

Plädoyer für eine Geschichte des Lachens

VON ROLF MICHAEL SCHNEIDER



*Eins aber weiß ich, von dir selber lernte ich's einst, ob
Zarathbrustra: wer am gründlichsten tödten will, der lacht.
'Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man' –
so sprachst du einst.*

Friedrich Nietzsche, 1885

Lunter den unzähligen Geschichten, die Historiker geschrieben haben, bilden solche über das Lachen immer noch eine Ausnahme. Woran mag es liegen, daß ein anthropologisch und kulturgeschichtlich so wichtiges Phänomen wie das Lachen von den Historikern bisher so wenig beachtet wurde? Auf diese Frage ließen sich sicher viele Antworten geben; Antworten, die wahrscheinlich vor allem die Traditionen und Interessen, aber auch die Methoden und Modelle betreffen, die Historiker prägen, wenn sie Geschichte schreiben. Noch immer tun sich viele Historiker schwer, das Lachen als einen Forschungsgegenstand ihrer Disziplin anzuerkennen und es in seiner historischen Funktion ernst zu nehmen: als äußerst sensible Membran des sozialen und

kulturellen Verhaltens einer Gesellschaft. Aber es gibt Ausnahmen wie den französischen Historiker Jacques Le Goff, dessen Entwurf einer Geschichte des Mittelalters gerade auch durch die Berücksichtigung von so komplexen Phänomenen wie dem Lachen und den Körperbildern des Menschen ein hohes Maß an geschichtlicher Überzeugungskraft gewinnt. In dieser anthropologischen Blickweise erweist Jacques Le Goff seine intellektuelle Herkunft von der Pariser Schule der *Annales*. Die Interessen ihrer Vertreter kreisen besonders um den Menschen, und zwar in allen anthropologischen und historischen Dimensionen: etwa um seine Triebe und Emotionen, seine Physiologie und Körperbilder, seine sozialen und mentalen Strukturen.

Diese Interessen sind es, die auch meine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Lachens im Mittelalter von Jacques Le Goff leiten. Ich möchte zeigen, wie befreiend und gewinnbringend die Perspektiven von Jacques Le Goff sind – und zwar für jede historische Beschäftigung mit dem Lachen. Als roter Faden dienen mir hier seine Ansätze und Thesen. An sie knüpfe ich in meinen Überlegungen immer wieder an: so an die Verbote und Regeln des Lachens im monastischen Milieu, die höfische Lachkultur, die Relation von Lachen und Körper, das Lachen in der Theologie des Alten Testaments, Lachen und Sexualität. Außerdem möchte ich ein Medium ansprechen, das die Überlegungen von

Jacques Le Goff in einen weiteren historischen Zusammenhang stellt. Gemeint sind die visuellen Zeugnisse des Mittelalters, die über das Lachen sprechen. Dabei urteile ich nicht aus der Perspektive eines Spezialisten für das Mittelalter, sondern nutze die Distanz und Spielräume meiner eigenen Disziplin, der Klassischen Archäologie.

Jacques Le Goff hat die zentrale Bedeutung des Lachens für die Geschichte des Mittelalters aus vielen Blickwinkeln entwickelt. Ihn interessieren nicht nur die normativen Einstellungen und theoretischen Stellungnahmen einer Gesellschaft im Zusammenhang mit dem Lachen, sondern auch seine verschiedenen Formen und unterschiedlichen Funktionen. Lachen ist für Jacques Le Goff grundsätzlich beides: ein kulturelles Phänomen, das in jeder Gesellschaft neu verhandelt wird, und ein soziales Phänomen, das mindestens zwei Personen voraussetzt, die im Horizont konventioneller Regeln miteinander oder auch übereinander lachen. Damit ist zugleich eine der historischen Zielsetzungen von Jacques Le Goff umrissen. Er möchte mehr wissen über das komplexe Zusammenspiel von heterogenen gesellschaftlichen Faktoren, die das Lachen mitprägen: insbesondere den Wertvorstellungen, den Mentalitäten, den Verhaltensnormen und der Ästhetik. Aber die Vielschichtigkeit dieser Thematik macht, wie er bekennt, eine historische Analyse schwierig, auch deswegen,

weil sie uns nur durch den medialen Filter der Sprache zugänglich ist.

Vom Verbot zur Regel

Entscheidende Impulse für seinen Entwurf über das Lachen verdankt Jacques Le Goff dem 1948 erschienenen Buch *Europäische Literatur und das lateinische Mittelalter*. Der Romanist Ernst Robert Curtius betont hier das auffällige Nebeneinander zweier Einstellungen zum Lachen in der mittelalterlichen Christenheit. Die eine Einstellung betrifft ein theologisches Dogma, das bereits im 4. Jahrhundert entwickelt wurde und bis zum Ende des Mittelalters in Geltung blieb: Nach dem Zeugnis des Neuen Testaments habe Jesus in seinem Leben nicht ein einziges Mal gelacht. »Damit war das Lachen dem Vorbild des perfekten Menschen, das Jesus in seiner irdischen Gestalt ja verkörpert hatte, fremd« (S. 48). Die andere Einstellung geht auf einen berühmten Lehrsatz des Aristoteles zurück (*de partibus animalium* 3, 10 = 673a, 8), der ebenfalls im gesamten Mittelalter galt: »von den Lebewesen lacht allein der Mensch« (τὸ μόνον γελᾷν τῶν ζῴων ἄνθρωπον). Auf diese so einflußreiche Definition des menschlichen Wesens gründete sich die bekannte Vorstellung vom *homo risibilis* des christlich-lateinischen Mittelalters. Der

Widerspruch zwischen diesen beiden Einstellungen hat Jacques Le Goff besonders fasziniert und seiner Untersuchung zum Lachen im Mittelalter weitere historische Wege gewiesen.

Dieses Dilemma, so seine These, suchten kirchliche Kreise auf unterschiedliche Weise aufzulösen. In einer ersten Phase, die von der Spätantike bis etwa zum 10. Jahrhundert reicht, war man bemüht, die Gefahr des Lachens vor allem durch Verbote und Restriktionen abzuwehren. Besonders nachhaltig hat hier die Auffassung des frühchristlichen Gelehrten Klemens von Alexandria (gest. um 215) gewirkt, der das Lachen ganz der Herrschaft des Verstandes unterwirft und es dabei radikal reglementiert (*Paidagogos* 5, 2). In diese Richtung zielen auch die Ordensregeln seit dem 4. Jahrhundert. Synchron dazu entwickelte sich eine weitere Inhibition, die Jacques Le Goff phänomenal auf das Lachverbot bezieht: Mit der Unterdrückung des Lachens kam es auch zu einer Unterdrückung von Träumen. Indes: Durch die literarische Gattung der *joca monachorum*, einer Art vergnüglicher Katechismus, gab es aber auch einen Kontrapunkt; jenseits des Lachverbots existierte in den Klöstern zugleich eine lebendige Praxis des Lachens. Selbst das strenge christliche Lachverbot also unterlag der grundsätzlichen Ambivalenz des Lachens – und entfaltete seine Wirkung nicht zuletzt durch das Ventil einer okkasionell befreienden Gegenposition.

Solche gegensätzlichen Kräfte lieferten in der Geschichte der Kulturen oft eine notwendige Grundlage für gesellschaftliche Normen. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel dafür ist das antike Sparta. Nach einer Überlieferung des lakonischen Schriftstellers Sosibios (3. Jahrhundert v. Chr.) soll ausgerechnet der spartanische König Lykurg, schon in der Antike der Inbegriff äußerster Strenge, »dem Gott des Lachens (Γέλως) ein kleines Standbild errichtet (haben)... Und Lykurg hat den Scherz zur rechten Zeit in die Gelagekultur (συμπόσια) und in ähnliche Formen gemeinsamer Vergnügungen eingeführt, um das mühselige und strenge Leben zu versüßen« (überliefert bei Plutarchus, *Lycurgus* 25, 2). In der Plutarch-Vita über den spartanischen König Kleomenes heißt es ergänzend dazu: »Bei den Lakedaimoniern gibt es nicht nur Heiligtümer des Gottes der Furcht (Φόβος), sondern auch des Todes (Θάνατος) und des Lachens (Γέλως) und anderer solcher Zustände, die einen befallen (*Cleomenes* 9, 1). Beide Äußerungen belegen, wie stark in Sparta der politische Wille ausgeprägt war, elementare Bedingungen und Triebkräfte des Menschen rituell einzubinden und gesellschaftlich zu kontrollieren; namentlich das Lachen, das in seiner anthropologischen Ambivalenz ohnehin eng mit Furcht und Tod verbunden ist.

Kehren wir wieder zum Mittelalter zurück. In einer

zweiten Phase, die im 11. Jahrhundert beginnt, gehen kirchliche Kreise mehr und mehr dazu über, das Lachen durch Definition zu kontrollieren – was in der Antike bereits Aristoteles gelehrt hatte. Wohl unter der Federführung dominikanischer und franziskanischer Mönche wurde fortan zwischen erlaubtem und unerlaubtem, zwischen moralisch gutem und moralisch schlechtem Lachen differenziert. Gleichzeitig kam es auch außerhalb der Klostermauern zu grundsätzlichen Veränderungen. »Die Gesellschaft gewöhnte sich daran, sich in einem Spiegel zu betrachten, und die weltlichen Stände erkannten darin ihr zum Lachen reizendes Bild. Daraus entwickelte sich Satire und Parodie und, auf seiten der Kirche, die Zähmung des Lachens in den Träumen wie in den Gebärden« (S. 39).

Lachende Herrscher

In einer dritten Phase, die im 12. Jahrhundert einsetzt, betritt das scholastische Lachen die Bühne, und mit ihm die Kasuistik des Lachens: Wer darf wann, warum und wie lachen? Zeiten für das Lachen hatte etwa der französische König Ludwig IX. der Heilige (1224 bis 1270) festgelegt. Offenbar angetan von der aufkommenden höfischen Lachkultur, hatte er beschlossen, nur am Freitag nicht zu lachen. Ludwig der Heilige

entsprach zugleich dem neuen mittelalterlichen Herrscherideal des *rex facetus*, des heiteren Königs. Der *rex facetus* etablierte mit seinem eigenen Beispiel das Lachen als eine neue, zentrale Umgangsform am Hof – das eigens engagierte Narren, Gaukler und Possenreißer auf ihre Weise verstärkt haben. Jacques Le Goff zog daraus den wichtigen Schluß, daß dadurch das »Lachen fast ein Herrschaftsinstrument wurde, in jedem Fall aber ein Attribut der Macht« (S. 21). Für die Diskurse über die Beherrschung des Lachens im Mittelalter rückte das Vorbild höfischer Lachsitten immer mehr in den Vordergrund.

Die neue Lachkultur der mittelalterlichen Könige hatte einen alten Vorläufer. Es waren hellenistische Herrscher, die zum ersten Mal eine höfische Lachkultur im Raum des späteren Europa geschaffen hatten. Ihr Lachen war Ausdruck des neuen Herrscherideals der dionysischen Tryphe, eines im Horizont christlich geprägter Kategorien kaum übersetzbaren Verhaltens, an dem Vorstellungen von rauschhafter Lebenslust, kollektiver Festkultur und äußerstem Überfluß haften. Die selbstverständliche Wertschätzung des Ideals der Tryphe bezeugt die Septuaginta, von der es heißt, sie sei von 72 Juden aus Jerusalem im hellenistischen Alexandria in 72 Tagen gleichlautend übersetzt worden. Bei der Vertreibung Adams aus dem Garten Eden lesen wir, Gott der Herr habe ihn »aus dem Paradies der

Tryphe« (ἐκ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς) fortgeschickt (1. Mose 3, 23). Auf der paradiesischen Basis der Tryphe haben hellenistische Könige ihre Macht auch durch Lachen verübt. Das früheste Zeugnis dafür ist der berühmte Hymnos *Ithyphallikos* (wörtlich: erigierter Penis) aus der Zeit um 280 v. Chr. (überliefert bei Athenaios, *Deipnosophistai* 6, 253D). Mit dem alten Ritual des dionysischen Phallos-Tanzes empfangen die Athener ihren neuen Schutzherrn, den makedonischen König Demetrios Poliorketes, beim Einzug in ihre Stadt. Die Bürger erschienen mit umgebundenen ledernen Phalloi vor dem Herrscher, den sie als leibhaftigen Gott auf Erden begrüßten und dabei umtanzten, wie das Gefolge der lachenden Satyrn ihren Herrn Dionysos. Dazu sangen sie:

*»Er aber ist heiter, schön und lachend bei uns,
wie für den Gott es sich ziemt.«*

Wie hoch Lachen auch im Umkreis anderer hellenistischer Könige bewertet wurde, belegt eine andere zeitgenössische Notiz, die der im frühen 3. Jahrhundert schreibende Gelehrte Athenaios überliefert hat: »Ptolemaios aus Megalopolis, der Sohn des Agesarchos, sagt im zweiten Buch seines Werkes über Philopator, daß sich Teilnehmer von Symposia aus jeder Stadt beim König versammelten, die man die Lachkünstler (γελοιασταί) nannte« (*Deipnosophistai* 6, 246C). Der

als Neos Dionysos auftretende König Ptolemaios IV. Philopator (221–204 v. Chr.) umgab sich mit einem Gefolge lachender Symposiasten aus allen Städten, so wie der von ihm verehrte Gott von lachenden Satyrn umschwärmt war. Bereits im Hellenismus zeigt sich also deutlich, wie stark das Lachen als Instrument der Macht und als Ausdruck von Loyalität gewirkt hat.

Das Lachen des Körpers

Seinen Diskurs über die höfische Lachkultur des Mittelalters hat Jacques Le Goff um eine zentrale anthropologische Kategorie erweitert: um die Rolle, die der menschliche Körper als immer wieder neu definierte Projektionsfläche in der Geschichte spielt. Die kulturgeschichtliche Dimension des Körpers ist für ihn auch deshalb so wichtig, weil er von hier aus eine neue historische Brücke zum Lachen schlagen kann: »Das Lachen ist ein Phänomen, das sich empirisch faßbar im Körper und durch den Körper ausdrückt« (S. 23). Es ist die unmittelbare Gefährlichkeit dieser Verbindung, die nach Jacques Le Goff mit dazu beigetragen hat, das Lachen im monastischen Milieu des Mittelalters zu kodifizieren – und zu limitieren.

Welche Rolle aber spielt der Körper des Menschen, wenn er lacht? Mit dieser Frage hat sich vor allem Hel-

muth Plessner im Rahmen seiner philosophischen Anthropologie auseinandergesetzt: Beim Lachen emanzipieren sich körperliche Vorgänge von der Person. Intensives Lachen führt zu konvulsivischen Bewegungen, innerviert die Muskulatur von Schultergürtel, Rumpf und Gliedmaßen – und verändert den Atemrhythmus, der sich in kurze expiratorische Stöße auflöst. Schon Aristoteles betonte, daß Lachen eine spezifische Äußerung des Zwerchfells ist (*De partibus animalium* 3, 10 = 673a, 2–13). Lachen ist immer eine Antwort des Körpers. Ist eine Situation unbeantwortbar, läßt sie sich also durch Sprache, Handlung und Gebärde nicht bewältigen, dann kapituliert die Einheit von Körper und Seele: sie löst Lachen oder Weinen aus. In solchen Grenzlagen gibt allein der Körper für den Menschen die Antwort, wie beim Schluckauf oder Gähnen, zwangsläufig und unkontrollierbar. Gerade das Unabwendbare und Unbeherrschbare des Körpers und seine plötzliche Verselbständigung gegenüber dem Willen sind es, die dem Lachen (und dem hier nicht behandelten Weinen) eine eminent historische Bedeutung verleihen.

Jacques Le Goff zeigt am Beispiel der Ordensregeln, wie grundsätzlich das Lachen, auch als Äußerung des Körpers, im Mittelalter verurteilt wurde. Der zentrale Bezugspunkt war dabei das bekannte Dogma, Jesus habe auf Erden nie gelacht. Entsprechend formulier-

ten christliche Gelehrte wie Basilius der Große, Johannes Chrysostomos und Rufinus von Aquileia seit dem 4. Jahrhundert verbindliche Vorschriften für das Verhalten der Mönche, die sowohl im Osten wie im Westen galten. Die Unterdrückung des Lachens definierte ein Hauptanliegen der frühen Ordensregeln. Dadurch verschwand die Toleranz gegenüber dem Lachen in der antiken Philosophie, etwa bei Aristoteles und Epikur, so gut wie ganz. Das frühchristliche Lachverbot wurde sowohl mit dem Gebot mönchischer Demut als auch mit der spirituellen Askese der Schweigepflicht verknüpft.

Mit dem wichtigen Hinweis auf die christliche Lehre der Einheit von Körper und Seele kommt Jacques Le Goff hier noch einmal auf die elementare Rolle des Körpers beim Lachen zurück. In der berühmten Magisterregel (*Regula Magistri*), die im 6. Jahrhundert entstand, haben die Öffnungen von Augen, Ohren und Mund die Funktion von Filtern. Als regelbarer Durchlaß in der Grenzfläche des Körpers vermitteln sie zwischen seiner Innen- und seiner Außenwelt. Nach der Magisterregel sind diese Filter so zu justieren, daß sie das Gute sowohl in den Körper hinein- als auch wieder aus ihm herauslassen, dem Bösen jedoch den Weg in beide Richtungen versperren. Bei dieser körperbedingten Struktur der menschlichen Kommunikation gilt »das schmutzige Lachen« des Mundes als »die

schlimmste Form aller schlechten Gefühle, die von innen nach außen dringen« (S. 26–27). Noch schärfer, so Jacques Le Goff, konnte das Lachverbot für Mönche nicht formuliert werden.

Eine neue Theologie des Lachens

Eine ähnliche Tendenz der Verurteilung läßt die Auswahl der Bibelzitate erkennen, die kirchliche Kreise im Mittelalter zum Lachen angeführten. Obwohl darunter gelegentlich auch positive Einstellungen berücksichtigt sind, fehlt nach Jacques Le Goff hier ausgerechnet die Unterscheidung, auf die in der Bibel selbst so großer Wert gelegt wird: die Differenz zwischen dem erlaubten Lachen als Ausdruck der Freude – vor allem der Vorahnung der Freuden auf das Paradies – und dem unerlaubten Lachen als Ausdruck höhnischer Herabsetzung, das im Widerspruch zum Gebot der christlichen Nächstenliebe steht.

Für noch bezeichnender halte ich es jedoch, daß im Mittelalter *der* zentrale Diskurs über das Lachen in der Bibel unberücksichtigt bleibt: die bekannte Geschichte von Abraham und Sara in Zusammenhang mit der Geburt ihres Sohnes Isaaks, überliefert im 1. Buch Mose, Kapitel 17 bis 21. Wegen der besonderen Bedeutung dieser Geschichte, die auch Jacques Le Goff hervor-

hebt (S. 31–34, 59–60), gehe ich auf sie ausführlicher ein, und zwar auf der Grundlage des hebräischen und des griechischen Textes. Abraham und seine »schöne Frau« Sara (1. Mose 12, 11) bleiben bis ins hohe Alter kinderlos. In einem seiner Gespräche mit Abraham verkündet Gott dem nunmehr Neunundneunzigjährigen die Grundlage einer vollkommen neuen Beziehung zwischen ihm und den Menschen: Gott schließt einen ewigen Bund mit Abraham, den er zum Stammvater aller Volksstämme Israels macht. Um diesen Bund zu begründen, sagt Gott am Ende seiner Rede zu Abraham: »Ich will Sara segnen und dir auch von ihr einen Sohn geben. Und ich will sie segnen, und Völker sollen von ihr abstammen und ebenso Könige von Völkern. Da warf Abraham sich nieder auf sein Angesicht und lachte, denn er dachte bei sich: sollte wohl einem Hundertjährigen ein Sohn geboren werden, und sollte Sara, die neunzigjährige, gebären? ... Da sprach Gott: Sara, deine Frau, wird dir einen Sohn gebären und du sollst ihn *Er lacht* (Isaak) nennen, und mit ihm will ich einen ewigen Bund schließen und mit seinem Samen nach ihm« (1. Mose 17, 16–19). Ein weiteres Mal sprach Gott zu Abraham: »In einem Jahr werde ich wieder zu Dir kommen und dann wird deine Frau Sara einen Sohn haben. Sara aber hörte am Zelteingang hinter Abrahams Rücken zu. Abraham und Sara waren jedoch alt und hochbetagt, und Sara erging es nicht mehr so,

wie es Frauen zu ergehen pflegt. Da lachte Sara in sich hinein, indem sie zu sich sagte: Ich bin alt und soll noch Lust (hebräisch: Wurzel von *Eden*) empfinden (Martin Luther: Wollust pflegen)? Und mein Mann ist alt. Und Gott sprach zu Abraham: Warum lacht Sara und sagt zu sich: Sollte ich wirklich noch gebären können, nachdem ich alt geworden bin? Ist für Gott denn irgend etwas unmöglich? Nächstes Jahr um diese Zeit werde ich wieder zu dir kommen, dann wird Sara einen Sohn haben. Da leugnete Sara und sprach: ich habe nicht gelacht. Denn sie fürchtete sich. Gott aber sprach: Nicht doch, du hast gelacht« (1. Mose 18, 10–15). Drei Kapitel später lesen wir: »Und Sara wurde schwanger und gebar dem Abraham in seinem Alter einen Sohn zu der Zeit, die Gott angegeben hatte. Und Abraham nannte den neugeborenen Sohn, den den Sara ihm geboren hatte, *Er lacht* ... Und Abraham war hundert Jahre alt, als sein Sohn *Er lacht* ihm geboren wurde. Sara aber sprach: Gott hat mir Lachen bereitet (oder: Gott ließ mich lachen); jeder, der davon hört, (weiß), daß *Er lacht* ist für mich (oder: wird lachen für mich). Und sie sagte: Wer hätte dem Abraham verkünden wollen, daß Sara noch ein Kind stillen und ihm in seinem Alter einen Sohn gebären werde?« (1. Mose 21, 2–7).

Abraham, Sara und *Er lacht*, aber auch und vor allem Gott: sie alle sind durch den ewigen Bund und das damit verknüpfte Thema des Lachens theologisch un-

mittelbar aufeinander bezogen. Als Gott Abraham den ewigen Bund und die Geburt eines männlichen Nachkommen verheißt, wirft Abraham sich nieder und tut etwas höchst Unerwartetes: Er lacht. Er lacht, und zwar mit dem Körper, weil sein Verstand an der Vorstellung scheitert, daß er in seinem Alter einen Sohn zeugen und Sara ihn in ihrem Alter gebären kann. Gott tadelt das Lachen von Abraham nicht. Im Gegenteil, er antwortet darauf mit drei zentralen Mitteilungen: zunächst mit der Feststellung, daß Sara ihrem Mann einen Sohn gebären wird; dann mit der Anweisung, daß Abraham seinen Sohn *Er lacht* nennen soll; und schließlich mit der Ankündigung, daß er mit *Er lacht* und seinen Nachkommen einen ewigen Bund schließen wird. Sara lacht aus den gleichen Gründen wie Abraham. Wiederum reagiert Gott. Diesmal jedoch spricht er das Lachen direkt an. Zunächst will Gott wissen, warum Sara gelacht hat. Dann fragt er, ob Gott irgend etwas unmöglich ist? Und zum Schluß stellt er wieder fest, daß Sara in einem Jahr einen Sohn gebären wird. Als Sara daraufhin angstvoll bestreitet, gelacht zu haben, widerspricht ihr Gott und betont, sie habe doch gelacht. Eine weitere Dimension gewinnt das Lachen von Abraham und Sara durch die Motive, die es in dieser Geschichte (mit)begründen: das hohe Alter, die (bezweifelte) Zeugungskraft des Mannes und die (in Frage gestellte) Gebärfähigkeit der Frau und ihre paradie-

sische Freude darüber. Darin klingen zweifellos auch sexuelle Konnotationen durch, bei Sara verstärkt durch die Hinweise, daß sie schön ist und auch im hohen Alter stillen kann. Von fundamentaler Bedeutung ist jedoch das wortgleiche Wechselspiel zwischen *Er lacht* und dem *Lachen* von Abraham und Sara, ein Wechselspiel, das freilich nur im hebräischen Text durch das dafür verwendete Wort *Isaak* zur Geltung kommt. Noch bedeutender wird dieses Wortspiel dadurch, daß die Maskulinform von *Er lacht* sich grundsätzlich auf beide Parteien des ewigen Bundes beziehen läßt: *Isaak und Gott*.

Die ebenso situativ wie provokativ erscheinenden Dimensionen des Lachens von Abraham und Sara gewinnen erst in dem Entwurf einer neuen Theologie des Lachens ihre wegweisende Bedeutung – und ihre befreiende, unmittelbar auf Gott bezogene Berechtigung. Programmatisch läßt der biblische Pentateuch Sara nach der Geburt von *Er lacht* denn auch bekennen: »Gott hat mir Lachen bereitet; jeder, der davon hört, (weiß), daß *Er lacht* ist für mich« (1. Mose 21, 6). Auf das vielgründige Lachen von Abraham und Sara gibt Gott eine unmißverständliche Antwort: die Verkündigung der Geburt von *Er lacht*. Durch ihn ist das Thema des Lachens in dem ewigen Bund zwischen Gott und dem Volke Israel für immer festgeschrieben. Die Geschichte von *Er lacht* gehört damit zu den Schlüsselstellen für die gesamte Theologie des Alten Testaments.

Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die lachfeindlichen Kreise der Kirche im Mittelalter daran interessiert gewesen sind, die Brisanz der Geschichte von *Er lacht* so weit wie möglich herunterzuspielen, mit Folgen, die bis heute andauern. Eine davon ist, daß es bis heute keine Übersetzung dieser Passage gibt, die der anspielungsreichen Wortbedeutung des hebräischen Textes wirklich gerecht wird. Ähnlich ist die mittelalterliche Kirche auch mit vielen anderen Bibelstellen über die befreiende – und vernichtende Sprengkraft des Lachens verfahren, das im Alten Testament eine besondere Qualität Gottes bezeichnet. Im 59. Psalm triumphiert Gott damit ausdrücklich über die Gottlosen, die gerade im Mittelalter bevorzugt als Lachende stigmatisiert worden sind: »Aber Du, Herr, wirst ihrer lachen, und aller Heiden spotten« (Vers 9).

Lachen und Sexualität

Einen Gesichtspunkt möchte ich aus der christlichen Theologie des Lachens herausgreifen, da er für das Lachen besondere Bedeutung hat: seine Verbindung mit Sexualität und Lust. Bereits Helmuth Plessner hat die lustvollen Dimensionen des Lachens betont. Lustvoll ist das Lachen etwa als hemmungslose Entladung einer Entspannung, als plötzliche Preisgabe der nor-

mativen Einheit von Körper und Seele – und als unvermittelte Antwort auf eine Lage, der gegenüber jede andere Antwort versagt ist. Historisch sind Sexualität und Lust als zentrale Aspekte des Lachens besonders in christlichen Zusammenhängen präsent, vor allem durch den im Mittelalter begründeten Brauch des *risus paschalis*, den auch Jacques Le Goff erwähnt (S. 38). Bemerkenswert ist hier bereits die Terminologie. Unter den Bezeichnungen für den *risus paschalis*, die in der deutschen Sprache immer auf die Wurzel *oster* weisen, ist auch die von *Isaak* (Er lacht) belegt. Neue Überlegungen zum Osterlachen verdanken wir der Anthropologin und Theologin Maria Caterina Jacobelli. Sie hat nachgewiesen, daß die Geschichten und Handlungen, mit denen Priester bei der Ostermesse die Gläubigen in vielen Ländern Europas zum Lachen gebracht haben, überwiegend sexuell unterlegt waren. Die sexuellen Späße umfaßten dabei jede Form der Schamlosigkeit, vor allem obszöne Witze, Lieder und Tänze, komödiantische Nachahmungen des sexuellen Verhaltens von Eheleuten – und selbst den Akt des Onanierens. Für den übergeordneten theologischen Zusammenhang ist hier das Hohelied des Alten Testaments wichtig. Es wurde an Ostern (Passah), dem höchsten Fest der Juden, in den Synagogen verlesen. In dem Hohelied ist die Liebe Gottes zu seinem Volk gefeiert in Form eines Diskurses zweier Verliebter, die

sich gegenseitig begehren und preisen. Sie besingen die Küsse, die Brüste, die Scham, die Liebkosungen der Geliebten; sie beschreiben ihre Schönheit und ihr gegenseitiges sexuelles Verlangen. Das Osterlachen verbindet nach Maria Caterina Jacobelli zentrale Elemente der christliche Lehre: die frohe Botschaft des Osterfestes; das österliche Lachen der Gläubigen als Ausdruck ihrer Freude und Befreiung; die sexuelle Lust, die als körperlicher Überfluß des Menschen auf die reine Freude und Liebe Gottes zurückgeht – und gerade am Osterfest darauf lachend verweist.

Aber auch außerhalb kirchlicher Räume sind Lachen und Sexualität als anthropologische Grundmuster bereits früh aufeinander bezogen. Im achten Buch der Odyssee etwa besingt Homer die unlautere Liebschaft von Aphrodite und Ares auf dem Lager des Hephaist (Verse 266–366). Ihr Tun ist jedoch nur von kurzer Dauer. Schon bald hat Hephaist die Ehebrecher in flagranti ertappt, hat der betrogene Ehemann das Liebespaar mit unsichtbaren Stricken gefesselt. Jetzt ruft er den Göttern zu: »Kommt und seht hier Dinge zum Lachen und nicht zu ertragen« (Vers 307). Die Götter also eilen herbei und unter ihnen »erhob sich unauslöschliches Gelächter, als sie das künstliche Werk des klugen Hephaistos erblickten« (Verse 326–327). »Dinge zum Lachen« bot der Anblick der überführten Ehebrecher, die sich in ihrer kompromittierenden Situation

nicht vom Fleck rühren konnten. Auf diese ‚nackte‘ Wahrheit reagieren die anwesenden Götter prompt – nicht mit der klaren Sprache des Verstands, sondern mit dem eigenmächtigen Verhalten des Körpers: Durch das ‚homerische‘ Lachen, das unauslöschlich ist, quittieren sie die brenzlige Lage. So ist der Konflikt auf seinem Höhepunkt entschärft und damit der Weg für die wenig später gefundene Lösung angebahnt.

Der anthropologische Zusammenhang zwischen Lachen und Sexualität manifestiert sich noch deutlicher in drei Mythen, die sich inhaltlich weitgehend entsprechen, obwohl sie ganz verschiedenen Zeiträumen und Kulturkreisen entstammen. Es handelt sich um den ägyptischen Mythos von Re-Harakhti und Hathor aus der Mitte des 12. Jahrhunderts v. Chr., um den griechischen Mythos von Demeter und Baubo und um den japanischen Mythos von Ama-terasu und Ama-no-Uzume-no-Mikoto aus dem frühen 8. Jahrhundert. Um welche Geschichten geht es hier?

Während des Gerichtsstreits zwischen Horus und Seth beleidigt der Gott Baba den Sonnengott Re-Harakhti so schwer, daß dieser den Prozeß unterbricht und sich grollend zurückzieht. Erst seiner Tochter Hathor gelingt es, die Krise zu beenden. Als sie vor den Sonnengott tritt und ihr Geschlecht entblößt, muß dieser lachen. Dadurch ist Re-Harakhti erlöst und setzt den Prozeß fort.

Demeter trauert um ihre entführte Tochter Persephone. Sie ist darüber so verzweifelt, daß sie weder lacht, trinkt noch ißt. Nach Klemens von Alexandria und Arnobius tritt Baubo vor die Göttin und zeigt dieser ihre Scham. Darüber muß Demeter lachen, was sie aus ihrer aussichtslosen Lage befreit und in das Leben zurückführt.

Das erste Buch von Kojiki berichtet, wie sich die große Sonnengöttin Ama-terasu nach einem Streit in die Felsenhöhle des Himmels zurückzog und dadurch der ganze Erdenkreis in Dunkelheit versank. Alle Versuche, die erzürnte Sonnengöttin wieder herauszulocken, schlugen fehl. Schließlich kam die Göttin Ama-no-Uzume-no-Mikoto, »legte ein Schallbrett vor die Tür der himmlischen Felsenwohnung, tanzte bzw. stampfte darauf, daß es dröhnte, ... zog die Warzen ihrer Brüste heraus und warf ihr Gewand ab, um ihre Genitalien zu zeigen. Da erschütterte das Gefilde des hohen Himmels und es lachten die 800 Myriaden-Götter schallend« (Florenz 1919, S. 39–40). Verwundert trat Ama-terasu aus ihrer Höhle heraus, um den Grund des Gelächters zu erfahren. Da wurde sie von den übrigen Göttern ergriffen und in die Welt zurückgeführt, und im ganzen Land schien wieder die Sonne. Noch heute feiern Japaner jedes Jahr in Gobo ein Lachfest zu Ehren der Niutsuhime, bei dem das Lachen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Ent-

blößung der Göttin steht, die hier jedoch nicht absichtlich, sondern versehentlich erfolgt.

Die drei mythischen Geschichten aus verschiedenen Kulturkreisen und unterschiedlichen Zeiträumen folgen einem vergleichbaren Muster. Aufgrund einer seelischen Erschütterung zieht sich eine Gottheit zurück und nimmt ihre Verantwortung nicht mehr wahr. Es entsteht eine Krise. Nachdem alle Versuche zur Beilegung der Krise scheitern, erscheint eine Göttin, die vor die jeweils zurückgezogene Gottheit tritt. Sie entblößt sich, zeigt ihr Geschlecht und verführt ihr Gegenüber dadurch zum Lachen. In der Urgewalt des Lachens löst sich die Krise unversehens auf. In den drei Mythen, aber auch in der Geschichte von *Er lacht* funktionieren Lachen und Sexualität als Urtriebe des Lebens, besitzen einzigartige Sprengkraft und sind als solche grundsätzlich aufeinander bezogen. In ihrer existentiellen Unmittelbarkeit sind Lachen und Sexualität die einzigen wirklich wirksamen Mittel, elementare Krisen zu überwinden und neues Leben zu stiften.

Lachen im Medium der Bilder

Eine weitere historische Ebene des Lachens im Mittelalter eröffnet das Medium der Bilder. Jacques Le Goff diskutiert dazu zwei Beispiele: Bilder zur Geschichte

von *Er lacht* und den Ausdruck des *vultus hilaris*, den ich wegen seiner bildhaft-habituellen Assoziationen hier miteinbeziehe. Bei den Bildern, die der Geburt von *Er lacht* und seinem Umkreis gelten, vermißt Jacques Le Goff einen mittelalterlichen Diskurs über das für diese Geschichte so zentrale Thema des Lachens. Diese auffällige Lücke veranlaßt ihn zu der grundsätzlichen Frage, wie die unterschiedlichen Medien von Text und Bild strukturell aufeinander bezogen waren. Hier unterstreicht er das Potential des Bildes, narrative Texte visuell oft sehr weitgehend zu deformieren und zu manipulieren – und damit neue historische Horizonte der Interpretation über die dargestellten Themen zu eröffnen. Das andere Beispiel gehört in die Zeit nach 1100, in der Jacques Le Goff den Beginn einer Kasuistik des Lachens erkennt. Diesmal geht es ihm um die neue Bedeutung, die der Begriff *hilaris* im Sinne von heiterer Mimik und lächelndem Gesichtsausdruck gewann. Gerade der *vultus hilaris* bestimmte eine typische Qualität im Auftreten des Franz von Assisis und galt als Sinnbild seiner Heiligkeit: »Lächeln drückte also wahre Spiritualität und entsprechendes Benehmen aus« (S. 40). Überhaupt fragt sich Jacques Le Goff, ob der Begriff Lächeln »nicht eine mittelalterliche Wortschöpfung ist« (S. 33).

Diese Überlegungen lassen sich im Horizont der Bilderwelt des Mittelalters weiter vertiefen. Fünf Bei-

spiele in verschiedenen Medien und aus unterschiedlichen Zeiten zeigen typische Möglichkeiten, wie sich kirchliche Kreise mit dem Lachen in mittelalterlichen Bildern auseinandergesetzt haben. Ich beginne mit dem aufregenden Reliefbild des Jüngsten Gerichts am Bamberger Dom, das die Lünette über dem sogenannten Fürstenportal schmückt (Abb. 1-3). Die Darstellung wurde um 1230 gemeißelt, in einer Zeit also, in der nach Jacques Le Goff sich vor allem an den Höfen, aber auch in den Klöstern ein neuer Kodex von erlaubtem und unerlaubtem Lachen entwickelt hatte. In der Mitte thront in ruhiger Würdehaltung Christus, bärtig und mit einem Wundmal unter der rechten Brust. Er richtet mit erhobenen Armen und geöffneten Händen (deren Wundmale zeigend) über die Menschen. Rechts von ihm sehen wir die Gruppe der Seligen, links von ihm die der Verdammten.

Zur Gruppe der Seligen gehören drei kleinere Figuren links – die äußere mit Tonsur (Abb. 2), dahinter ein König mit Krone und, rechts davon, drei Christus zugewandte Engel mit den Leidenswerkzeugen: Kreuz, Dornenkrone und Lanze. Weitere Akzente setzen in dieser Gruppe zwei winzige Menschenfiguren unter den Füßen von Christus, die aus ihren Särgen auferstehen, außerdem zwei Figuren, die auf Wolkenbänken knien und an seine Füße greifen – links Maria und rechts Johannes. Die Körpersprache der Seligen ist ver-



halten, alle lächeln, am stärksten die drei Figuren links vorn (Abb. 2). Ähnlich wie bei der Mimik des Lachens sind bei diesen die Winkel der breiten, dicht geschlossenen Münder pointiert hochgezogen, der Mundhof



Abb. 1: Bamberger Dom,
Fürstenportal.
Lünetten-Relief
»Das Jüngste Gericht«
(um 1230)

durch die extrem vorgewölbten Wangen zusätzlich betont und die Augenschlitze merklich verengt. Die Gruppe der Verdammten ist weitaus zugespitzter charakterisiert – und durch einen Engel mit hochaufge-



Abb. 2: Bamberger Dom, Fürstenportal. Lünetten-Relief
Ausschnitt. Drei Figuren der Gruppe der Seeligen (um 1230)



Abb. 3: Bamberger Dom, Fürstenportal. Lünetten-Relief
Ausschnitt. Gruppe der Verdammten (um 1230)

stellten Flügeln von Christus zugleich erkennbar isoliert (Abb. 3). Auffällig ist zunächst die genaue Differenzierung ihres gesellschaftlichen Status. Wir erkennen, neben einem verzweifelt aus dem Bild herauslachenden Sünder, an der hohen Mitra einen Bischof, an der kegelstumpfen Tiara einen Papst, an dem Münzbeutel einen Geldwechsler und an der Krone einen König, der seine Rechte meineidig zu Boden streckt. Sie alle erscheinen vorwiegend *en face*, was die Ausdruckskraft ihrer Gesichter verstärkt. Weiter zugespitzt sind die Verdammten durch ihre Mimik und ihr Körperverhalten, vor allem durch exaltierte Bewegungen, verrenkte Leiber und extreme Fratzen. Die Verdammten streben allesamt von Christus fort, angeführt von einem dämonischen Teufel, der sie mit einer Kette in die Hölle zieht. Wichtig sind für uns vor allem die Grimassen der Verdammten. Im Gegensatz zu den Seligen sind ihre Zähne mehrfach entblößt und Stirnfurchen immer markant eingetragen. Die Mimik der Verdammten ist stellenweise geradezu maskenartig übersteigert und dadurch in ihrer Wirkung besonders ambivalent: Lachen und Weinen, Heulen und Schreien, Jammern und Grölen – dies alles ist oftmals in dem selbem Gesicht und im selben Körperbild präsent. Das verzückte Grinsen der Seligen und das abgründige Lachen der Verdammten umreißt in seiner Gegensätzlichkeit das ganze anthropologische Spektrum, das der

Fratze des Lachens grundsätzlich anhaftet. Paradies und Hölle, beides ist im Lachen letztlich gegenwärtig. Dabei sind die Bilder des Lächelns und des Lachens am Bamberger Dom in hohem Maße historisch: durch ihre Selektion und Artikulation im Kontext des Jüngsten Gerichts; durch ihren Bezug auf die neuen Diskurse über erlaubtes und unerlaubtes Lachen inner- und außerhalb der Kirche; und durch die Gegenwart selbst höchster kirchlicher und weltlicher Vertreter in der Gruppe der Verdammten.

Mein zweites Beispiel erschließt ein anderes wichtiges Medium: die Buchmalerei. Aufschlußreich ist hier ein farbenprächtiges Bild aus dem luxuriösen Missale von Henry of Chichester, das um 1250 in Salisbury entstand (Abb. 4). Auch hier geht es auf der Ebene von Mimik und Körperverhalten wieder um klare Distinktion. Das Bild beruht auf der bekannten Geschichte von dem Verrat an Jesus, die bei allen vier Evangelisten überliefert ist. Rechts von der Mitte steht Jesus in gefaßter Haltung. Umfungen von einem Nimbus hat er seinen Kopf dem Judas zugeneigt, der von links kommt und ihn durch das alte Begrüßungsritual des Kusses verrät. Judas blickt von Jesus weg und führt mit der zurückgenommenen Rechten einen der Schergen herbei. Der Verratene und der Verräter sind umringt von bewaffneten Soldaten, gezückten Schwertern, erhobenen Äxten und triumphierenden Pharisäern



Abb. 4: Manchester, John Rylands University Library, Buchmalerei ›Judas verrät Christus‹ (Salisbury, um 1250)

(bezeichnet durch ihre Zipfelmützen). Einer der Pharisäer hält eine Lampe hoch, um Jesus in ihrem Lichtkegel zu fangen. Nimbus und Tonsur der Figur unten links bezeichnen den Jünger, der mit seinem Schwert einem der Landsknechte das rechte Ohr abschneidet. Überall gestaltet das Bild den biblischen Text visuell aus. Das zeigt sich besonders deutlich in der Mimikausmalung der Soldaten. Ihre Gesichter sind wie beim Lachen verzerrt, durch weit aufgerissene Münder, hochgezogene Mundwinkel und gebleckte Zähne – häufiger noch zusätzlich gesteigert durch eingegrabene Stirnfurchen und angespannte Brauenbögen. Auch hier ist der mimische Ausdruck wieder höchst ambivalent, zeigen Lachen, Johlen und Grölen grundsätzlich dasselbe Gesicht. Anders als beim Fürstenportal des Bamberger Doms charakterisiert das Lachen hier freilich allein die Gottlosen – und verweist damit vor allem auf die lachfeindlichen Diskurse im Raum der Kirche.

Noch nahsichtiger und vielschichtiger ist die Mimikschilderung auf dem phantastischen Ölbild der Kreuztragung, das Hieronymus Bosch oder ein ihm nahestehender Künstler zwischen 1510 und 1535 gemalt hat (Abb. 5). Das Bild selbst ist ganz Ausschnitt – und ganz von Gesichtern dominiert. Das schöne Antlitz von Jesus, der die Augen geschlossen hat, ist leicht exzentrisch im Bild platziert. Er trägt ein riesiges



Abb. 5: Gent, Museum voor Schone Kunsten. Öl auf Holz
»Kreuztragung«, Hieronymus Bosch oder Nachfolger (1510–1535)

Kreuz, dessen allein sichtbarer Holzstamm das Bild diagonal durchschneidet. Jesus ist ringsherum so dicht von verzerrten Gesichtern bedrängt, daß er darin beinahe unterzugehen scheint: von Soldaten mit Helm und Schlagstock, einer Amtspersonen mit Ohrring,

einem Mönch mit Tonsur und Kutte, zwei an Stricken geführten Verbrechern, Schaulustigen unterschiedlichster Prägung – unten links außerdem von Maria und Veronika, die lächelnd das Abbild Jesu auf dem Schweiß Tuch präsentiert. Immer wieder sehen wir in der Gruppe der Jesus-Feinde auf halbgeöffnete oder aufklaffende Münder, aufgerissene, verschlossene oder schnutenartig vorstoßende Lippen, ganze Gebisse oder einzelne Zahnstummel, hoch- oder heruntergezogene Mundwinkel, geschlossene oder schlitzartig verengte Lider, verdrehte oder hervorquellende Augäpfel. Die Kreuztragung ist ein Bild voller Gesichter, beherrscht von extremen Fratzen und einzigartigen mimischen Kontrasten. Verschiedenste Physiognomien, Ausdrucksformen und Emotionen prallen hier unmittelbar aufeinander: auf der einen Seite die gesammelte Schönheit von Christus, Maria und Veronika, auf der anderen Seite das Häßliche der entgleisten Grimassen der Menge, die lacht, brüllt und geifert, und zugleich spottet, lästert und höhnt. Zwischen dem stillen Lächeln der Veronika und dem johlenden Gelächter der Menge sind die menschlichen Abgründe und die anthropologischen Gegensätze ausgemessen, mit denen sich die kirchlichen Kreise nicht nur des Mittelalters immer wieder so schwer getan haben.

Das nächste Bild geißelt die katastrophale Zerstörungsmacht des Lachen (Abb. 6). Das Bild gehört zu



Abb. 6: Paris, Notre-Dame. Steinrelief der nördlichen Chorschranken ›Kindermord von Bethlehem‹ (13. Jahrhundert)

einem Zyklus farbig gefaßter Steinreliefs mit Szenen aus der Kindheit Jesu. Dieses Reliefband wurde im 13. Jahrhundert für die nördlichen Chorschranken von Notre-Dame in Paris gefertigt. Das Thema unseres Bildes ist der schreckliche Kindermord von Bethlehem.

Links sitzt der Verantwortliche dieser Tragödie, König Herodes. Mit weit geöffnetem Mund schreit er den Mordbefehl seinen Soldaten zu. Sein ganzer Körper bebt dabei vor Erregung: der Oberkörper schnell zusammen mit dem Szepter wie eine Waffe vor, der Kopf fährt dagegen ruckhaft zurück, die Beine sind unherrschaftlich übereinander geschlagen. Zwei affenartige Dämone, die auf ihm herumturnen, zerren an seiner Krone. Über Herodes markieren drei Fenster einen Teil seines Palastes. Aus jedem blickt eine Fratze heraus, ganz rechts offenbar die eines lachenden Dämons. Vor Herodes morden zwei Soldaten mit gezückten Schwertern drei nackte Kinder. Zwei am Felsengrund hockende Mütter bemühen sich vergeblich um ihren Schutz. Die Kinder sind blutüberströmt, eines von ihnen ist bereits abgeschlachtet zu Boden gestürzt. Während die Mutter im Hintergrund mit ihrer linken Hand den Kopf des rechten Soldaten abzuwehren und mit dem Zeigefinger zusätzlich sein rechtes Auge zu zerquetschen versucht, fletscht dieser voller Wut die Zähne und holt zum Todeshieb gegen das von ihr gehaltene Kind aus. Am schrecklichsten jedoch wütet der frontal stehende Soldat im Hintergrund. Mit höllischem Lachen stößt er sein scharfes Schwert in die rechte obere Flanke des Kindes, aus der rotes Blut hervorsprudelt. Rasend vor Schmerz brüllt das wehrlose Kind – und ohnmächtig schreit die Mutter. Die extre-

me Brutalität der Bluttat und das diabolische Lachen des Kindermörders dienten vor allem dazu, die dunklen Seiten des Lachens im Mittelalter zu verdammen. Bilder wie diese waren historisch gesehen besonders prädestiniert, die Aggression des Bösen und sein vernichtendes Lachen hautnah anzusprechen – und dadurch in der Öffentlichkeit wirksam zu bekämpfen.

Völlig neue Akzente setzt eine unterlebensgroße Tonstatuette im Victoria and Albert Museum in London, die etwa zwei Jahrhunderte später entstand (Abb. 7). Wahrscheinlich hat sie Antonio Rossellino um 1465 geschaffen, vielleicht sogar als Bozzetto für eine lebensgroße Marmorskulptur. Maria thront in reichem Ornat, das Schleiertuch über das Hinterhaupt gezogen. Auf ihrem Schoß sitzt das nackte Jesuskind, um das Maria ihre Armen gelegt hat. Jesus erscheint weitgehend en face, wiedergegeben in der Ikonographie molliger Putten und Erogen. Er spielt mit einer um seinen Bauch gewickelten Windel, deren Enden er mit den Händen hält. Maria hat die Lippen lächelnd geschlossen und blickt auf Jesus herab. Jesus hingegen hat den Mund weit geöffnet und das Untergesicht stark verzogen: er lacht laut dabei auf. Das Bild des lachenden Jesus ist in vieler Hinsicht ungewöhnlich. Das Lachen von Jesus betont einerseits seine Menschwerdung besonders nachdrücklich, verleiht dem Lachen andererseits aber auch einen starken theologischen



Abb. 7: London, Victoria and Albert Museum. Figurengruppe aus Ton »Maria mit lachendem Christuskneben«, Antonio Rossellino (um 1465)

Hintergrund. Maria lächelt, Jesus indes lacht. Theologisch erinnert die Darstellung des lachenden Jesus vor allem an die Verheißung von *Er lacht*, die Gott im 1. Buch Mose Abraham und Sara verkündet hatte. Die Tongruppe von Maria und Jesus zeigt uns sehr deutlich, daß die visuellen Diskurse über das Lachen in den kirchlichen Räumen der frühen Renaissance neue Bedeutungshorizonte erschlossen hatten. Der Bildentwurf des lachenden Jesus war hier jedenfalls nicht mehr absolutes Tabu.

Wie weitgehend sich in den nachfolgenden Jahrhunderten nicht nur die Gesellschaften Europas, sondern auch die gesellschaftlichen Einstellungen gegenüber dem Lachen verändert haben, zeigt uns ein Bild des englischen Malers William Hogarth. 1736 hat er die Radierung *Das lachende Publikum* veröffentlicht, um in einer Art Nahaufnahme die Lachkultur der gehobenen Gesellschaft seiner Zeit aufzuspießen (Abb. 8). Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraengers hat diese Parodie auf das öffentliche Lachen mit bezeichnendem Sarkasmus kommentiert: »Eine plebejische vulgäre Lustigkeit, die den Schweiß aus der Stirn und Tränen aus den Augen treibt, hält dieses Publikum zusammen. Dem einen erschüttert das Lachen derart seinen Wanst, daß er ganz hilflos seine Stirne stützt. Dieses maßlose Gelächter entriegelt den Abgrund schauerlicher Gebisse und gräbt heimtückisch die Falten und Runzeln der



Abb. 8: München, Staatliche Graphische Sammlung. Radierung ›Das lachende Publikum‹, William Hogarth (1736)

alterswelken, brüchigen Gesichter nach ... (Die Gesichter) enthüllen im Lachen das Geheimnis sonst verborgener Niedrigkeit. Besonders die drei kantigen, ganz weißen Köpfe der Orchestermusiker wirken, als ob ihnen das fahle Skelett schon durch die Stirne glänze.«
Das lachende Publikum von Wilhelm Hogarth weist zu-

gleich auf gesellschaftliche Einstellungen voraus, die gerade in den westlichen Kulturen bis heute immer mehr einen Standard öffentlichen Verhaltens definiert haben – und weiterhin definieren.

Historische Dimensionen des Lachens

Das Besondere des Lachens in den christlichen Bildern des Mittelalters läßt sich auch noch in einem größeren Zusammenhang greifen. Im Mittelalter folgte die Darstellung des Lachens eigenen bildsprachlichen Konventionen und gesellschaftlichen Normen – und damit eben anderen, als sie etwa für antike Bilder galten. In der Bilderwelt Griechenlands und Roms haben Götter und Menschen grundsätzlich nicht gelacht – und auch kaum je gelächelt, mit Ausnahme archaischer Marmorbilder von jungen Frauen und Männern im 6. Jahrhundert v. Chr. In der antiken Ikonographie war Lachen beziehungsweise Grinsen letztlich nur mythischen Gegenbildern in der anderen Welt des Dionysos erlaubt: vor allem Figuren von wilden Satyrn und schönen Mänaden. Andere Strategien und Einstellungen können wir hier in der christlichen Bilderwelt des Mittelalters beobachten. Obwohl das Lachen in den kirchlichen Lebensräumen besonders stark reglementiert und diffamiert gewesen ist, wurde die Auseinandersetzung

darüber in den Bildern offensiv und vielschichtig geführt: In dem selben Bild lachen die Gottlosen und grinsen die Gottesfürchtigen (Abb. 1–3) – und im 15. Jahrhundert kann sogar Jesus lachen (Abb. 7). Die öffentliche Exekution höchster Würdenträger aus Religion und Politik durch die Fratze des Lachens, wie sie am Fürstenportal des Bamberger Doms vollzogen ist (Abb. 3), wäre in der Bilderwelt der Antike undenkbar. Damit aber erschließen gerade die Bilder uns eine neue Intensität und Komplexität in den mittelalterlichen Diskursen über das Lachen, die wir so allein aus den Texten nicht gewinnen. Gleichzeitig bestätigen uns die Bilder, welche enorme gesellschaftliche Sprengkraft gerade diesem Thema von den kirchlichen und politischen Kreisen im Mittelalter zugemessen worden ist – aber auch, wie hoch sie das Gefahrenpotential des Lachens eingeschätzt haben und wie stark es im mittelalterlichen Leben der Menschen präsent gewesen muß. Nichts belegt dies besser als die immer wieder erlassenen Verbote und Einschränkungen des Lachens im Raum der Kirche. Der verurteilende Ton dieser Bestimmungen erinnert uns noch einmal daran, wie grundsätzlich die mittelalterlichen Diskurse über das Lachen von christlichen Moralvorstellungen kirchlicher Kreise überlagert gewesen sind.

Die Einstellungen und Bewertungen über das Lachen sind also besonders sensible Indikatoren für jede

historisch ausgerichtete Analyse einer Gesellschaft. Im Mittelalter geht es dabei um so grundsätzliche anthropologische und historische Themen wie Religion, Normen, Herrscher, Körper und Sexualität. Aber auch über das Mittelalter hinaus ist Lachen ein zentrales Element in der Kommunikation zwischen Menschen. Jede Gesellschaft und jede Kultur hat explizite und implizite Regeln entwickelt, wo, wann, wie, von wem und warum gelacht – oder auch nicht gelacht werden darf. Sogar Diskurse über fundamentale Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen sind durch die Differenz des Lachens entschieden worden. Nachdenklich stimmt hier etwa das Beispiel von Jacob Burckhardt. Er hat im ideologischen Horizont der Griechen-Perser-Antithese die aristotelische Definition, von allen Lebewesen lache allein der Mensch, kulturgeographisch radikal eingeschränkt: »Ferner ist der Orient serio wie die Tiere und lacht nicht ...«

Jacques Le Goff beschließt seine Geschichte des Lachens im Mittelalter mit einer kurzen Auseinandersetzung über die einflußreiche Theorie einer städtischen »Lachkultur« in der frühen Renaissance – eine Theorie, die der russische Literaturwissenschaftler Michail Michailowitsch Bachtin entwickelt hat. Obwohl Jacques Le Goff die historische Rekonstruktion dieser Lachkultur in Hinblick auf seine zeitlichen und räumlichen Dimensionen in Frage stellt, hält er den

Begriff Lachkultur selbst für so gewinnbringend, daß er damit seinen Entwurf über das Lachen im Mittelalter beschließt. Unter der Perspektive einer historisch verstandenen Anthropologie betont er am Ende noch einmal das besondere Potential der sublimierten Lachkultur der Mönche: »Der Mönch als Inbegriff des weltflüchtigen, ›weinenden Menschen (*homo lugens*)‹ zeigte manchmal auch das heitere Gesicht des *homo risibilis*, also des Menschen, der im Unterschied zu allen anderen Lebewesen zu lachen vermag« (S. 67–68).

Nachweise der Zitate und Quellen

G. Colli / M. Montinari (Hrsg.), *Also sprach Zarathustra. Ein Werk für Alle und Keinen* (1883–1885) (Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6,1), Berlin 1968, S. 388, Zeilen 26–29.

Die Quellen zu den Mythen von Re-Harakhti und Hathor, Demeter und Baubo, Ama-terasu und Ama-no-Uzume-no-Mikoto bei:

K. Florenz, *Die historischen Quellen der Shinto-Religion*, Göttingen/Leipzig 1919, S. 39–40 (Zitat zu Ama-terasu und Ama-no-Uzume-no-Mikoto).

M.C. Jacobelli, *Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen*, Regensburg 1992 (italienische Originalausgabe 1990), S. 71–77.

W. Fraengers, *Komische Bibliothek*, Dresden 1992, S. 74–75.

J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 1 (Deutscher Taschenbuch Verlag, Bd. 6075), München 1977, S. 295 (Originalausgabe 1898–1902).

Bildnachweis



Abbildungen 1–3:

Bamberger Dom, Fürstenportal. Giebelrelief.

Das Jüngste Gericht (um 1230)

Literatur: B. Neundorfer, *Der Dom zu Bamberg. Mutterkirche des Erzbistums*, 2. Auflage, Bamberg 1989, S. 22–28.

H.-Ch. Feldmann, *Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220 bis 1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203–1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbek bei Hamburg 1992, S. 37, 110–114
Abb. 10, 79–82, 156, 189, 193, 198, 224–226.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, J. Limmer, Nr. 5204 (Abb. 1), 5215 (Abb. 2), 5224 (Abb. 3)

Abbildung 4:

Manchester, John Rylands University Library, Latin MS 24, fol. 150v.

Buchmalerei (30,5 × 20 cm). Judas verrät Christus (Salisbury, um 1250)

Literatur: N. Morgan, »Early Gothic Manuscripts 1250 bis 1285«, in: J. J. G. Alexander (Hrsg.), *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, Bd. 4,2, London 1988, S. 57–59 Katalog-Nr. 100 Abb. 30.

W. Sauerländer, »*Phisionomia est doctrina salutis*. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen«, in:

M. Büchsel / P. Schmidt (Hrsg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, S. 108–109, III Abb. 10.

Foto: Courtesy of the John Rylands University Library, Manchester (Ektachrome)

Abbildung 5:

Gent, Museum voor Schone Kunsten. Öl auf Holz (76,7 × 83,5 cm). Die Kreuztragung Christi, Hieronymus Bosch oder Nachfolger (1510–1535)

Literatur: O. Benesch, »Ein Spätwerk von Hieronymus Bosch«, in: *Mélanges G. Hulin de Loo*, Brüssel 1931, S. 36–44.

Ch. De Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1965, (Einführung in das Werk), Abb. 310–311; (Kritischer Katalog der Werke), S. 376–377 Nr. 36.

W. S. Gibson, »'Imitatio Christi': the Passion scenes of Hieronymus Bosch«, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, Bd. 6 Nr. 2 (1972/73), S. 83–93.

B. Völker, *Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1968, S. 78–82.

J. Koldeweij/P. Vandenbroeck/B. Vermet (Hrsg.), *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 2001, S. 79 Abb. 67; S. 88, 97, 156, 163, 165 Abb. 67.

Foto: © akg-images, Berlin. Foto: Paul M. R. Maeyaert

Abbildung 6:

Paris, Notre-Dame. Steinrelief der nördlichen Chorschranken. Kindermord von Bethlehem (13. Jahrhundert)

Literatur: D. Gillerman, *The Clôture of Notre-Dame and Its Role in the Fourteenth-Century Choir Program*, New York 1977, S. 53–57 Abb. 14.

Foto: Centre des Monuments Nationaux, Paris (Ektachrome, Nr. CRC91/0458)

Abbildung 7:

London, Victoria and Albert Museum, Inv. 4495-1858. Figurengruppe aus Terrakotta (H 48,3 cm).

Maria mit lachendem Christusknaben, Antonio Rossellino (um 1465)

Literatur: J. Pope-Hennessy, *The Virgin with the Laughing Child*, (Victoria and Albert Museum Monograph, no. 2) London 1949. J. Pope-Hennessy, *Catalogue of the Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. I, S. 126–127 Nr. 104; Bd. III, Abb. 122.

Foto: © V&A images, London (Ektachrome, Nr. CT2839)

Abbildung 8:

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1963:364 (P. 130 IV)
Radierung (18,7 × 17,2 cm). Das lachende Publikum, William Hogarth (1736)

Literatur: U. Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, (Katalog, Haus der Kunst München, 24. Mai–21. September 2003), München 2003, S. 60 Nr. 1.

Foto: Staatliche Graphische Sammlung München, E. Seehuber, Nr. 03/234