei nicht gesehen werden wollen. Ljubov Ranevskaja will von dem Erlös der Versteigerung im Ausland leben, doch der Abschied fällt ihr schwer: „O mein geliebter, mein zärtlicher, mein schöner Garten!... Mein Leben, meine Jugend, mein Glück, lebe wohl!... Leb wohl!...“¹⁷ Der Kirschgarten bleibt somit ein zweideutiges Bild. Er steht für die Erinnerung an ein vergangenes Leben, das weichen muss, damit ein neuer Bildentwurf entstehen kann. Er symbolisiert eine Krisensituation, die, je nach Perspektive, sowohl mit Lachen als auch mit Weinen quittiert werden kann.

Auch das Drama „Onkel Vanja“ spielt auf einem wirtschaftlich prekären Landgut. Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov, ein emeritierter Professor, besucht mit seiner neuen Frau, Elena Andreevna, die Familie seiner verstorbenen ersten Frau, der das Landgut gehörte. Die Familie seiner verstorbenen ersten Frau verehrt Serebrjakov als einen bedeutenden Gelehrten und hat diesen daher auch nach dem Tod seiner ersten Frau weiterhin finanziell unterstützt. Da das Gut nicht genug Geld abwirft, um Serebrjakov ein Leben in der Stadt zu ermöglichen, schlägt dieser im dritten Akt des Stückes vor, das Gut zu verkaufen. Wohin Sofja Aleksandrovna, seine Tochter aus erster Ehe und ihr Onkel Vanja – Ivan Petrovič Vojnickij, der Bruder der Verstorbenen –, die bisher auf dem Gut gelebt und es bewirtschaftet haben, ziehen sollen, bedenkt Serebrjakov bei seinem Vorschlag allerdings nicht. Vojnickij, der Serebrjakov ein halbes Leben lang durch seine Arbeit auf dem Gut unterstützt hat, platzt in dieser Situation der Kragen. Er erkennt, wie marginal die Bedeutung von Serebrjakov als Gelehrter insgesamt ist, wie nutzlos seine Unterstützung war und wie rücksichtslos sein ehemaliger Schwager sich ihm gegenüber verhält. Zudem beneidet er ihn um seine junge Ehefrau

¹⁷ A. Čechov, *Der Kirschgarten*, S. 881.

Elena, in die er sich verliebt hat. Vojnickij redet sich in Rage: „Mein Leben ist verpfuscht! Ich habe Talent, bin klug, kühn... Wenn ich normal gelebt hätte, aus mir hätte ein Schopenhauer werden können, ein Dostojewskij... Was rede ich da! Ich werde verrückt... Mutter, ich bin verzweifelt! Mutter!“¹⁸. Die Szene endet damit, dass Vojnickij einen Revolver holt und auf Serebrjakov schießt. Vojnickij schießt jedoch daneben, er trifft nicht. Die tragikomische Situation spiegelt auf diese Weise seinen vergeblichen Versuch, die schöne Elena zu verführen.

Der Mordversuch bringt Serebrjakov von dem Plan ab, die Familie zum Verkauf des Landguts zu überzeugen. Bevor der Professor und seine Ehefrau im vierten Akt abreisen, bemühen sich die Bewohner des Landgutes, in ihr gewohntes Leben zurückzufinden, wie es sich vor Serebrjakovs Besuch abgespielt hat. Besonders nachsichtig verhalten sich die Bewohner des Landgutes in dieser Situation gegenüber Vojnickij. Dieser kommentiert ihr Verhalten mit Zynismus: „Ich habe einen Mordanschlag verübt, werde aber weder verhaftet noch dem Gericht vorgeführt. Das heißt, man hält mich für verrückt. *Böses Lachen*. Ich bin verrückt, aber nicht verrückt ist, wer hinter der Maske eines Professors, eines gelehrten Magiers, seine Talentlosigkeit verbirgt, seinen Stumpfsinn, seine himmelschreiende Herzlosigkeit“¹⁹. Das Bild, das Vojnickij von seinem ehemaligen Schwager hatte, ist am Ende des Dramas zerbrochen. Damit ist allerdings zugleich sein eigener Lebensentwurf fraglich geworden. Es erscheint als sinnlos, weiterhin mit seiner Nichte Sonja auf dem Gut zu arbeiten und Serebrjakov finanziell zu unterstützen. Vojnickij muss sich daher selbst als gescheiterte Existenz verstehen. Sein Leben geht nichtsdestotrotz weiter. Es ist das von Čechov unscheinbar in die Regieanweisungen eingetragene und oben zitierte „böse Lachen“, das es Vojnickij ermöglicht, sein Leben auf dem Landgut fortzuführen, ohne dabei tatsächlich den Verstand zu verlieren und verrückt zu werden.

3. Die Verwandtschaft von Lachen und Weinen

Eine solche Interpretation dieser Szene aus Čechovs *Onkel Vanja* verdankt sich freilich den Ergebnissen der phänomenologischen Analysen, die Plessner in seiner Abhandlung „Lachen und Weinen“ gewonnen hat. Plessner fasst Lachen und Weinen als Phänomene auf, die ein Monopol des Menschen bilden. Sie umfassen nach seiner Auffassung nicht nur eine physische Ausdrucksseite, sondern auch ein geistiges Verhältnis

¹⁸ A. Čechov, *Onkel Vanja*, in: Ders., *Gesammelte Stücke*, S. 647-714, hier S. 696.

¹⁹ A. Čechov, *Onkel Vanja*, S. 702.

des Menschen zu sich selbst, das zur Komplexität menschlicher Lebendigkeit gehört. Tiere können demnach strenggenommen weder lachen noch weinen, denn „[z]um Lachen (und zum Weinen) gehört – sonst sind die Begriffe nicht am Platz – die sinnvolle und sinnbewußte Beziehung der eruptiv ausbrechenden, zwangshaft abrollenden, symbolisch ungeprägten Äußerung auf einen Anlaß. Nicht mein Körper, sondern ich lache und weine aus einem Grunde, ‚über etwas‘. Während Mienen und Gebärden den Anlaß in einem symbolischen Ausdruck unmittelbar verarbeiten und ihn direkt abreagieren, halte ich in Lachen und Weinen Distanz zu ihm: ich beantworte ihn“²⁰. Lachen und Weinen sind demnach intentional strukturiert und setzen ein selbstreflexives Bewusstsein voraus. In der Freiheit der Abstandnahme drückt sich für Plessner somit ein spezifisches Merkmal menschlichen Bewusstseins aus. Lachen und Weinen sind von besonderem Interesse für die philosophische Anthropologie. Sie bilden eine eigene Gattung des Ausdrucksverhaltens, die von Gesten, Gebärden und Sprache zu unterscheiden ist²¹.

Plessner hebt die geistigen Aspekte dieses Verhaltens hervor. Dementsprechend beschreibt und analysiert er ausführlich die verschiedenen Arten der Situationen, in denen Menschen anfangen, zu weinen oder zu lachen. Dabei betont Plessner, dass solche Situationen zwar „Anlässe“, aber in der Regel keine zwingende Ursache für ein bestimmtes Ausdrucksverhalten darstellen²². In der Bandbreite verschiedener Antwortmöglichkeiten zeigt sich erneut ein Moment der Freiheit, das menschliches Verhalten als solches ausmacht. Lachen und Weinen treten in „Grenzlagen“ auf²³. Sie sind ein Ausdrucksverhalten, das sich unter irritierenden, mehrdeutigen oder prekären Umständen seine Bahn bricht. Es handelt sich dabei also um Situationen, die sich nicht ohne Weiteres durch alltäglich eingeübtes Verhalten lösen lassen.

Diese „Nichtbeantwortbarkeit“ hat für Plessner auch eine physische Seite. Sie zeigt sich im Ausdrucksverhalten, insofern das Lachen und Weinen plötzlich auftreten und eine Eigendynamik entfalten können. Der Mensch verliert dabei die Kontrolle über Gestik, Mimik und Stimme und auf diese Weise begrenzen Lachen und Weinen auch die Freiheit des Menschen. Eine solche Erfahrung des Kontrollverlusts und der Begrenzung durch den eigenen Körper ist nach Plessners Interpretation selbst wiederum wesentlich menschlich: „Mit dieser Kapitulation

²⁰ H. Plessner, *Lachen und Weinen*, S. 227.

²¹ Ivi, S. 253-277. Vgl. auch die spätere und kompaktere Darstellung der Thematik in H. Plessner, *Philosophische Anthropologie. Göttinger Vorlesung vom Sommersemester 1961*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2019, S. 173-197.

²² Vgl. H. Plessner, *Lachen und Weinen*, S. 372.

²³ Ivi, S. 328-333 und S. 352-358.

als leibseelisch-geistige Einheit behauptet er [der Mensch] sich als Person. Der außer Verhältnis zu ihm geratene Körper übernimmt für ihn die Antwort; nicht mehr als Instrument für Handeln, Sprechen, Gesten und Gebärden, sondern in direktem Gegenstoß. Im Verlust der Herrschaft über ihn, in der Desorganisation bezeugt der Mensch noch Souveränität in einer unmöglichen Lage. Er zerbricht an ihr als geordnete Einheit von Geist, Seele, Leib, aber dieses Zerbrechen ist die letzte Karte, die er ausspielt. Indem er unter sein Niveau beherrschter oder wenigstens geformter Körperlichkeit sinkt, demonstriert er gerade seine Menschlichkeit: Da noch fertig werden zu können, wo sich nichts mehr anfangen läßt²⁴. Die Einheit, die das menschliche Dasein ausmacht, wird demnach gerade in den Momenten, in denen sie gestört oder gefährdet ist, sichtbar.

Ein entsprechender Kontrollverlust zeigt sich im dritten Akt von Čechovs *Der Kirschgarten*, in dem oben zitierten Monolog von Lopachin, als dieser nach der Ersteigerung des Landguts im Freudentaumel zu lachen beginnt und „mit den Füßen stampft“. Lopachin ist sich in der Situation bewusst, dass er lächerlich aussehen könnte, er kann aber nicht anders, als seiner Freude mit unbeherrschtem Lachen und unförmigen Bewegungen Ausdruck zu verleihen. Ebenso sind das Weinen und Schluchzen geradezu als ein Geschehen zu begreifen, das Ljubov Ranevskaja und ihrem Bruder Gaev widerfährt. Sie versuchen es zu verbergen und zu unterdrücken, es gelingt ihnen aber nicht und gerade darin zeigt sich ihre Menschlichkeit. Das „böse Lachen“ von Onkel Vanja wiederum lässt sich tatsächlich mit Plessner Worten als „die letzte Karte, die er ausspielt,“ interpretieren. Es gibt nichts, was Vojnickij in der Situation noch tun könnte, um seine ausweglose Lage zu verbessern. Er könnte genauso gut in Tränen ausbrechen, wenn er Serebrjakov für das eigene Leid verantwortlich macht. Ausdruckslosigkeit und Verstummen wären dieser Figur jedoch wesensfremd.

Plessner weist wiederholt daraufhin, dass die Verbindung von Lachen mit Lust und Weinen mit Unlust zu kurz greift²⁵. Es gibt sowohl das Phänomen der Freudentränen als auch das zynische Lachen, in dem sich Lust und Unlust vermischen. Das Kriterium, um zu unterscheiden, wann in der Regel gelacht oder geweint wird, gewinnt Plessner über die Analyse der Verhaltensanlässe. Sie unterscheiden sich strukturell hinsichtlich der Einschätzung der „Unbeantwortbarkeit“ einer Grenzlage. Der Mensch gerate in ihnen „über das ihm Mögliche hinaus“, „[mit] dem Lachen auf die Begrenzung durch Mehrsinnigkeit der Verweisungen, mit Weinen auf die Begrenzung durch Verweisungslosigkeit, durch Aufhebung

²⁴ Ivi, S. 364.

²⁵ Ivi, S. 354.

der Verhältnismäßigkeit im Ganzen des Daseins“²⁶. Das Letztere trifft auf die Situation von Vojnickij zu. Das Leben, das er auf dem Landgut geführt hat, erscheint plötzlich bedeutungslos und völlig unverhältnismäßig in Bezug auf seine eigenen Möglichkeiten und sein soziales Umfeld. Sein zynisches Lachen könnte daher in jedem Moment in Tränen umschlagen. Ein solcher Spannungsabfall findet allerdings erst im vierten Akt von *Onkel Vanja*, nach der Abreise von Serebrjakov statt und zwar im Schlussmonolog von Sonja, seiner Nichte. Sonja weint gewissermaßen die Tränen, die ihr Onkel Vanja nicht weinen kann²⁷.

4. Verzweiflung ohne Lachen und Weinen

Auch im vierten Akt von Čechovs *Die Möwe* fällt hinter der Bühne ein Schuss. Im Unterschied zu Vojnickij trifft Konstantin Gavrilovič Treplev. Der junge Schriftsteller und der Sohn der Gutsbesitzerin und berühmten Schauspielerin Irina Nikolaevna Arkadina nimmt sich am Ende des Dramas das Leben. Es ist der mangelnde literarische Erfolg und mehr noch die unerwiderte Liebe zu der jungen Schauspielerin Nina, die ihn in die Verzweiflung treiben. Die gesamte Figurenkonstellation des Dramas ist durch eine Verkettung unerwidelter Zuneigung und verhinderter Liebe gekennzeichnet. Polina Andreevna, die Ehefrau des Gutsverwalters liebt den Arzt Dorn, Dorn aber erwidert ihre Liebe nicht. Der Lehrer Medvedenko liebt Polinas Tochter Maša, Maša liebt jedoch nur Treplev, der wiederum Nina begehrt. Nina gelingt es trotz einer gescheiterten Affäre nicht, sich von ihrer leidenschaftlichen Bewunderung für den berühmten Schriftsteller Trigorin zu befreien, der wiederum der Geliebte von Irina Arkadina ist etc. So ist es nur zutreffend, dass Čechov das Stück als Komödie betitelt²⁸. Es ist aber zugleich ein Drama, das künstlerisches und menschliches Scheitern in einer schmerzhaften Intensität thematisiert. Die Selbstbezüglichkeit der Protagonisten verhindert Solidarität und echtes Mitgefühl. Es ist diese Selbstbezüglichkeit, die es Treplev letztlich unmöglich macht, über die ausweglose Situation, in die er sich selbst hinein manevriert hat, zu lachen. Bezeichnend ist dafür der Vorwand, den der Arzt Dorn nach dem Schuss im Nebenzimmer erfindet, um die Mutter von Treplev zu beschwichtigen und fortführen zu lassen, damit sie das Blutbad im Nebenzimmer nicht sehen muss: „Da ist sicher in meiner Reiseapotheke etwas geplatzt. Keine Sorge. [...] Genau so war

²⁶ Ivi, S. 383.

²⁷ Vgl. A. Čechov, *Onkel Vanja*, S. 712.

²⁸ Vgl. A. Čechov, *Die Möwe*, in: Ders., *Gesammelte Stücke*, S. 577-645, hier S. 577.

es. Das Ätherfläschchen ist geplatzt“²⁹. Das Ätherfläschchen symbolisiert den überambitionierten Treplev, der unter dem Druck überzogener Erwartungen an seine Mitmenschen und an sich selbst zerbricht. Mit Plessner gesprochen, lässt sich der Selbstmord Treplevs somit als ein Akt verstehen, in dem eine unbeantwortbare Situation nicht beantwortet wird. Treplev vermag am Ende seines Lebens weder zu lachen noch zu weinen.

In Dimitter Gotscheffs Inszenierung der *Möwe* auf dem Jahr 1993 am Kölner Schauspielhaus, die vom ZDF in einer Sondervorstellung ohne Publikum aufgezeichnet wurde, spielt Treplev seinen eigenen Selbstmord. Er tut nur so, als ob er sich erschießt, indem er seine Hand zu einer Pistole formt, sie an die Schläfe führt und das Geräusch des Schusses nachahmt. Es handelt sich um eine postmoderne Interpretation des Dramas, in der die Figur sich selbst mit schauspielerischen Mitteln reflektiert. Die Figur erhält damit einen Abstand zu sich selbst, der Treplev im Originaltext fehlt. Bemerkenswert ist auch die Bewegungsregie im vierten Akt. Das Bühnenbild besteht aus vier großen, weißen Stufen. Auf der höchsten sitzen Arkadina und Trigorin, auf der zweiten von oben sitzen der Gutsverwalter Šamraev, der Arzt Dorn und Sorin, der Bruder von Arkadina, auf der dritten schließlich Medvedenko, Maša und Polina Andreevna. Treplev bleibt alleine unten. Die Inszenierung löst sich von der literarischen Vorlage. Jede Figur spricht für sich einzelne Sätze oder Satzfragmente, die zusammen ein Durcheinander von unabhängigen Stimmen ergeben. Alle Schauspieler wiederholen immer wieder Worte, die für die jeweilige Figur besonders charakteristisch sind:

Arkadina (emphatisch):	„Schauspielerin!“
Arkadina (ironisch):	„Mutter?“
Trigorin (singend):	„Schreiben.“
Dorn (fröhlich):	„Weil man nur in Genua vergessen kann.“
Šamraev (singend):	„Bravo, Silva!“
Sorin (suchend):	„Kostja?“
Treplev (lachend):	„Richtige Menschen...“
Maša (verbittert):	„Liebe ausreißen, ausreißen!“
Polina (halblaut):	„Zeit läuft, Zeit läuft, weg, weg, weg, weg.“
Medvedenko (leise):	„Essen, Trinken, Tee, Zucker, Zweiback.“
Arkadina (affektiert):	„Charkov!“
Arkadina (triumphal):	„Applaus.“
Trigorin (schreiend):	„Ich fress‘ mein eigenes Leben aus. Ich werd‘ nicht satt.“

²⁹ Vgl. A. Čechov, *Die Möwe*, S. 644.

Dorn (überdeutlich):	„Soda, Baldrian oder Chinin.“
Šamraev (hysterisch):	„Hahahahaha!“
Sorin (weinerlich):	„Was verstehen sie schon davon?“
Treplev (wahnhaft):	„Ich zeige ein anderes Leben, eine Leben, das in euren Köpfen spielt.“
Nina (möwengleich):	„Aah, aar.“
Sorin (flehend):	„Kostja!“

Dieses Stimmenwirrwarr symbolisiert den Verlust von Bedeutsamkeit und die Unverhältnismäßigkeit der Grenzlage, in der sich Treplev befindet. Die Figuren, werden in dieser Szene „zu Schatten ihrer selbst“, sie gleichen „monologisierenden Menschenstümpfen“³⁰. Gotscheff hebt in seiner Inszenierung auf diese Weise die leibliche Dimension der Krisensituation hervor. Das Schauspielensemble bildet ein Kollektiv, das sich nicht in einer gemeinsamen Stimme artikuliert, sondern in viele, fragmentierte Stimmen auseinanderfällt. Es handelt sich um eine akustische Desorganisation im Verhältnis von Person und Leib. Der verstörende Selbstmord Treplevs wird bei Gotscheff so in eine Darstellung von Wahnsinn übersetzt. Die Stimmen der anderen lassen sich nicht mehr genau aufschlüsseln, die mannigfaltigen Eindrücke nicht mehr synthetisieren. Treplev hat seine innere Einheit verloren. Bei Gotscheff lacht Treplev zum Schluss über sich selbst. Die Kakophonie aus leitmotivischen Gesprächsfetzen ist nicht nur Ausdruck eines zerrütteten Bewusstseins, sie ist zugleich auch komisch.

Hier zeigt sich exemplarisch, was Plessner als „Abgründigkeit der Komik“ bezeichnet. Diese Abgründigkeit bleibt zwar häufig unbewusst, aber sie macht sich „trotzdem geltend und erinnert auch in der geringfügigsten Erscheinung an die exzentrische Position des Menschen. Die Kunst des großen Komikers: des Karikaturisten, Dichters, Schauspielers, Clowns weiß davon und gewinnt ihr die eigentlich treffenden, die wahrhaft unerbittlichen Wirkungen ab, die an Leuchtkraft gewinnen, je näher sie dem Dunkel der Tragik kommen“³¹. Tragik und Komik vertiefen sich gegenseitig, wenn sie durch die Arbeit des Regisseurs und der Schauspieler aufeinander bezogen werden. Čechovs Dramen sind hierfür eine hervorragende Vorlage. In Gotscheffs Inszenierung gelingt Treplev schließlich etwas, dass der Figur in literarischen Vorlage verwehrt bleibt. Treplev findet hier, zumindest für einen kurzen Augenblick, ein vermitteltes Verhältnis zu sich selbst, das sowohl Lachen als auch Weinen zulässt. Seine Krisensituation erhält auf diese Weise einen ästhetischen Wert, auf den es nicht zuletzt auch in der schriftstellerischen Praxis ankommt.

³⁰ B. Reineke, *Die Notwendigkeit zu spielen: Der bulgarische Regisseur Dimiter Gotscheff im Gespräch*, „Forum Modernes Theater“, 9, 2, 1994, S. 204.

³¹ H. Plessner, *Lachen und Weinen*, S. 304.

Laughing and Crying as Corporal Expression of Crisis Situations and Their Literary Shape. Anton Čechov's Dramas in the Light of Helmuth Plessner's Philosophical Anthropology

The relation between art and the human body is not only an important issue for contemporary art practices but has been explored by philosophical anthropologists as well. Helmuth Plessner took particular interest in the corporeality and aesthetic experience of acting. In his treatise *On the Anthropology of the Actor* (1948), Plessner described acting as a form of art in which the human being represents the medium and the message at the same time. Actors use their bodies to convey an image of a character. Plessner compares this process to the way we perform social roles in everyday life. Yet, in the situation of a personal crisis images can fall apart. In his plays, Anton Chekhov reflects on the meaning of broken images masterfully. In this essay, we consider crucial moments from Chekhov's plays in order to understand how people cope with profound disappointments and the loss of meaning. Furthermore, a postmodern staging of Chekhov's *The Seagull* (1896) – which exemplifies the physical dimension of a personal crisis – is taken into account. Finally, the tragicomic aspects of Chekhov's plays are interpreted with the help of Plessner's *Laughing and Crying* (1941). Plessner's theory of expressive behavior emphasizes the role of the human body for understanding human nature and art.

KEYWORDS: Chekhov, Gotscheff, Plessner, acting, crisis, crying, laughing, limits.