

DAS KOMISCHE UND SEINE THEORIEN

Oder

Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt

Von Beatrix Müller-Kampel (Graz)

Zur Disposition stehen die zentralen komiktheoretischen Thesen der Distanztheorie, Energie-theorie, Inkongruenztheorie, Superioritätstheorie, Subversivitätstheorie und Kipptheorie. Das Fazit: Komik operiert gegenständlich immer mit Kontrasten, Konflikten und Gegenbildern, strukturell mit dem Aneinander-Vorbei, dramaturgisch mit hohem Tempo und dem „Kippen“ von Situationen. Vor allem hängt Komik aber ab von der spielerischen Gestimmtheit des Publikums sowie der Gruppe, Schicht, Kultur, die definieren, worüber gelacht werden darf.

The article considers the main theories concerning the comic genre: the concepts of distance, incongruity, superiority, subversiveness, the phenomenon of the tipping point, and the function of energy relief. It arrives at the conclusion that comic art always consists in contrasts, conflicts, and countermoves; structurally it arises from talking at cross purposes, dramatically it proceeds at high speed and the tipping of situations. It depends mainly on the playful mood of the audience and the group, class, culture which decides what may be laughable.

„Komisch wirken Versuche, das Komische theoretisch zu erfassen, von vorn herein“, stellt der Soziologe Werner Gephart in einem *auch* komiktheoretischen Beitrag fest und begründet dies – komiktheoretisch: „weil die Theoriegebärde zu Verrenkungen verführt, also zu körperhaften Bewegungen, die zum Lachen reizen.“¹⁾ Dass die Tätigkeit des Theoretisierens und deren Ergebnis Gebärden seien, und zwar solche, die lachhaft oder lächerlich seien, wird man nicht nur als Metapher oder spielerisch-ironische Replik auf mehr als zwei Jahrtausende Ästhetik des Komischen ansehen dürfen. Die Begründung schließt nämlich zwei komiktheoretische Thesen ein, die seit je Herzstück der poetisch-poetologischen Diskussion waren: zum einen, dass das Lachen ebenso wie das Komische, die Komik ebenso wie die Komödie mit einem bestimmten (Miss-)Verhältnis von intellektueller Anstrengung und deren körperlicher Ausprägung einher gingen, und zum zweiten, dass Komik ohne die Person des außen stehenden Lachenden nicht möglich wäre. (Mit der

¹⁾ WERNER GEPHART, Das Lachen des Beobachters. Tragödie oder Komödie der modernen Kultur?, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, hrsg. von RALF SIMON (= Aisthesis Studienbuch 2), Bielefeld 2001, S. 105–125, hier: S. 105f.

einleitenden Bemerkung, komisch wirkten komiktheoretische Versuche von vornherein, irrt der Verfasser – doch dazu später.)

Die Argumentation zielt in der Folge durchgängig auf eine Sichtung der Geschichte komiktheoretischer und komödienpoetologischer Reflexion im Hinblick auf ein begriffliches Instrumentarium ab, das zur Analyse einzelner Lustspiele, aber auch der Gattung taugt. Zur Disposition stehen dabei die zentralen Thesen der Distanztheorie (Komik als Ausdruck distanzierter Kognition), Energietheorie (Komik als Entspannung), Inkongruenztheorie (Komik als Folge von Kontrasten), Superioritätstheorie (Komik als Aggression und Degradation), Subversivitätstheorie (Komik als Ausdruck von Subversivität) und Kipptheorie (Komik als Phänomen plötzlichen Kipierens).²⁾ Dabei wird stets die Verbindung zur Geschichte der Komödienästhetik im Sinne der geforderten wie praktizierten poetisch-poetologischen Normen zu halten sein. Trotz zahlreicher einschlägiger Publikationen vor allem der letzten Jahre gilt nämlich grosso modo, dass die germanistische und vor allem die kulturwissenschaftliche Komödienforschung nicht daran denkt, „aus den (zwar oft ephemeren, aber vielfältigen) Theorieansätzen zum Lachen wie zum Komischen ihre Schlüsse zu ziehen, geschweige denn, sie am literarischen ‚Material‘ anzuwenden.“³⁾

1. Lachen, besonders über das Komische

Lachen, so viel steht fest, ist im Gegensatz zum Lächeln ein physiologischer und weitgehend unwillentlicher Prozess.⁴⁾ „Der Mensch ist ein lachendes Säugtier“. So pirschen sich die Philosophische und die Literarische Anthropologie an das Problem heran,⁵⁾ anknüpfend an Aristoteles: „Daß nur der Mensch kitschig ist, liegt an der Freiheit seiner Haut und an dem Umstand, daß nur er von allen Geschöpfen lachen kann.“⁶⁾ Tatsächlich geht das erste kindliche Lachen auf einen

²⁾ M. Geier beschränkt sich in seinem philosophiegeschichtlichen Abriss auf Superioritäts-, Inkongruenz- und Entspannungstheorie: MANFRED GEIER, *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors* (= *rororo sachbuch* 62117), Reinbek bei Hamburg 2006, S. 144–177; L. Wirag nennt außerdem „Ambivalenztheorien (Komik aus Dualität von Gefühlen)“ und „Konfigurationstheorien (Komik als plötzliches Zusammenpassen)“: LINO WIRAG, *Komik als Handwerk? Eine Neudefinition*, http://www.linowirag.deltex_nachwort.pdf (3.12.2009).

³⁾ DANIELA WEISS-SCHLETTERER, *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts* (= *Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 11), Wien, Köln, Weimar 2005, S. 7.

⁴⁾ Vgl. NORMAN HOLLAND, *Laughing. A Psychology of Humor*, Ithaca [u. a.] 1982, S. 76, zit. nach PETER L. BERGER, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung* (*Redeeming Laughter*, ED 1997, deutsch), aus dem Amerikanischen von JOACHIM KALKA, Berlin und New York 1998, S. 54.

⁵⁾ Vgl. aus anthropologischer Sicht den Dokumentarfilm: *Vom Lachen und dem aufrechten Gang*, Deutschland 2006, 12min; Drehbuch und Regie: ALEXANDER KLUGE; Fachberatung CARSTEN NIEMITZ. Produktion: Kairos-Film, München; Premiere: 30.4.2006, dctp auf SAT 1.

⁶⁾ ARISTOTELES, *Die Lehrschriften*, hrsg. von PAUL GOHLKE, Paderborn 1959, 8,2, S. 125.

physiologischen Reiz, das Kitzeln, zurück. „Lachen“, könnte man daraus folgern, „hat phylogenetisch und ontogenetisch seinen Ursprung im Kitzeln.“⁷⁾ Andererseits spricht vieles dafür, dass die habituelle Ausbildung des kindlichen Lachens bedingt sei durch „eine elementare Affinität von Spiel und Heiterkeit, einer Heiterkeit, die sich äußert in der Körperreaktion des Lachens.“⁸⁾ Rainer Warning fasst „diese Affinität [als] anthropologisch elementar“.⁹⁾

Schon Henri Bergson hatte in ›Le rire‹, der im deutschen Sprachraum seit ihrer Übersetzung 1914 kanonisch gewordenen Schrift von 1900, an die Spitze seiner „drei Beobachtungen“ zur Komik gesetzt: „Es gibt keine Komik außer in der *menschlichen Sphäre*. Eine Landschaft kann schön, lieblich, erhaben, langweilig oder hässlich sein; nie wird sie lächerlich erscheinen.“¹⁰⁾ Helmut Plessner, dem Begründer der Philosophischen Anthropologie in Deutschland, widerstrebte Bergsons lebensphilosophisch-vitalistische Dehnung des Begriffs. In ›Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens‹ von 1941 wird das Lachen über das Komische zugleich anthropologisch entbunden und soziologisch gebunden: das eine, indem das Komische aus der ›menschlichen Sphäre‹ überhaupt expediert wird, das andre, indem es sowohl in die Welt der Normen als auch in jene der Konflikte mit diesen Normen zurückkatapultiert wird. Lachen und Weinen werden dabei als Ausdruck von Grenzsituationen und als Mittel von deren Bewältigung gefasst, und: „Gerade als solcher ist der komische Konflikt *nicht* an die menschliche Sphäre gebunden, sondern kann überall da hervorbrechen, wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr *gleichwohl offensichtlich gehorcht*, verletzt wird.“¹¹⁾ Unbestreitbar scheint Plessner die

Einsicht [...] , daß das Komische von Ursprung und Funktion nicht sozialen Wesens ist, auch wenn es sich im Umkreis sozialen Daseins erst zu seinem vollen Reichtum entfaltet. Was eine Gesellschaft komisch findet, worüber sie lacht, das wechselt im Lauf der Geschichte, weil es zum Wandel des Normenbewußtseins gehört. Das Komische selbst dagegen ist kein Sozialprodukt, und das Lachen, das ihm antwortet, kein Warnungssignal, keine Strafe (zu der es in einer Gesellschaft werden kann), sondern eine elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts.¹²⁾

7) RAINER STOLLMANN, Das Lachen und seine Anlässe, in: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien, hrsg. von HILDE HAIDER-PREGLER, BRIGITTE MARSCHALL, MONIKA MEISTER, ANGELIKA BECKMANN und PATRIC BLASER (= Maske und Kothurn 51,4), Wien, Köln, Weimar 2006, S. 13–20, hier: S. 13. – Vgl. auch RAINER STOLLMANN, Grotteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens, Stuttgart 1997.

8) RAINER WARNING, Theorie der Komödie. Eine Skizze, in: Theorie der Komödie (zit. Anm. 1), S. 31–46, hier: S. 34.

9) Ebenda.

10) HENRI BERGSON, Das Lachen (1900) (Le rire, deutsch), aus dem Französischen von JULIUS FRANKENBERGER und WALTER FRÄNZEL, Jena 1914, S. 6.

11) HELMUTH PLESSNER, Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens (1941), in: H. P., Gesammelte Schriften, hrsg. von GÜNTER DUX, ODO MARQUARD und ELISABETH STRÖCKER, Frankfurt/M 1982, VII, S. 201–387, hier: S. 297.

12) Ebenda, S. 299.

Wo und wie dieses a-anthropologische, a-psychische, a-sozial-soziale Utopia des komischen Konflikts und mit ihm das darin waltende Lachen zu finden seien, bleibt bei Plessner freilich auch ziemlich nebulos. Womöglich schlug sich im Konzept wenig anderes nieder als Rancune gegen Bergsons (des intellektuellen Konkurrenten, des Lebensphilosophen) Verankerung des Komischen im Menschlichen, im Seelischen und in der Gruppe.

Zurück zum Lachen (über Komisches) und zu seinen generellen Bestimmungen: Der Klärung der Frage, woraus das Lachen hervorgehe, wird mit anthropologischen Ansätzen nicht beizukommen sein. Und wozu auch? Schon der alte Stechlin wusste auf die Vermutung, ob es nicht die Sprache sei, die den Menschen ausmache, sarkastisch zu parieren: „Also, wer am meisten red't, ist der reinste Mensch.“¹³⁾ Wäre also in unserem Fall erst Mensch, wer lacht? Und je öfter, desto mehr? Mittlerweile konnte im Versuch an Ratten (ausgerechnet Ratten) und nun auch an Menschenaffen festgestellt werden, dass auch Säugetiere auf Kitzeln hin lachen. „Affen und Menschen lachen ähnlich“, so das Ergebnis einer mehr als zehnjährigen Studie an der Tierärztlichen Hochschule Hannover.¹⁴⁾ Und Aufnahmen von Spaß treibenden und dabei unmissverständlich lachenden Menschenaffen kursieren in TV wie WWW schon seit längerem. Alles spricht dafür, dass die Frage nach dem Anthropologischen am Lachen aus dem reichen Fundus kulturwissenschaftlicher „Reduktionstricks“ stammt, wie sie Hermann Bausinger beschrieben hat;

der Gegenstand wird universalisiert, wird als weltweites Phänomen beschrieben. [...] Lachen, so heißt es dann, ist ein anthropologischer Tatbestand, gehört zur Grundausrüstung menschlicher Äußerungsformen. Der Weg zur evolutionären Herleitung ist gebahnt, mit affenartiger Geschwindigkeit landen manche Lachforscher bei den Schimpansen, die zwar weder durch Witze noch durch den Anblick der Zoobesucher, wohl aber durch Kitzeln zum Lachen zu bringen sind. [...] Wer über Lachkultur spricht, tut jedenfalls gut daran, diesen biologischen oder biologisierten Bereich zu verlassen.¹⁵⁾

Ohne es zu wollen ergeben die anthropologisierenden Ab- und Seitenwege der Komik-Diskussion zwei übergreifende Befunde: zum einen, dass das Lachen als Lachen über Komisches ein soziales, ein Gruppenphänomen ist und damit auch zum zweiten eines der Sozialpsychologie. Ob nun das Kind in Lachen ausbricht, weil es gekitzelt wird, weil es sich beim Lachen ‚anstecken lässt‘ oder weil man es neckt – bei allem geht das Lachen aus dem Zusammenspiel von *mindestens zwei* daran Beteiligten und deren wenn nicht vertrauter, so doch zumindest positiv

¹³⁾ THEODOR FONTANE, Der Stechlin (= Theodor Fontane: Sämtliche Werke, hrsg. von WALTER KEITEL), München 1966, I/1, S. 23.

¹⁴⁾ Vgl. die Dokumentation u. a. von ELKE ZIMMERMANN, CARSTEN NIEMITZ, MARINA DAVILA ROSS, Affen und Menschen lachen ähnlich, ZDF/3sat, 3sat nano Science Wissenschaft TV vom 5. Juni 2009, <http://video.aol.co.uk/video-detail/affen-und-menschen-lachen-aehnlich/3854282273> (13.12.2009).

¹⁵⁾ HERMANN BAUSINGER, Lachkultur, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hrsg. von THOMAS VOGEL (= Attempo Studium Generale), Tübingen 1992, S. 9–23, hier: S. 9.

gestimmter Beziehung hervor. Interaktionsdynamisch schließt das Lachen ein und aus zugleich, bildet Paare und (Klein-)Gruppen und schottet sich gegen jene ab, die ihm nicht folgen, nicht in es einstimmen können.¹⁶⁾ Kinder lassen sich nicht von einem fremden Menschen, nur von einer vertrauten Person kitzeln; und Heiterkeit im und durch Spiel stellt sich nur ein, wenn dieses über Vermittlung einer Vertrauensperson als heiter erkannt und anerkannt wird. „Spaß macht Lachen nur unter Vertrauten“,¹⁷⁾ sowohl beim Kitzeln als auch beim Spiel, sowohl in der Witzgemeinschaft als auch im Theater oder Kino. Und selbst vor der Glotze, dem TV- Gerät, dem Video- oder PC-Bildschirm, lacht man über Klamauk lieber zu zweit als allein. Lino Wirags Kürzestdefinition „Komik = Phänomene, die erheitern oder erheitern wollen“,¹⁸⁾ greift also zu kurz, da der interaktiv-kommunikative Aspekt ausgeblendet bleibt. Eher wäre wohl zu sprechen von einer „Technik [...] , die absichtlich Lachen herstellen will“ (Helmut von Ahnen),¹⁹⁾ beziehungsweise von Phänomenen, die beabsichtigt oder unbeabsichtigt beim Lesen, Zuschauen oder Zuhören Heiterkeit oder Lachen erregen.

2. Automatismus, Mechanisierung, Versteifung

Nachdem Bergson wie erwähnt die „menschliche Sphäre“ als erste Hauptbeobachtung zur Komik/zum Lachen genannt hat, fährt er fort:

Als eine nicht minder merkwürdige Eigenschaft des Komischen möchte ich zweitens die Gefühllosigkeit betonen, die gewöhnlich dem Lachen zur Seite geht. Das Komische scheint seine durchschlagende Wirkung nur äußern zu können, wenn es eine völlig unbewegte ausgeglichene Seelenoberfläche vorfindet. Seelische Kälte ist sein wahres Element. [...] Kurz, das Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt.²⁰⁾

Bergsons Fazit, dass „das lachenerregende Moment eine Art Automatismus“ sei,²¹⁾ hat in dieser (wohl nicht recht glücklichen) Formulierung zu allerlei Missverständnissen geführt, die üblichste: Das Komische falle grundsätzlich mit körperlichen (auf der Bühne: figuralen) Automatismen und/oder situativen (auf der Bühne: dramaturgischen) Mechanisierungen in eins. Demnach entstehe Komik

¹⁶⁾ Zur Unterscheidung von ausschließendem und einschließendem Lachen vgl. als ersten EUGÈNE DUPRÉEL, *Le problème sociologique du Rire*, in: *Revue philosophique de la France et de l'Étranger* 106 (1928), S. 213–260.

¹⁷⁾ STOLLMANN, *Das Lachen und seine Anlässe* (zit. Anm. 7), S. 14.

¹⁸⁾ WIRAG, *Komik als Handwerk?* (zit. Anm. 2).

¹⁹⁾ HELMUT VON AHNEN, *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*, München 2006, S. 5 [zugl. München, Phil. Diss.]. Die erstklassige Studie, als Dissertation leider kaum rezipiert, systematisiert ohne Übertreibung alles, was man über das Lachen im und auf dem Theater wissen muss, wie es zu identifizieren und zu analysieren sei.

²⁰⁾ BERGSON, *Das Lachen* (zit. Anm. 10), S. 8.

²¹⁾ Ebenda, S. 15.

also „durch die Mechanisierung und Versteifung des Lebendigen, durch eine Beharrungstendenz, die den wechselnden Sachlagen nicht gerecht wird. So sind der Versteifungskomik die Komik der Situationsverkenntung wie auch die Komik der Wiederholung zugehörig“.²²⁾ Man wird nicht nur jede Menge Gegenbeispiele (und sei es nur jenes unausrottbare, in dem der Mann auf dem Gehsteig auf einer Bananenschale ausrutscht), sondern auch kaum eine komische Textsorte finden, die sich allein darauf festlegen ließe. So systematisch wie idealtypisch die *Commedia dell'Arte*, die *Comédie-Italienne*, das *Théâtre de la Foire*, die *Hanswurstiade*, die *Bernardoniade*, die *Comedies* eines Charlie Chaplin, Buster Keaton, Dick & Doof und der, sagen wir, drei Nackten Kanonen (*The Naked Gun*) mit Leslie Nielsen²³⁾ in der Präsentation und Interpretation ihrer Komik auch angelegt sein mochten – auf den Automatismus als Hauptmedium des Komischen lassen sie sich nicht reduzieren. Jedoch sind „Automatismus“, „Mechanisierung“ und „Versteifung“ nach Bergsons Lachtheorie nicht substantiell, sondern relational zu verstehen (im Vergleich zu dem, was automatisiert, mechanisiert, versteift wird). Überdies denkt Bergson auch in zwei Richtungen: Je nach dem, was das ‚Lebendige‘ (gegen den Strich übersetzt: das Konventionelle, das Habituelle) gerade fordert und das Publikum erwartet, gilt als komische Abweichung einmal das Automatische, dann wieder der ungewollte Verstoß dagegen, einmal die Mechanisierung, dann wieder die unwillentliche Pause darin. Man stelle sich eine der berühmtesten Sequenzen der Comedy-Geschichte vor: die Ess-Maschine in Charlie Chaplins *Modern Times*,²⁴⁾ wie sie (als Maschine per definitionem) den ‚lebendigen‘, im Tempo unrhythmisiereten Vorgang der Nahrungsaufnahme automatisiert: man lacht (aus sicherer Perspektive, aus komischer Distanz) über die Automatisierung des ‚normalerweise‘ Unautomatischen. Eine Steigerung und zugleich Umkehrung erfährt der Zusammenhang, als der Rotor immer schneller wird, ‚außer Rand und Band gerät‘/ ‚aus dem Ruder gerät‘ (hier erkennt die Idiomatik schneller als die Theorie) und der Tramp fast erstickt daran: man lacht über die Abweichung vom anfangs als ‚normal‘ eingeführten Automatischen. Auch der Sturz über die Bananenschale ist wie jedes Missgeschick unbeabsichtigter Bruch in einem automatisierten Bewegungsablauf, nicht dessen Gegenteil – und das Lachen darüber heutzutage so und so verpönt. Hier wacht nun die stärker gewordene *Political Correctness* darüber, dass der Unfall auch im Witz witzlos bleibt.

²²⁾ WALTER HINCK, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die Italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien*, Stuttgart 1965, S. 40.

²³⁾ *The Naked Gun*, USA 1988. Regie: DAVID ZUCKER, Drehbuch: JERRY ZUCKER, JIM ABRAHAMS, DAVID ZUCKER, PAT PROFT; Produktion: Robert K. Weiss; Kamera: Robert M. Stevens; Schnitt: Michael Jablow. Mit Leslie Nielsen und Priscilla Presley. Es folgten: *Die nackte Kanone 2 ½* (1991) und *Die nackte Kanone 33 ⅓* (1994).

²⁴⁾ *Modern Times*, USA 1936. Regie, Drehbuch, Produktion, Schnitt: CHARLES CHAPLIN; Kamera: Roland Thotero, Ira Morgan. Mit Charles Chaplin und Paulette Goddard.

3. *Lust, Lachen und ihre Funktion(en)*

Als psychologische Poetologie angelegt, schwankt Sigmund Freuds viel zitierte Schrift ›Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten‹ von 1904 zwischen psychoanalytischer Anthropologie, Kulturtheorie und spekulativer Reflexion über eine Textsorte: eben den Witz. Die Distanz beziehungsweise Distanznahme der lachenden Person vom komischen Phänomen galten auch Bergson als notwendige Bedingungen für Komik. Mit dieser bereits von Aristoteles für die Komödie gattungspoetologisch festgeschriebenen „Unschädlichkeit“ der Distanz halber, aus der sich psychisch wiederum (Thomas Hobbes zufolge) ein „plötzliche[s] Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler“ und damit ein Akt der Selbstaffirmation einstellen,²⁵⁾ gibt Freud sich nicht zufrieden. Stattdessen nimmt er das Unbewusste des Distanz haltenden Lachenden psychoanalytisch ins Visier. Der Witz (womit Freud im Grunde genommen jede Form des Lachens über Komisches meinte und auch so verstanden wurde) setze sich stets über ein Tabu hinweg und verschaffe damit dem darüber Lachenden momentane Entlastung und Befreiung von Verdrängungsdruck. Im Lachen über den Witz würden aggressive und sexuelle Wünsche imaginär ausgelebt – wie Humor ganz grundsätzlich ein Lustgewinn aus erspartem Gefühlsaufwand sei, aus erspartem moralischen Einsatz für oder gegen eine Person, eine Gruppe, eine Sache. Vorwiegend lache man über jene, die ein Zuviel oder ein Zuwenig vorstellten oder leisteten – immer im Vergleich zu einem selber.

Es fügt sich also einem einheitlichen Verständnis, wenn derjenige uns komisch erscheint, der für seine körperlichen Leistungen zu viel und für seine seelischen Leistungen zu wenig Aufwand im Vergleich mit uns treibt, und es ist nicht abzuweisen, daß unser Lachen in diesen beiden Fällen der Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit ist, die wir uns ihm gegenüber zusprechen. [...] Die Lust des Witzes schien uns aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungs (Besetzungs)aufwand und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand.²⁶⁾

Bis auf die kulturtheoretische Anthropologisierung entlang von Eros und Thanatos weicht Freud von den publikumpsychologischen Befunden des 18. und 19. Jahrhunderts und hier insbesondere der Aufklärung eigentlich weniger als erwartet ab. Justus Möser hatte in seiner ›Vertheidigung des Grotteske-Komischen‹ von 1761, das Lessing in seiner ›Hamburgischen Dramaturgie‹ zur Lektüre empfahl, die Beobachtung der „Größe ohne Stärke“ zum Angelpunkt der komischen Wirkung

²⁵⁾ „Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler. Hierbei ist die Plötzlichkeit wohl erforderlich [...] Zur Entstehung des Lachens ist also dreierlei erforderlich: daß überhaupt ein Fehler empfunden wird, dieser ein fremder ist und die Empfindung plötzlich eintritt.“ THOMAS HOBBS, *Vom Menschen. Vom Bürger* (1658), hrsg. von GÜNTER GAWLICK, Hamburg 1959, S. 33.

²⁶⁾ SIGMUND FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1904), in: S. F., Studienausgabe, hrsg. von ALEXANDER MITSCHERLICH, ANGELA RICHARDS, JAMES STRACHEY, Mithrsg. des Ergänzungsbandes ILSE GRUBRICH-SIMITIS, 7. Aufl., Frankfurt/M. 1970, 4, S. 9–220, hier: S. 182 und S. 219.

erklärt.²⁷⁾ Und wie anders als durch die Annahme, im Lachen werde potenziell die Moral außer Kraft gesetzt, sind die Invektiven eines Gottsched oder Sonnenfels gegen die hanswurstische Körperkomik ihrer Zeit zu verstehen? (Zumindest wenn die Moralität des zuschauenden Bürgers Norm und Ziel der Poetik ist?)

Von seinen Funktionen her (wenn man so will, dem spaßfaktoriellen Kategorienraster) ist das Lachen vergleichsweise leicht zu kategorisieren: Peter L. Berger unterscheidet in seinen ungemein witzigen Ausführungen zu ›Redeeming Laughter‹ (›Erlösendes Lachen‹) zwischen „Komik als Ablenkung“, „Komik als Trost“, „Komik als Spiel des Intellekts“ und „Komik als Waffe“.²⁸⁾ Mutatis mutandis wäre dies generell auf das Lachen umzulegen, sofern es sich nicht um ein restlos physiologisches beziehungsweise zwanghaftes handelt, das durch Krankheiten wie Demenz, Alzheimer oder Schlaganfall verursacht ist. Auch und gerade von der lachenden Person/vom lachenden Publikum her erweist sich das konkret Sozialhistorische/ Sozialpsychologische als Apriori und nicht *ἀνθρώπος*, *Anthropos*, der Mensch. Siegfried J. Schmidts Fazit aus seinen Rund- und Tiefblicken in die Geschichte der Komiktheorie lautet: „Aber das faktische Ergebnis aller Definitionsversuche des Komischen zeigt m.E. deutlich, daß es sich hier um ein prinzipiell zum Scheitern verurteiltes Unterfangen handelt. Ein kontextdeterminierter pragmatischer qualitativer Begriff wie ‚Komik‘ ist aus logischen Gründen nicht ahistorisch definierbar.“²⁹⁾

4. Kontrast, Konflikt, Gegenbild – und wie sie „kippen“

Wenn es denn so etwas gibt wie einen im Bildungs- und Kulturbereich gebräuchlichen Komik-Begriff, so spiegeln ihn sicherlich jene Organe, die ihn am allerstärksten tradieren – für die schnelle Übersicht von heute (2010) ist das ›Wikipedia. Die freie Enzyklopädie‹, für den Gymnasial- und akademischen Bereich im deutschen Sprachraum unter anderen das auflagenstarke, von Günther und Irmgard Schweikle herausgegebene ›Metzler Literatur Lexikon‹. Man mag Studierenden Recherchen in Wikipedia verbieten, so oft man will – es ist nicht zu verhindern, dass sich die darin vorzufindenden Definitionen infolge ihrer massenhaften Verbreitung in den Köpfen festsetzen und Urteilsfaktor werden. Im Falle der Komik ist auch bislang durchaus Kompetenz am Werk (bis auf die schlicht falsche Bemerkung zur Musik zum Schluss):

„Komik“ (gr.: *komikos*, von *komos* ‚Festzug‘) bezeichnet das Komische, und damit menschliches Verhalten oder Sprechen, aber auch Kunstprodukte (wie Texte, Filme oder Zeichnungen), die Gelächter oder Erheiterung hervorrufen oder hervorrufen wollen. Grundsätzlich kann über Komik gesagt werden, dass sie Erwartungshaltungen durchbricht. Die überraschende Konfrontation mit

²⁷⁾ JUSTUS MÖSER, *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, o. O. 1761, S. 48.

²⁸⁾ BERGER, *Erlösendes Lachen* (zit. Anm. 4), Kap. 7 bis 10.

²⁹⁾ SIEGFRIED J. SCHMIDT, *Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele*, in: *Das Komische*, hrsg. von WOLFGANG PREISENDANZ und RAINER WARNING (= *Poetik und Hermeneutik 7*), München 1976, S. 165–190, hier: S. 169.

Missverhältnissen oder -verständnissen zeitigt unwillkürliches Lachen. [...] Komik (oder Komisches) ist in der Literatur, im Theater, im Film und in der bildenden Kunst zu Hause. Komische Musik gibt es per definitionem nicht, weil Musik als tendenzlose Kunst gilt und Komik immer eine Tendenz hat; und sei es nur die, Lachen hervorzurufen.³⁰⁾

Ausprägungen: Zum einen sind Kontrasttheorien zu benennen, die v.a. Unterschiede als Auslöser komischer Wirkungen festmachen. Andere Systeme argumentieren mit Umkehrungen, mit der Veränderung von Machtstrukturen, mit sozialen Dimensionen, dem Vexierspiel von Eindrücken, mit Normbrüchen; dem Drang nach Freiheit, der sich in der Komik artikuliert; mit Bewegung und Erstarrung, schnellem Wechsel, Angstgefühlen oder kultureller Zugehörigkeit.³¹⁾

Um auch Irmgard Schweikles auf die Literatur bezogenen, gewiss viel benutzten Komik-Artikel heranzuziehen:

„das Komische“ (von gr. *Kōmos* = Festzug, lust[iger] Umzug, Gelage), für das K[omische], das als „der schwerste der ästhet[ischen] Problembereiche“ (N[icolai] Hartmann) gilt, wurde in Philosophie (Ästhetik), Komödientheorie und Psychologie eine Vielzahl von Strukturformeln entwickelt (von Aristoteles bis zu Kant, Schiller, Jean Paul, Schopenhauer, Hegel, Vischer, Bergson, Freud, Lipps, N. Hartmann, Plessner u.a., wobei nur die marxist[ische] Ästhetik (Tschernyschewskij, Borew u.a.) von der Endgültigkeit ihrer Definition überzeugt ist. Trotz kontroverser Ansatzpunkte (das K[omische] ident[isch] mit dem Lächerl[ichen]?, menschl[icher] oder sozialer Natur?, als Kategorie des Schönen oder Häßlichen? etc.) und Ergebnisse wird das K[omische] doch grundsätzl[ich] (wie das Trag[ische]) begriffen als Konflikt widersprüchlicher Prinzipien.“³²⁾

Beide Einträge geben die Quintessenzen europäischer Poetiken zu den deskriptiven Kategorien des Komischen beziehungsweise von Komik überhaupt getreu wieder, und laufen allesamt hinaus auf: Kontrast, Widerspruch, Gegensatz. In immer neuen Variationen tasten sich die Literatur-, Theater- und Kulturwissenschaften historisch und logisch an den „komischen Kontrast“ heran – beileibe nicht immer, um ihn begrifflich zu schärfen und damit auch für die Komödienanalyse und -poetik tauglich zu machen. Mit „Gegenbildlichkeit“ versuchte es der Romanist Hans Robert Jauss, indem er (an Kant anschließend: „Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“³³⁾ Komik als Diskrepanz zwischen Erwartetem und Beobachtetem definiert;

der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert. Nennen wir dies eine Komik der Gegenbildlichkeit, so ist klar, daß hier das Vergleichen selbst mit zum Rezeptionsvorgang gehört: wer nicht weiß oder erkennt, was ein bestimmter komischer Held negiert, braucht ihn nicht komisch zu finden.³⁴⁾

³⁰⁾ Bei Letzterem hat sich der Autor/die Autorin gewaltig geirrt.

³¹⁾ Komik, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/wiki/Komik> (13.12.2009).

³²⁾ IRMGARD SCHWEIKLE, das [!] Komische, in: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von GÜNTHER SCHWEIKLE und IRMGARD SCHWEIKLE, 2. Aufl., Stuttgart 1990, S. 243f., hier: S. 243.

³³⁾ IMMANUEL KANT, Kritik der Urteilskraft (1790), in: I. K., Die drei Kritiken, hrsg. von ALEXANDER ULFIG, Köln 1999, Bd. 2, 475, § 54.

³⁴⁾ HANS ROBERT JAUSS, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische (zit. Anm. 29), S. 103–132, hier: S. 105.

Rainer Warning betont das nach den Wertmaßstäben und Urteilsformen des Publikums Konflikthafte und Konfliktbeladene daran; der ‚komische Kontrast‘ sei demzufolge stets ein „komischer Konflikt“, für den gelte:

Der komische Konflikt ist nicht komisch aus sich selbst, sondern nur im Reflex einer verletzten Erwartungsnorm. Zur komischen Situation gehört daher neben dem Träger des komischen Konfliktes selbst wesentlich auch der Betrachter, für den dieser Konflikt komisch ist und der ihn lachend beantwortet.³⁵⁾

Mit den Kategorien des Erwartungshorizonts und des Normbruchs ist nun das Publikum („der Betrachter“) mit einbezogen: Was komisch sei, wird hermeneutisch zu etwas, was jemand komisch findet.³⁶⁾ Kontrast, Konflikt und Gegenbildlichkeit werden als komische erst im Betrachter als Lachen wirksam – nach Wolfgang Iser ein Zeichen dafür, dass sich das komische „Kipp-Phänomen“, wie er es nennt, im Rezipienten gleichsam wiederholt. Das „Umkippen“ im Sinne eines schnellen, plötzlichen, Lust und Lachen bereitenden „Kapierens“ von Zwei- oder Mehrdeutigkeiten kennzeichnet nach Gerlinde Haid auch jene komische Gattung, mit der die ländlichen Unterschichten kulturell der städtischen Hochkultur Paroli boten: die oral tradierten erotischen Gstanzn.

Dieses Umkippen ist dann, wenn Gstanzn in einer entsprechend gestimmten, mit einander vertrauten (nicht notwendigerweise befreundeten!) Gesellschaft gesungen werden, gleich auf mehreren Ebenen angesiedelt. [...] Und diese [gruppeninternen] Beziehungen werden in den Gstanzn – mehr oder weniger versteckt – offen gelegt – für den, der die Zusammenhänge ‚kapiert‘. Und damit vervielfältigt sich der Lustgewinn. Einer lacht, weil er etwas kapiert, ein anderer lacht, weil er meint, etwas zu kapiern, ein dritter lacht, weil er weiß, dass der zweite meint, er kapiere etwas, sich aber sicher ist, dass dieser sich irrt usw. Lachen in solchen Situationen ist deshalb ungemein ansteckend, denn dem ‚Umkippen‘ von Vorstellungen sind in einer Runde, in der kreuz und quer das Aushandeln von Beziehungen, das Auftischen von Erfahrungen usw. am Köcheln gehalten wird, keine Grenzen gesetzt.³⁷⁾

An so genannten „Kippfiguren“, einer besonderen Form von Such- und Vexierbildern, wird das geschilderte Gruppenphänomen wahrnehmungspsychologisch deutlich; berühmt sind die zwei Zeichnungen, auf denen man einen Hasen oder eine Ente erkennen kann, beziehungsweise auf der anderen eine junge oder eine alte Frau – aber nicht zugleich.³⁸⁾ Komik ist demzufolge ein Phänomen innerhalb

³⁵⁾ RAINER WARNING, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: Das Komische (zit. Anm. 29), S. 279–334, hier: S. 303.

³⁶⁾ Jauß stellt jedoch in Abrede, dass für das Verstehen komischer Gegenbildlichkeit unbedingt (literar-)historisches Wissen über beide Seiten des Kontrasts vonnöten sei, da die komische Folie mitunter auch aus deren Satire erkennbar werde (wie das Schema der Ritterromane aus dem ›Don Quixote‹). Dies gilt auch für Parodien, deren Komik sich nicht notwendig aus der Kenntnis der Vorlage ergibt.

³⁷⁾ GERLINDE HAID, Umkippen. Vom Witz erotischer Gstanzn, in: Leidenschaft und Laster, hrsg. von SABINE COELSCH-FOISNER und MICHAELA SCHWARZBAUER (= Wissenschaft und Kunst 3), Heidelberg 2010, S. 67–86.

³⁸⁾ Vgl. die amüsante Sammlung von AL SECKEL, Optische Illusionen 1, München 2007, sowie manche Graphiken von MAURITS C. ESCHER: Leben und Werk M. C. Escher, Eltville am Rhein 1986.

einer hermeneutischen Konfiguration, in der sich Positionen wechselseitig negieren bzw. zum Kippen bringen.³⁹⁾

5. *Tollhaus der Verkehrungen, des Auf und Ab, des tiefen Falls*

Die weltweit wohl häufigste, aber auch meist falsch zitierte Referenzquelle zur Theorie des Komischen ist jene von Michail Bachtin. Schon die erste Rezeptionswelle im nicht-sowjetischen Europa war von einem Missverständnis getragen: dass man es überhaupt mit einer Komiktheorie zu tun hätte. Realiter entwarf Bachtin in seiner 1940 geschriebenen und 1965 in Moskau erschienenen Studie ›Rabelais und seine Welt‹⁴⁰⁾ eine Theorie und Geschichte grotesker Körperlichkeit, die sich zeitlich allenfalls auf die pantagruelischen Welten von Rabelais (um 1495 bis 1553) und die karnevalistischen Lachkulturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bezogen (und camouflagiert, siehe den Untertitel ›Volkskultur als Gegenkultur‹, auf den damaligen Stalinismus). Doch *ein* Attribut des karnevalistischen Lachens scheint für eine übergeordnete Definition überaus geeignet: jenes der lachenden ‚Heraufsetzung‘ dessen, was moralisch und emotional eigentlich (i.e.: außerhalb der Lachgemeinschaft, außerhalb der karnevalistischen Situation) herabzusetzen wäre und auch herabgesetzt wird. Dieses für die karnevalistische Narrenkultur typische heraufsetzende Lachen über moralisch und ästhetisch Herabgesetztes sei „heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben“⁴¹⁾ – kenne also weder die Distanzierung des moralischen noch die Negation des bloß satirischen Lachens. Charakteristische Ausdrucksformen dieser Lachkultur bildeten die verschiedensten Varianten von Parodie und Travestie, Degradierung und Profanierung⁴²⁾ sowie eine überschäumende Rhetorik des Schimpfens, Fluchens, Verwünschens und des Obszönen.⁴³⁾

Die Fallhöhe zwischen Hoch und Niedrig, Erhaben und Gemein, Geist und Körper wird sozusagen lachend weder ausgeglichen noch überbrückt, sondern erst recht *ent-larvt*. Auf diesen Abstand, es ist ein moralischer, ein durch Wertung und Urteil entstandener, wandte der philosophische Ästhetiker und Vertreter des Psychologismus Theodor Lipps in seiner Schrift ›Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung‹ (1898) besonderes Augenmerk:

³⁹⁾ Vgl. WOLFGANG ISER, Das Komische: ein Kipp-Phänomen, in: Das Komische (zit. Anm. 29), S. 398–402, und JENNY SCHRÖDL, Vom Scheitern der Komik, in: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien (zit. Anm. 7), S. 30–40, hier: S. 31.

⁴⁰⁾ Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Moskau 1940/1965.

⁴¹⁾ MICHAÏL BACHTIN, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, aus dem Russischen von GABRIELE LEUPOLD, 2. Aufl. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1187), Frankfurt/M. 1998, S. 61.

⁴²⁾ Vgl. ebenda, S. 60.

⁴³⁾ Vgl. ebenda, S. 66f.

Komisch ist das Kleine, minder Eindrucksvolle, minder Bedeutsame, Gewichtige, also nicht Erhabene, das an Stelle eines relativ Großen, Eindrucksvollen, Bedeutsamen, Gewichtigen, Erhabenen tritt. Es ist das Kleine, das sich wie ein Großes gebärdet, dazu aufbauscht, die Rolle eines solchen spielt, und dann doch wiederum als ein Kleines, ein relatives Nichts erscheint, oder in ein solches zergeht. Zugleich ist wesentlich, daß dies Zergehen plötzlich geschieht.⁴⁴⁾

Der hier angesprochene Begriff der „komischen Fallhöhe“ meint nach Rüdiger Zymner den „perzeptuellen oder kognitiven Weg des Lesers oder Hörers, den *Prozeß des Erkennens der oder einer komischen Sinnfreiheit* dessen, was als erdenschwere kulturelle Norm präsentiert wird. Die ‚Fallhöhe‘ ist somit ein Element einer *Dramaturgie der Komik*“.⁴⁵⁾ Mithin trifft die „komische Fallhöhe“ begrifflich auch das, was rangiert unter ‚komischem Kontrast‘, ‚Komik der Gegenbildlichkeit‘, ‚komischem Konflikt‘, ‚komischem Kipp-Phänomen‘ und auch unter ‚grotesker Körperkomik‘, wie Bachtin sie verstand. Ursprünglich diente „Fallhöhe“ ja als dramaturgischer Terminus nicht nur zur Begründung der Ständeklausel, sondern beschreibt auch einen wirkungsästhetischen Grundmechanismus des Tragischen: dass der ‚Fall‘ eines tragischen Helden oder einer tragischen Heldin umso beispielhafter und umso tiefer empfunden werde, je höher sein beziehungsweise ihr Rang ist. In den Verkehrungen, Verzerrungen und Vermischungen,⁴⁶⁾ den Verkürzungs- und Übertreibungsverfahren von Grotteske wie auch Satire wird die Fallhöhe zu (Vexier-) Bildern konkretisiert, darin Tropen gleich, „denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Verfahren der Metonymie, Synekdoche, Hyperbel unterworfen wird.“⁴⁷⁾ Auf nichts anderes läuft die Typenkomik hinaus, in der die Devianz gleichsam personifiziert wird. Typenkomik operiert ja stets mit Mängeln, Fehlern, Lastern, allgemein: Devianzen der durch theatrale Tradition zu Typen gewordenen Figuren. Ihrerseits typologisiert, hat man es mit einer „Triade“ der komischen Fehler zu tun: mit den Fehlern des Körpers, den Fehlern der Seele oder Charakterfehlern sowie den Fehlern des Geistes oder Unverstand.⁴⁸⁾

6. Wiederholung, Überraschung und Aneinander-Vorbei

Bei der Einzelanalyse einer Komödie⁴⁹⁾ ist mit den skizzierten Kategorien des Automatismus, des Gegensätzlichen, Gegensinnigen und Gegenläufigen, der Ver-

⁴⁴⁾ THEODOR LIPPS, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg und Leipzig 1903, Bd. 1, S. 575.

⁴⁵⁾ RÜDIGER ZYMNER, Lachen machen. Zu Robert Gernhardts Theorie der Komik, in: *literaturkritik.de*, Nr. 7, Juli 2006, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rezid=9724&ausgabe=200607> (13.12.2009).

⁴⁶⁾ So die Typologie der Mechanismen des Grotesken von PETER FUSS, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (= Kölner Germanistische Studien N. F. 1), Köln, Weimar, Wien 2001 [Vorher Köln, Phil. Diss. 1999.], II, S. 235–421.

⁴⁷⁾ WOLFGANG PREISENDANZ, Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem, in: *Das Komische* (zit. Anm. 29), S. 411–413, hier: S. 413.

⁴⁸⁾ Vgl. Kap. 2. in AHNEN (zit. Anm. 19), S. 15–44, hier: 20.

⁴⁹⁾ In K. Stierles Sinne einer Überführung des konkreten Texts in dessen strukturelles Substrat; vgl. KARLHEINZ STIERLE, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in: *Geschichte –*

kehrungen und Verzerrungen durchaus weiterzukommen – zumindest unter prinzipieller hermeneutischer Rückbindung des Komischen an die darüber lachende Person und des darin wirksamen Komischen. Wolfgang Trautwein nennt in seinem Standard gewordenen „Ordnungsversuch“ von 1983 vier „Bauformen der Komödie“; drei davon können gut und gern als generelle Strukturformeln des Komischen angesprochen werden: Das (1) Prinzip der Wiederholung beziehungsweise der Serie zeigt sich situativ-dramaturgisch in Verkleidungen, Maskenwechsel, Steigerungen, Potenzierungen, Kontrastierungen, Umkehrungen in thematischer, motivischer und sprachlich-rhetorischer Hinsicht und figurativ im Komischen Paar oder im Ungleichen Paar, verbunden mit Geschlechtertausch und Statustausch. Es ziele (nach David Roesner) auf ein „Spiel mit Wiedererkennbarkeit und Wiederholung vs. Variation und Überraschung“ ab.⁵⁰ Das (2) Prinzip des Aneinander-Vorbei entfaltet sich in Missverständnissen, Aneinander-vorbei-Sprechen, Fehlschlüssen, Verwechslungen, aber auch (bei Trautwein, von der Kategorienbildung her nicht ganz überzeugend, als eigene 3. Bauform der Komödie bestimmt) in „Interferenzen“ wie Verdichtungen, Spielen mit Doppeldeutigem, Vermengung unterschiedlicher Stilebenen.⁵¹ Ganz gewiss wird man dazu Zweideutigkeiten körperlicher und besonders sexueller Natur zählen dürfen; deren „Erfolgsrezept“ laut Roesner: „die Verbindung von Vulgärem und Subtilem, Zote und gebildetem Zitat“,⁵² aus der heraus wir, je nach Stimmung und Situation, einmal eher heraufsetzend mitlachen, dann wieder herabsetzend verlachen. Das Überraschungsmoment verbindet sie alle, denn „Plötzlichkeit ist eine grundlegende Bedingung des Komischen und damit Voraussetzung für das Lachen“.⁵³

Für die Sichtung und Ordnung der Struktur(en) einer einzelnen Komödie mögen „Kontrastierung“ und „Duplizierung“ als deskriptive Instrumentarien also förderlich sein; für eine Analyse im weiteren Sinn des Wortes reichen sie nicht aus. Und auch als historiographische Schienen, denen entlang man Gattungsgeschichte betreiben könnte, taugen sie nicht eben viel, weder für die Komödiengeschichte einer bestimmten Epoche noch einer Kultur (und einer womöglich ‚hybriden‘ am allerwenigsten). Zu weit, zu vage und zu wenig trennscharf sind die Begriffe, um damit so etwas „Flüchtiges“⁵⁴ wie Komik zu fassen und verstehen zu können.⁵⁵

Ereignis und Erzählung, hrsg. von REINHART KOSELLECK und WOLF-DIETER STEMPEL (= Poetik und Hermeneutik V), München 1973, S. 530–534.

⁵⁰) DAVID ROESNER, Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der *Commedia dell'arte* und den *Silent Slapstick Comedies*, in: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien* (zit. Anm. 7), S. 479–491, hier: S. 480.

⁵¹) Vgl. WOLFGANG TRAUTWEIN, *Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (1983), S. 86–123, hier: S. 105–108.

⁵²) ROESNER (zit. Anm. 50), S. 487.

⁵³) VON AHNEN (zit. Anm. 19), S. 223.

⁵⁴) Leitbegriff von PETER L. BERGER (zit. Anm. 4).

⁵⁵) Als endgültig entleert darf, dies zum warnenden Beispiel, der Begriff bei Schopenhauer gelten. Auch er rekognosziert als Hauptkennzeichen des „Lächerlichen“ eine Kategorie des Missverhältnisses, nämlich „Inkongruenz“, und baut folgendes Argument darum herum: „[...] ist

Inkongruenzen, Antagonismen, Oppositionen, Divergenzen, Diskrepanzen und Dichotomien, ‚Kontrast‘ und ‚Konflikt‘, ‚Gegenbildlichkeit‘ und ‚Kipp-Phänomene‘, ‚Heraufsetzung‘ und ‚Herabsetzung‘ kennzeichnen das Komische und das Lachen darüber wohl auch, jedoch mit derselben Gültigkeit (und nicht nur aus strukturalistischer Sicht) eine Fülle sprachlicher Äußerungen und Texte ganz anderen Typs. Man wird in so manchen literarischen Gattungen und nichtliterarischen Textsorten nicht lange suchen müssen, um diese Merkmale als Strukturprinzipien identifizieren zu können (wie es zumal Strukturalismus und Poststrukturalismen uns gelehrt haben dürften).

7. *Das Komische, die Moral und das Schöne*

Womöglich lohnt doch ein Blick auf Thematisch-Konzeptionelles, beispielsweise auf das „Lächerliche“, worauf sich alle Poetiken beziehen – denn das, was ‚lachhaft‘ war und ist, gilt besonders im deutschen Sprachraum als eine Funktion einerseits der Moral, andererseits des Geschmacks (nicht selten etikettenschwindelhaft „Ästhetik“ genannt, wenn diese gar nicht gemeint ist). Ganz gleich, welches Lachen die Meister⁵⁶⁾ der normpoetologischen Reflexion bevorzugten: ob das herabsetzende *Verlachen* oder das heraufsetzende *Mitlachen*, stets stehen die Moral oder das Schöne Wache vor dem Tollhaus des karnevalistisch Komischen. In diesem Tollhaus regierten über Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinweg,⁵⁷⁾ Zügellosigkeit, Verzückung und Schamlosigkeit; das Fressen, Saufen, Furzen, Scheißen und Vögeln; das Exaggerierte und Exorbitante, das Schrille und Grelle, auch Skelette, der Teufel und der Tod. Im deutschen Sprachraum setzt die Neuzeit poetologischer Komik-Reflexion (zumindest der kanonisierten) ein mit Opitz und damit – der protestantischen Moral. In geradezu entrüstetem Ton heißt es im ›Buch von der Deutschen Poeterey‹ von 1624:

Die Comödie besteht in schlechtem Wesen und Personen: redet von Hochzeiten / Gastgebotten / Spielen / Betrug und Schalkheit der Knechte / ruhmräthigern Landsknechten / Buhlersachen / Leichtfertigkeit der Jugend / Geitze des Alters / Kupplerey und solchen Sachen / die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die welche heutiges Tages Comödien geschrieben

der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.“ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844), Stuttgart 1987, Bd. 2, S. 124f.

⁵⁶⁾ Meisterinnen der normpoetologischen Reflexion kennt die europäische Geschichte der Komiktheorie bemerkenswerter Weise nicht.

⁵⁷⁾ „Die Grotteske ist das Zentrum der Lachkultur der bäuerlichen Welt, also der Geschichte des Lachens zwischen etwa 8000 vor unserer Zeit und dem 17. Jahrhundert, und der Witz ist das Zentrum der Lachkultur von Stadtbewohnern, also dominant etwa seit dem 18. Jahrhundert.“ STOLLMANN, *Das Lachen und seine Anlässe* (zit. Anm. 7), S. 17.

/ weit geirret / die Keyser und Potentaten eingeführt; weil solches den Regeln der Comödien schnurstracks zuwieder leufe.⁵⁸⁾

Lachen über Komisches bedeute demnach immer, die daran beteiligte Figur und ihren Stand zu *ver*lachen – was Wunder, wenn untertänige Poetik die Obrigkeit davon ausgenommen wissen will. Es ist die (womöglich sittengefährdende) Simultaneität des herabsetzenden und heraufsetzenden Lachens der Gegenbildlichkeit, die hier für komödientypisch angesehen wird, denn die „Komik der Herabsetzung schert sich nicht um Würde und Verdienst einer Person, ihr Mechanismus durchschlägt die Konventionen der Moral wie der poetischen Gerechtigkeit“.⁵⁹⁾ Was Komik und komisch sein dürfe, bestimmt Opitz nach der, soziologisch übersetzt und überspitzt, Klassenspezifika der dabei thematisierten Lebensstile und deren Protagonisten. Ständemoralisch heißt dies, dass die Komödie über „schlechte[s] wesen“ und „solche[] sachen“ lachen mache, „die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen“ – und nur über solche ‚Gemeinen‘ und solche ‚Gemeinheiten‘ dürfe man lachen, wird insinuiert. Geradezu einen Katalog komischer Rollenfächer und zugleich der ständischen Moral präsentiert der protestantische Diakon, Prediger, Rhetor und Dichter Balthasar Kindermann rund vier Jahrzehnte nach Opitz:

Die Comödie stellet nur auf gemeine Personen / HaußVäter und HaußMütter / Jünglinge und Jungfrauen; Und offermals auch gar unerbare Leute / als Huren und Huren Wirthe / Fuchschwänztzer und Tellerlecker / und wie es heutigen Tages gebräuchlich ist / Bauren / Jüden / und solche Personen / die das Volck zum lachen bewegen könnten.⁶⁰⁾

Sieht man einmal von der Opitz wie Kindermann eigenen, poetologisch daherkommenden Ständeideologie ab (die antike Komödienpoetik zog bemerkenswerter Weise die Linie zwischen „Hoch“ und „Niedrig“ entlang den Stoffen „res publicae“ versus „res privatae“),⁶¹⁾ so hat man es mit Definitionen eines komisch-komödiantischen Erfolgsmodells zu tun – jenes Erfolgsmodells, wie es sich im Laufe des 16. Jahrhunderts herausgebildet und mit Beginn des 18. Jahrhunderts als gemeineuropäisches etabliert hatte: in England mit Shakespeare und den Englischen Komödianten, in Italien als Commedia dell’Arte, in Frankreich als Théâtre de la Foire und Comédie-Italienne, und im deutschen Sprachraum als hanswurstische „Haupt- und Staatsaktion“ (wie sie ihr Gegner Gottsched abfällig, ungenau, aber dauerhaft nannte).

⁵⁸⁾ MARTIN OPITZ, *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Boeterey / In welchen alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet / und mit Exempeln ausgeführt wird*, Breßlau 1690, S. 23.

⁵⁹⁾ HANS ROBERT JAUSS, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: *Das Komische* (zit. Anm. 29), S. 106f.

⁶⁰⁾ [BALTHASAR KINDERMANN]: *Der Deutsche Poët / Darinnen gantz deutlich und ausführlich gelehret wird / welcher gestalt ein zierliches Gedicht [...] Wittenberg 1664* (= Nachdruck Hildesheim und New York: Olms 1973), S. 242.

⁶¹⁾ Vgl. KARL-HEINZ BAREISS, *Comoedia. Die Entwicklung der Komödiendiskussion von Aristoteles bis Ben Johnson* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV: Angelsächsische Sprache und Literatur 100), Frankfurt/M. und Bern 1982, S. 339.

8. *Das verlorene und das verbotene Lachen*

Die transkulturelle und plurilinguale Distribution durch Wandertruppen – nichts anderes als (Groß-)Familienunternehmen, zwischen denen geheiratet wurde, die sich teilten oder ineinander aufgingen – bedingte und förderte Austausch und Verbreitung komischer Erfolgsrezepte. Greifbar werden die dazugehörigen Komikformen durch manifeste Kontroversen sowie Maßnahmen der Repression und Zensur – und tatsächlich fehlte es seit den 1730er-Jahren nicht an Versuchen, ihnen den Garaus zu machen. Im Visier standen Hanswurst, Harlekin, und im mariatheresianischen Österreich auch der Bernardon des Johann Joseph Felix von Kurz (1715–1784) – Typenkomik also, und damit auch der ihr eigene Körper- und Unsinnsklamauk. Erwähnt seien Hanswursts (auch überregional wirksame) Ächtung durch Gottscheds Normpoetik (1730),⁶² seine berühmt-berüchtigte allegorische Vertreibung durch die Neuberin (1737), seine (wenn auch nicht gelungene, so doch intendierte) Verweisung durch das von Maria Theresia 1752 erlassene „Norma“-Edikt, der zwischen 1747 und 1769 in Wien unter Prinzipalen und Poetologen ausgetragene Hanswurst-Streit (realiter ein Bernardon-Streit)⁶³ sowie die Verdikte Joseph von Sonnenfels', des mächtigsten Poetologen der thesesianisch-josephinischen Zeit.⁶⁴ Vorgeworfen wurde dem Würstel in erster Linie, dass er in seiner Faulheit und Gier ‚abgeschmact‘, ‚schamlos‘, ‚widernatürlich‘, eben ein moralisch abnormes Monstrum sei und damit dem Publikum, das erzogen werden sollte, ein schlechtes Beispiel gebe. Der Feldzug der poetologischen Zivilisatoren wider das Rohe, Niedrige und Triebhafte war nichts weniger als ein „Kampf gegen die Kultur der niederen Schichten“ (Burghard Dedner).⁶⁵

Schließt man von der moralisch-poetologischen Rage im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts auf die Zugkraft dieser Komikkultur zurück, so hielt man diese offenbar für schwer modellierbar oder reformierbar – für verbotbar, das schon. In den (zugegebenermaßen im 18. Jahrhundert noch gering ausgebildeten) Feldern des Theaters⁶⁶ war dies am ehesten an den stehenden, also leichter überwachbaren Theatern zu exekutieren (bis auf Wien und die ihm ideell angeschlossenen Theater der österreichischen Provinz, die weit länger am komischen Possenreißertum alten Stils festhielten als die protestantischen Länder).⁶⁷ Jedenfalls gilt für Johann Christoph Gottsched, dass in Bezug auf die Komödie „wir“ (stracks wird der Leser

⁶² Vgl. JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730), in: J. Ch. G., Schriften zur Literatur, hrsg. von HORST STEINMETZ (= RUB 9361), Stuttgart 1972, S. 12–196, bes. S. 181f. und S. 189.

⁶³ Vgl. OTTO ROMMEL, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, bes. S. 385–389.

⁶⁴ Vornehmlich in: J[OSEPH] v[ON] SONNENFELS, Briefe über die wienerische Schaubühne (1768f.) (= Wiener Neudrucke 7), Wien 1884.

⁶⁵ BURGHARD DEDNER, Über das Vergnügen am Unerfreulichen in der Komiktheorie der Aufklärung, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 19 (1984), S. 7–42, hier: S. 10.

⁶⁶ Im Sinne der Feldtheorie von PIERRE BOURDIEU.

⁶⁷ Vgl. BEATRIX MÜLLER-KAMPEL, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn [u. a.] 2003, S. 152–193 (Kap. „Modellierungen des Komischen im

rhetorisch eingemeindet) „nichts rechtes aufzuweisen“ hätten, „so unserer Nation Ehre machen könnte“. Wie auch, wenn der Wert von Komik und Komischem für die Komödie überhaupt in Abrede gestellt wird:

Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. [...] Vieles ist auch lächerlich; wie zum Exempel die Harlekinessen der Italiener: aber darum ist es doch nicht lasterhaft. Beydes gehört also nicht zum Wesen eines rechten Lustspiels.⁶⁸⁾ Hieraus ist nun leicht zu schließen, was von dem Theatre Italien und Theatre de la Foire⁶⁹⁾, wo lauter abgeschmacktes Zeug vorkömmt, für ein Werks zu machen sey: darüber ein Kluger entweder gar nicht lacht, oder sich doch schämt, gelachtet zu haben.⁷⁰⁾

Zwar sieht der Lehrplan aufklärerischer Poetik für die Komödie das Lachen allein über Komisches und Komiker nicht mehr vor, hält jedoch an der Komödie als Kommunikationsmedium durchaus fest. Unter dem Titel „Lustspiel“ wird die alte „Comödie“ Bildungsinstitut, d. h. mit Ernst angereichert und um Komisches beschnitten (wie hier die Metapher des Kastrierens ganz vortrefflich greift, da der Hanswurst/Bernardon/Harlekin dabei nicht Haare lassen muss, sondern seine Grotesk-Virilität).

Im Zusammenwirken von Normpoetik, Zensur und einem in den Eliten, den Oberschichten und der (kleinen) Mittelschicht gewandelten, (im Sinne von Norbert Elias) ‚zivilisierten‘ Geschmack verliert die deutsche Komödie das Komische und das Lachen (die österreichische schlägt allerdings Sonderwege ein – doch das nur nebenbei⁷¹⁾). Sowohl normpoetologisch als auch theatergeschichtlich sind fortan „das Komische“, das seit dem 18. Jahrhundert lexikalisch an die Stelle des „Lächerlichen“ trat, und die „Komödie“ zwei unterschiedene und unterscheidende Kategorien.⁷²⁾ Schon für Johann Elias Schlegel ist „Lachen“ im Sinne einer Erregung von Gelächter keine notwendige Bestimmung der Gattung mehr; Gellert setzt an die Stelle des Gelächters das unterrichtende Ergötzen, wenn möglich unter oder mit Tränen.⁷³⁾ Das lauthalse, das ‚ausgelassene‘ Lachen zog sich mit dem es ‚auslösenden‘ Lachen (hier erkennt die Metaphorik schneller als die Historiographie)

18. Jh.“), und BEATRIX MÜLLER-KAMPEL, Sittenrichter gegen Possenreißer. Österreichische Lösungen auf dem Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: literatur für leser (1996), S. 221–237.

⁶⁸⁾ JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, Versuch einer Critischen Dichtkunst. [Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751], 5. Aufl., Darmstadt 1962, S. 643.

⁶⁹⁾ Le Théâtre de la Foire, ou l’opera-comique, 1–10, Paris 1721–1737.

⁷⁰⁾ GOTTSCHED (zit. Anm. 68), S. 654.

⁷¹⁾ Vgl. MÜLLER-KAMPEL, Sittenrichter gegen Possenreißer (zit. Anm. 67).

⁷²⁾ Nur im deutschen Sprachraum wird man begründet behaupten können: „Das Komische als (geistes-)wissenschaftliche oder künstlerisch-kreative Kategorie wird ständig [...] mit Gelächter in Verbindung gebracht. Fälschlicherweise.“ WIRAG, Komik als Handwerk? (zit. Anm. 2).

⁷³⁾ Vgl. Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. von ULRICH PROFITLICH in Zusammenarbeit mit PETER-ANDRÉ ALT, KARL-HEINZ HARTMANN und MICHAEL SCHULTE (= rowohlts enzyklopädie), Reinbek bei Hamburg 1998, S. 37f.;

dramaturgisch ins Extempore, medial zu den wandernden Schau- und Puppenspielertruppen, den Wirtshauskomödianten und -komödiantinnen, in die Cabarets und Kabarets, den Boulevard und den Zirkus, grosso modo: in die nichtkanonisierten, stigmatisierten Unterhaltungs- und Vergnügungsviertel der deutschen und österreichischen Theaterkulturen zurück.

Um seine Wirkung zu entfalten, braucht das Komische offenbar tatsächlich einen aggressiv-degradierenden Impetus bei der Konstruktion des komischen Konflikts – wodurch es sich abermals als Gruppenphänomen bestimmt, das Situationen als belachbare vordefiniert, Personen einschließt und ausschließt. Northrop Frye charakterisierte die Satire treffend als „militante Ironie“.⁷⁴⁾ Doch wie Aggressivität oder Degradation ‚an sich‘ kennt das Komische ‚an sich‘ kein bestimmtes Ziel und sucht sich je nach Epoche, Feld und Gruppe stets wechselnde Gegner aus – oder konstruiert sich diese bis zur unkenntlichen Kenntlichkeit zurecht wie die Gattung Witz: „Tausend Anwälte liegen auf dem Grund des Meeres. Was ist das? – Ein guter Anfang.“ (USA, 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.) Umgelegt auf die universitären Felder Europas am Beginn des 21. Jahrhunderts: „Tausend Bologna-Reformer liegen ...“ Umgelegt auf die Krise 2009: „Tausend Banker liegen ...“

9. Der lachende Dritte und das Spiel im Spiel

Komik hat mit der Unterhaltung gemeinsam (und, wer weiß, mit aller Kunst), dass sie sich weder rein rezeptionsästhetisch noch produktionsästhetisch begreifen lässt, sondern auf einen spezifischen Kommunikationsprozess hindeutet. „Und konkret [...] gesprochen, ist ihnen gemeinsam, dass Doppelnatur und Doppelbedeutung zentral für ihren je spezifischen Kommunikationsprozess sind.“⁷⁵⁾ Wenn zwei sich streiten, lacht der Dritte: Hier erkennt die Redensart, was kommunikationstheoretisch Distanz und Distanzierung meinen, die das Lachen über Komisches heraufbeschwören:

Wer lacht, tritt aus dem Kommunikationszusammenhang des Handelns heraus und wird zum Betrachter, und nur solange er auf das handelnde Eingreifen verzichtet, kann sich ihm das komische Faktum als dieses präsentieren. Das Komische ist wie das Lächerliche die Erfahrung nicht eines Handelnden, sondern eines Betrachters.⁷⁶⁾

Komisch ist nicht schon die fremdbestimmte Handlung selbst, sondern erst ihre Erfassung in der Perspektive einer anderen Person. [...] Komik ist nicht schon das Resultat der fremdbestimmten Handlung, sondern ihrer Interpretation.⁷⁷⁾

vgl. auch ULRICH PROFITLICH, Komödien-Konzepte ohne das Element Komik, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie (zit. Anm. 1), S. 13–30.

⁷⁴⁾ NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey 1957, bes. S. 223f.

⁷⁵⁾ ROESNER, *Zweideutigkeit* (zit. Anm. 50), S. 490.

⁷⁶⁾ KARLHEINZ STIERLE, *Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie*, in: *Das Komische* (zit. Anm. 29), S. 372–373, hier: S. 372.

⁷⁷⁾ KARLHEINZ STIERLE, *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*, in: *Das Komische* (zit. Anm. 29), S. 237–268, hier: S. 244.

Für die räumliche/ideelle/emotionale Entfertheit – zu den Streitenden des Sprichworts, den Protagonisten des Witzes, den Pechvögeln dieser Welt, dem Komischen auf der Bühne – gilt dasselbe wie für Bergsons komisches Prinzip der seelischen Kälte: dass äußerer und innerer Abstand notwendige Voraussetzungen für das Lachen über Komisches sind. Auch in Bühnenform und Poetik wurde und wird dieses Prinzip manifest: Jedenfalls sahen die meisten Bühnenformen seit der Antike die räumliche Trennung zwischen (komischem) Spiel und Publikum vor, und die Poetiken des Komischen/der Komik gingen stets von der Distanznahme eines bildungsunwilligen, emotional trägen, zur Anteilnahme nicht bereiten Publikums aus – gerade dann, wenn sie heitere Katharsis via Identifikation einforderten (ja mitunter sogar Tränen!). „Seelische Kälte“ und „eine völlig unbewegte ausgeglichene Seelenoberfläche“ galten Bergson als Bedingungen des Lachens über Komisches.⁷⁸⁾ Und tatsächlich haken staatliche Zensur und die Political Correctness als Kanones ethnischer, konfessioneller oder feministischer Moralen gerade an dieser unausgesprochenen Rücksichtslosigkeit und Gewissenlosigkeit des komischen Lachens ein, wenn es darum geht, bestimmte Formen der Komik aus den Alltagsdiskursen abzudrängen – sei es nun den ethnischen Witz, den sexistischen Witz (über potthässliche Ehedrachen und dümmliche Blondinen – wen sonst?) oder das Lachen über Gewalt, Folter, Krankheit, Verkrüppelung (die auch als Lexem zurückzudrängen sei), Mord, Krieg und Tod.⁷⁹⁾

Eine Garantie auf komisches Lachen bietet Distanz indessen nicht. Vielmehr schwanken der lachende Dritte, die lachende Dritte zwischen identifizierender Parteinahme und herabsetzender/heraufsetzender Abstandnahme.⁸⁰⁾ Nach Trautwein seien es diese besonderen Arten der spielerischen Ambivalenz, des heiteren Darüberstehens über die belachten Simpel und Tölpel, Malheure und Desaster, Barbareien und Monstrositäten, welche sowohl das komische Lachen als auch die Komödie als Gattung auszeichneten. Das Spielerische als Prinzip charakterisiere (wobei Trautwein hier einem frühen Aufsatz von Rainer Warning folgt) sowohl den kommunikativen Pakt des „Als-Ob“ zwischen Bühnenfiguren und Publikum als auch die vorgeführte Geschichte (oder Anti-Geschichte, je nach Epoche und poetischer Konvention). Geschehen und Geschichte verwiesen stets auf Muster außertheatraler Wirklichkeit wie letztlich jedes Bühnenspiel; was deren komische Varianten jedoch auszeichne, sei eine bestimmte Art der Wirklichkeitsstilisierung, die ich deiktisch nennen möchte: „Die Komödie führt dem Zuschauer ihren Spielcharakter unübersehbar vor Augen“,⁸¹⁾ und zwar durch explizite und implizite Fiktionsdurchbrechungen. Zu den ersten, den expliziten Fiktionsdurchbrechungen, zählen spieleexterne Figuren (Spielleiter, Erzähler, Chor) und spielinterne Figuren wie „epische Randfiguren auf

⁷⁸⁾ BERGSON, Das Lachen (zit. Anm. 10), S. 7.

⁷⁹⁾ Vgl. RALF SIMON, Theorie der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie (zit. Anm. 1), S. 47–66, hier: S. 56f.

⁸⁰⁾ Vgl. TRAUTWEIN, Komödientheorien (zit. Anm. 51), S. 90.

⁸¹⁾ Ebenda.

der Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit (Hanswurst, Harlekin, Gracioso)“, die „ad spectatores“ (Beiseitesprechen, Kommentierung des Spiels) oder „ex persona“ (Aus-der-Rolle-Fallen) sprechen.⁸²⁾ Zu den impliziten Fiktionsdurchbrechungen gehören die meisten Spielarten der Intertextualität, beispielsweise Selbstzitation, Parodie, „Bloßlegung stereotyper Handlungsschemata“, reichhaltige Verwendung von Theatermetaphorik, Spiel im Spiel.⁸³⁾ Wenn es auch komiktheoretischer Leersprech ist zu behaupten, „Komödie“ bedeute stets, „dass sie ihre eigene Phylogenese reflektiert“ (wie Peter von Matt),⁸⁴⁾ so verweist die Formel doch auf die spezifischen Doppelungen rezeptionsästhetischer Grundkategorien in der Komödie und hier vor allem auf das Prinzip von Handlung über Handlung, Spiel im Spiel.

Deren Verhältnis untereinander wie auch zur außertheatralen Wirklichkeit über die Kategorien der „hyperbolischen“, „hypothetischen“ und „natürlichen Wahrscheinlichkeit“ zu rubrizieren (wie Elder Olson und nach ihm Wolfgang Trautwein),⁸⁵⁾ greift komik-/komödienanalytisch zu kurz und widerspricht überdies dem deutschen Sprachgebrauch. Weit eher nützt der dafür von Ralf Simon ins Spiel gebrachte, aus Schlegels Überlegungen zur Ironie übernommene Begriff der „Parekbase“ beziehungsweise „Parabasis“. Dieses „Heraustreten“ (griech. *παράβασις* < *παραβαίνειν*) in der antiken griechischen Komödie meinte eine mitten im Stück eingeschaltete Ansprache des Chors an das Publikum, oft in Form eines satirischen Kommentars. Demnach sei die Gattung Komödie per definitionem „in sich selbst parabatistisch“:

Zu jeder konfliktbeladenen Handlung hat sie die Möglichkeit, gleichsam per immanenter Parabase aus der Handlung herauszutreten und in Bezug auf die Handlung zu handeln, ohne aus dem Stück, also der Handlung herauszufallen. Für diese Art und Weise selbstreflexiver Fabelkonstruktion – Handlung als Handlung über Handlung – brauche ich einen Namen und ich nenne sie, analog zur tragischen Metasprache und in Nachbarschaft zu Begriffen wie metafiction und mirrortext: die Metahandlung der Komödie [...] Das Spiel-im-Spiel gehört bei der Komödie zu den gattungskonstitutiven Komponenten.⁸⁶⁾

10. Spiele, nichts als Spiele

Das Spiel im Spiel geht als komisches nur auf, kennt man das Feld des Spiels und dessen Regeln ganz genau. Im Diskurs des Komischen sind dies allen voran Distanziertheit (zum Gegenstand) und zugleich Vertrautheit (mit den Personen und

⁸²⁾ AHNEN, Das Komische auf der Bühne (zit. Anm. 19), S. 137.

⁸³⁾ WARNING, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie (zit. Anm. 35), S. 311–313, und TRAUTWEIN, Komödientheorien (zit. Anm. 51), S. 92. Masken und Verkleidungen, die Warning und Trautwein hier auch nennen, würde ich eher den Bauformen der Komödie zuordnen.

⁸⁴⁾ PETER VON MATT, Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie (zit. Anm. 1), S. 127–140, hier: S. 127.

⁸⁵⁾ Vgl. ELDER OLSON, The Theory of Comedy, Bloomington [u.a.] 1968. Vgl. TRAUTWEIN (zit. Anm. 51), S. 99.

⁸⁶⁾ SIMON, Theorie der Komödie (zit. Anm. 79), S. 52f.

auch den Typen oder Figuren, mit denen man lacht), eine elementare Verspieltheit dessen, was auf der Bühne passiert (um den hier griffigeren Austriazismus zu setzen statt des schweren ‚geschieht‘), und zugleich das Wissen darum. Offenbar besteht ein enger Zusammenhang zwischen der distanzierten Beobachtung eines Spiels und der eigenen spielerischen Gestimmtheit, wie sie sich im Lachen entlädt. Nach ›Les jeux et les hommes‹, dem ludologischen Grundlagenwerk des Literaturkritikers und Soziologen Roger Caillois (1958), gibt es vier Formen des Spiels: Mimikry, Agon, Alea und Ilinx (gr. Strudel, Wirbel: das absichtlich aufgesuchte „Andere“ des Schwindels oder Rauschs). Die allererfolgreichsten komischen Gattungen wie die hellenistisch-römische Komödie, die karnevalistischen Umtriebe des Mittelalters, die Commedia dell’Arte und die Comédie-Italienne, die Hanswurstiade und Bernardoniade, das im 19. Jahrhundert in Jahrmarktsbuden und ins Wirtshaus abgedrängte Puppentheater und schließlich die Comedy des 20. Jahrhunderts führen alle diese Spiele geradezu systematisch vor: Mimikry mit Verwandlungen und Verkleidungen, Geschlechtertausch und Statustausch; Agon in den Konflikten der komischen Alten mit den verliebten Jungen, der Hausteufel mit den Schürzenjägern, der Geizigen mit den Generösen, der Gewitzten mit den Schwachköpfen; Alea mit den Zufällen und Überraschungen in den Handlungsverläufen; Ilinx mit körperkomischem Klamauk, burlesker Aktionskomik, ausgiebigen Prügelszenen (oft zwischen Trunkenbolden) und Clownsakrobatik.⁸⁷ Zumindest eines dieser Spiele ist jeder Komödie aus den genannten Genres thematisch-motivisch zentral, meist sind es mehrere und in vielen alle in unterschiedlicher Variation. Und auch alle bislang genannten Merkmale des Komischen treffen hier zu: das Prinzip der Doppelung und des Wechsels in der Mimikry, der komischen Kontrastierung beziehungsweise Gegenbildlichkeit im agonalen Konflikt, Kipp-Phänomene in der aleatorischen Dramaturgie der Plötzlichkeit, schließlich Versteifung/Automatisierung in der Abweichung von den gewohnten Abläufen des Lebens. Vorführung von idealtypischen menschlichen Spielen nach Prinzipien der heraufsetzenden oder herabsetzenden Gegenbildlichkeit, der Wiederholung und des Spiels im Spiel und der emotionalen Distanz wären also als notwendige Bedingungen von Komik anzusprechen.

Und wenn am Ende der Komödie dennoch kein Lachen und nicht einmal ein Lächeln aufkommen mag (worauf selbst die moralischsten und politisch korrektesten Poetologen der Komödie nicht verzichten wollen) – so hat es meist mit eben diesem: dem Ende zu tun.

11. Ende gut, belachbar gut

Das ‚gute‘, das ‚glückliche‘ Ende der Geschichte steht bei der Komödie von vornherein fest und grundiert den Vorgang ihrer Rezeption. Als konzeptionelles

⁸⁷) Warning führt dies lediglich für die Commedia dell’Arte ins Treffen. Vgl. WARNING (zit. Anm. 8), S. 36.

Fixum bedingt das Happy End weniger eine bestimmte dramatische „Finalstruktur“ als eine rezeptionssteuernde Vorabgarantie, „daß die Konflikte letztendlich doch harmloser Art bleiben werden, was im Lachen vorab zum Ausdruck kommt und im glücklichen Ende eingelöst wird.“⁸⁸⁾ In jedem Fall „bestätigt der Ausgang der Komödie die Belachbarkeit des vorausgegangenen Spiels.“⁸⁹⁾ Dass freilich, um den seit Jahrhunderten allerüblichsten Komödienschluss zu nennen, die Heirat des wodurch auch immer gestörten Paares die Belachbarkeit der Störungen und Störenfriede verbürgt, ist seinerseits sozialisiert. Denn wer nicht weiß, dass er es, allein vor dem TV-Gerät sitzend, mit einer Komödie zu tun hat, nichts Komisches daran findet, da er dieses weder zu erkennen noch über lachende Dritte zu erschließen weiß (und sei es durch Gelächter aus dem Off), wird auch mit der abschließenden Heirat nicht eines Komischen belehrt. Mag das Happy End, genauer: das Vorwissen darum, nahezu unverzichtbar für gelungene Komik sein, so ist es doch nur Teil eines Bündels rezeptionspsychologischer Bedingungen für das Lachen über Komisches. Rainer Warning hat diese Bedingungen nach Freud hierarchisiert und einen Katalog in fünf Punkten angelegt; er enthält als wichtigste eine „allgemein heitere Stimmung“, „die Erwartung des Komischen“ sowie die Ausblendung von Gefühls- oder Interessenbeteiligung.⁹⁰⁾

Im Grunde laufen sie alle, ob ‚Finalstruktur‘, ‚Happy End‘ oder ‚heitere Stimmung‘, ob ‚Entlastung von Ernst‘, ‚schwache Affektbindung‘ oder, in den Worten Bergsons, die „zeitweilige Anästhesie des Herzens“,⁹¹⁾ auf emotionale Einstimmung auf die Harmlosigkeit dessen hinaus, was man hört, sieht, worüber man also lachen darf und kann. Die dafür nötige Situationsdefinition (wie die Soziologie es nennt) bestimmt den Ort und die Zeit als Zonen der Heiterkeit, des Humors und des Lachens (mitunter selbst über das andernorts am allerwenigsten Belachbare, die Krankheit und den Tod). In Abwandlung des jedem Studenten der Soziologie bekannten Satzes von William Isaac Thomas „If men define situations as real, they are real in their consequences“ („Thomas-Theorem“) formuliert Peter L. Berger: „Wenn man eine Situation als komisch definiert, wird ihre Wirkung eine komische sein.“⁹²⁾ Definitionsmacht kommt das eine Mal Institutionen zu (Theater, Musik- und Filmgenres, Textsorten), das andre Mal, und vielfach zugleich, bestimmten Typen (Pausenkasperl, Ulk-Nudel, Witzeerzähler) und Professionen (Clown, Komiker, Komödiant, Kabarettist). Die Begriffe „Lachgemeinschaft“ und „Lachkultur“ sind dafür in Anlehnung an Bachtin geprägt worden;⁹³⁾ Peter L. Berger zieht ihnen jenen der „komischen Kultur“ vor.

Eine spezifische komische Kultur läßt sich ganz einfach als die Summe der Definitionen komischer Situationen, Rollen und akzeptabler komischer Themen in einer Gruppe oder Gesellschaft

⁸⁸⁾ TRAUTWEIN, Komödientheorien (zit. Anm. 51), S. 105.

⁸⁹⁾ Ebenda, S. 93.

⁹⁰⁾ WARNING, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie (zit. Anm. 35), S. 304.

⁹¹⁾ BERGSON, Das Lachen (zit. Anm. 10), S. 8.

⁹²⁾ BERGER, Erlösendes Lachen (zit. Anm. 4), S. 80.

⁹³⁾ Vgl. BAUSINGER, Lachkultur (zit. Anm. 15).

auffassen. Wieder lassen sich mikro- und makrosoziologische Aspekte unterscheiden. Es gibt Komikkulturen en miniature in Familien, Freundeskreisen oder anderen Gruppen in konstanter direkter Kommunikation. Und dann gibt es die komischen Kulturen von Regionen, verschiedenen (ethnischen, religiösen, professionellen usw.) Subkulturen und ganzen Gesellschaften. [...] Der Außenseiter wird genau dadurch definiert, daß er nicht in der Lage ist, die Komikkultur der In-Group zu begreifen. Damit dient die Komik derselben wichtigen Funktion wie alle anderen Symbolsysteme: Sie zieht die Grenze zwischen Eingeweihten und Außenseitern. Jede Komikkultur ist in- und exklusiv.⁹⁴⁾

12. *Affirmation, Subversion, Aversion*

Nach wie vor begleiten sie jede historiographische und poetologische Bemühung um das Komische: Mutmaßungen darüber, ob das Lachhafte wie auch das dazugehörige Lachen als grundsätzlich affirmativ oder subversiv einzustufen seien – nämlich in Bezug auf das Kollektiv, die Sozietät, den Staat. Als geradezu axiomatisch subversiv galt und gilt das Komische wohl all jenen, die sich mit dem Gegenstand und dieser These positionieren woll(t)en in einem bestimmten Teil des kulturellen Feldes, den man das intellektuelle nennt – wo man übrigens auch auf jene trifft, denen das Lachen über Komisches für wenig anderes gilt als ein Zeichen mangelnder Reflexions- oder Kritikfähigkeit. Zu erklären ist die Verpflichtung des Komischen auf Fragen der politischen Moral aus der Geschichte der Komiktheorie, die meist normativ-typologisch und deskriptiv zugleich verfuhr. Die ‚Sitten‘ rangierten dabei in den Zielvorstellungen nicht selten vor dem Lachen, die Norm vor der Funktion. Man kennt den Konnex aus den Komikpoetiken gottschedianischer und theresianisch-josefinischer Provenienz, aber auch aus den nach 1968 von Aufbruchsstimmung und rebellischem Impetus durchdrungenen Geisteswissenschaften. Im Selbstanspruch oft der Kritischen Theorie verpflichtet, erschloss man sich neue Forschungsfelder wie das Publikum, die Rezeption, die „Trivalliteratur“, und begründete andererseits den alten Kanon neu (was auch mit weniger Arbeit verbunden war als bei der neuen Empirie). Zu Letzterem zählt das an Adornos ‚Ästhetischer Theorie‘, 1970 aus dem Nachlass herausgegeben und beileibe keine Theorie, geschulte Bemühen, das ‚Negative‘ eines Kunstwerks im Sinne des ‚Subversiven‘ ans Licht zu fördern und kritisch zu legitimieren. Auf der Suche nach der Negation als ästhetischer Legitimierungsinstanz griff die Komik- und Lachforschung seit 1980 zumeist auf Bachtin zurück, zuvor auf Joachim Ritters Aufsatz ‚Über das Lachen‘ von 1940. Der Philosoph Ritter hatte das Komische als ein Ineinanderspiel zweier Bereiche verstanden, wovon einer derjenige ist, bei dem das Ausgegrenzte oder Verdrängte einer Kultur plötzlich in Erscheinung tritt und im Lachen positiv besetzt und anerkannt wird. Das Komische entstehe nach Ritter nicht aus einem Kontrast, sondern aus einer Parallelisierung von Ausgrenzendem

⁹⁴⁾ BERGER, Erlösendes Lachen (zit. Anm. 4), S. 79.

und Ausgegrenztem.⁹⁵⁾ Wie jede Leerformel ist die der notwendigen Subversivität des Komischen leicht auf alles und jedes zu applizieren, zumal man sich dabei auch auf Bachtins Karnevalismus-Thesen berufen zu können glaubte. Doch das karnevalistische Konzept der verkehrten Welt verkehrt die Welt nur für die begrenzte Zeit von Jubel, Trubel, Heiterkeit und sieht trotz des Protests ein wirklich Neues gar nicht vor. Womöglich gilt auch hier: „Es gibt nichts Konservativeres als eine Revolution“ (Pierre Bourdieu).⁹⁶⁾

Die Scheidung zwischen Kunst der Komik und komischem Kitsch nach dem Maßstäben der Kritik und des Subversiven mag ein unzeitgemäß gewordenes Spiel im Felde der Geisteswissenschaften geworden sein – den Blick auf die Zusammenhänge von Komik und Autorität, Komik und Macht hat sie gleichwohl geschärft. So unmöglich allerdings das Komische schon in das Prokrustesbett einer bestimmten anthropologischen Konstante zu zwängen ist, so aussichtslos scheint es, ihm entweder affirmative oder subversive Intention oder Rezeption zu unterschieben, denn: „Indem die Komödie – auch – von gesellschaftlichen Normkonflikten handelt, erhält sie zwei prinzipielle symbolische Funktionen: Abstand- und Parteinahme. [...] Wo die Komödie Partei ergreift, tut sie dies mit doppelter Stoßrichtung: kritisierend und bestätigend zugleich.“⁹⁷⁾ In Erwägung, dass sich Diktaturen mit Komödien und Komik feiern lassen, darauf aber auch der Tod stehen kann (wie beim Flüsterwitz)⁹⁸⁾, mag ein Sowohl-als-auch definitivisch durchaus plausibel sein – so recht befriedigen kann es nicht. Ob das Komische affirmativ, subversiv, aversiv sei oder in welchen dieser Varianten es in einer komischen Kommunikation wirksam werde, hängt in jedem Fall von Kultur, Epoche, geschichtlichem Moment ab, damit aber auch von den Autoritäten und Mächten, die gerade wirksam sind. Wie für ganze Komikkulturen – welche Gruppen, Professionen, Schichten werden lachend herauf-, welche herabgesetzt? – gilt dies für jede Spielform des Komischen in direkter Kommunikation. Helga Kotthoff hat am Beispiel von Humor am Arbeitsplatz aufgezeigt, dass der Komiker immer auch einen privilegierten Rang und Status erhält, dass Komik auch dazu genutzt wird, Hierarchien und Machtverhältnisse zu bestätigen. Tendenziell (und dem entsprechend) inszenierten sich Chefs oder hierarchisch übergeordnete Personen eher als Witzemacher und Komiker gegenüber den Untergeordneten als umgekehrt.⁹⁹⁾ Und was anderes als Autoritäten bilden sich

⁹⁵⁾ Vgl. JOACHIM RITTER, Über das Lachen, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 14 (1940/41), S. 1–21, hier: S. 9 und S. 12.

⁹⁶⁾ Zit. nach JOSEPH JURT, Die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu, in: *LiTheS: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* Nr. 1 (Dezember 2008), S. 8, http://lithes.uni-graz.at/lithes/08_01.html (13.12.2009)

⁹⁷⁾ TRAUTWEIN, Komödientheorien (zit. Anm. 51), S. 117 und S. 119.

⁹⁸⁾ Vgl. die Sammlung von Flüsterwitzen und v.a. die dazugehörigen Kommentare in: *Auf Lachen steht der Tod!*, hrsg. von Reinhard Müller, Innsbruck 2009.

⁹⁹⁾ Vgl. HELGA KOTTHOFF, Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen, in: *Humor in den Medien*, hrsg. von WALTER KLINGLER, GUNNAR ROTERS und MARIA GERHARDS, Baden-Baden 2003, S. 45–73, hier: S. 65f., und HELGA KOTTHOFF, Von gackernden Hühnern und röhrenden Hirschen. Zur Geschlechtsspezifität von Humor, Witz und Gelächter, in: *Vom Lachen* (zit. Anm. 15), S. 192–210, hier: S. 197.

in den Komischen Paaren und Ungleichen Paaren der Komödie ab? Schließlich waren sie von Beginn der europäischen Komödiengeschichte an nach dem Maßstab von Macht und Machtlosigkeit konzipiert: als Herren und Diener, Alte und Junge, Reiche und Arme, Schöne und Hässliche, Kluge und Blöde, Geschickte und Tölpel, Glückspilze und Pechvögel. Womöglich käme man für eine Analyse der Komödie am allerweitesten, wenn man auf eine allgemeine Definition des Komischen und gar auf dessen Wesensschau verzichtete. An deren Stelle träte die soziohistorische und textanalytische Funktionsbestimmung des je gängigen Komischen entlang der Achse von Macht und Machtlosigkeit. Haben die Figuren(typen) mit Mimikry, Agon und Ilinx nicht stets im Sinne, sich durchzusetzen gegen Ranghöhere, in Kumpanei mit Rangleichen, in Abwehr gegen den (komischen) Fall?

Joachim Ritter begann seine Ausführungen zur Komik mit einem Relata refero: „Man hat gesagt, daß das Nachdenken über das Lachen melancholisch macht.“¹⁰⁰⁾ Man hat ebenso gesagt, dass die Beschäftigung mit dem Komischen komisch wirke.¹⁰¹⁾ Ganz sicherlich gilt dies für die ontologisierende Wesensschau, mag sie sich auch geistes- oder ideengeschichtlich, psychoanalytisch oder anthropologisch tarnten. Doch selbst der Verzicht darauf schützt nicht davor, melancholisch zu werden und lächerlich zu wirken beim Studium von Komik, Komischem und deren Sinn und Zweck – zumal aus der Distanz. Die analytische „Gebärde“ gleicht nämlich der Pointe im Witz über den Witz: „Witz, komm heraus, du bist umzingelt.“

¹⁰⁰⁾ RITTER, Über das Lachen (zit. Anm. 95), S. 1.

¹⁰¹⁾ Siehe den Beginn des Beitrags.

