

*Rüdiger Steinlein*

## **Die Lust am komischen Text**

Über literarische Lachszenen  
von Homer bis Karl Valentin

Abschiedsvorlesung

09. Juli 2009

Humboldt-Universität zu Berlin  
Philosophische Fakultät II  
Institut für deutsche Literatur

Die digitalen Ausgaben der Öffentlichen Vorlesungen sind  
abrufbar über den Dokumenten- und Publikationsserver der  
Humboldt-Universität unter: <http://edoc.hu-berlin.de/ovl>

Herausgeber: Der Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Copyright: Die Rechte liegen beim Autor  
Berlin 2011

Redaktion: Engelbert Habekost  
Forschungsabteilung der Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
D–10099 Berlin

Herstellung: Forschungsabteilung der Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
D–10099 Berlin

Heft 166 ISSN 1618-4858 (Printausgabe)  
ISSN 1618-4866 (Onlineausgabe)  
ISBN 978-3-86004-261-8  
Gedruckt auf 100 % chlorfrei gebleichtem Papier

## **Die Lust am komischen Text**

Über literarische Lachszenen von Homer bis Karl Valentin<sup>1</sup>

Bekanntlich resümiert der alte Falstaff am Ende von Verdis letzter Oper sein Leben mit der Arie „Tutto nel mondo é burla“ – alles ist Spaß auf Erden. Nun möchte ich nicht so weit gehen, alles als Spaß auf Erden zu bezeichnen, aber vieles ist es schon, zumindest erleichtert eine solche Sicht das Leben. Das ist allerdings nicht unbedingt und stets eine erheiternd-vergnügliiche, sondern sie hat auch ihre bedenklichen, ihre exzentrisch-sprengenden, ja bedrohlichen Seiten. Das wusste die Ästhetik des Komischen auch seit je, erweist sie sich doch auch als Versuch, dieses widerspenstige Phänomen durch Systematisierung zu domestizieren. Dazu werde ich mich hier allerdings nicht versteigen, sondern nur versuchen, einige Einblicke in das zu geben, was ich glaube über das Wesen des Komischen und über die Faszination, die es auszuüben vermag, herausgefunden zu haben. Streiflichter sozusagen auf Beispiele literarisch-ästhetischer Inszenierung bzw. Repräsentation des Komisch-Lächerlichen und auf seine Wirkungspotenziale.

I

### **Komik und Lachen**

Komik ist nicht abgelöst von der Gefühlsäußerungsform Lachen bzw. dem Befindlichkeitszustand Lachstimmung in ihren verschiedensten Graden und Färbungen zu betrachten und zu verstehen. D.h. das Lachen (damit soll der gesamte Komplex bezeichnet werden) ist dem Komischen komplementär, es bildet gewissermaßen die andere Seite der Medaille Komik/das Komische. Das wusste die Ästhetik des Komischen seit jeher. Spätestens seit den Bemühungen um eine Ausdifferenzierung und Systematisierung

dieser Ästhetik-Dimension im 18. Jahrhundert kann das in vollem Umfang gelten.

Das Lachen wohnt beim Menschlichen im Sinne des Animalischen. Wo Würde und Ehrfurcht die obersten Prinzipien sind, gibt es kein Lachen oder: Sarastro lacht nicht. Man könnte auch – sit venia calauero – seine berühmte Toleranzarie so umformulieren: „In diesen heil’gen Hallen kennt man die Lache nicht“ (auch nicht die Ver-Lache) – zumindest nicht als Äußerungsform der Geistigen, der Eingeweihten. Wer hier lacht und zum Lachanlass wird, ist Papageno, der natürliche Mensch in all seiner sympathischen Bodenständigkeit und Beschränktheit (sein negativer Gegenpol – auch eine Lachfigur – ist Monostatos. Eine analoge Konstruktion mit der Polarität Würde – Lachbarkeit weist die „Entführung aus dem Serail“ auf: Sultan – Osmin und die piffigen Dienerfiguren). Allerdings würde ohne ihn und die mit dieser Figur verbundene Komik die dramatische Architektur des Ganzen zunichte; anders gesagt: die Handlung würde verschoben (oder sollte ich sagen: reduziert) auf die Initiation des Tamino, auf seine Bewährung auf diesem Prüfungsweg, auf dem es ansonsten ja nichts zu lachen gibt. Ob und wenn ja, wo der Erotomane Don Giovanni in diesem Feld des unheimlich Komischen, das den Äußerungen von Triebhaftigkeit aus der Perspektive der Beobachter ja auch eignet, zu verorten wäre – sein Diener Leporello ist da unschwer unter die lustig-belachbaren Diener-Pragmatiker einzuordnen – sei hier nur als interessante Frage angedeutet.

Der Rezipient befindet sich angesichts einer literarischen Lachsze-  
ne in der Rolle eines ‚Beobachters im (ästhetischen) Beobach-  
tungsfeld‘ (um eine berühmt gewordene Formel Werner Heisen-  
bergs hier zu bemühen), er ist lachender Dritter – das literarische  
Spielfeld dient dabei auch als Spiegel für phantasierendes Probe-  
handeln im Mitvollzug auf lächerliche Weise scheiternder Hand-  
lungen. Der Rezipient nimmt dabei eine Stellung des gewisser-

maßen unbetroffenen Betroffenseins ein. Deren Ermöglichungsgrund ist das Moment der ‚Lachdifferenz‘ – ich lache als Außenstehender über die inszenierte Handlung, die bzw. deren unter dem Lachen erregenden Zwang komischer Fremdbestimmtheit<sup>2</sup> stehende Akteure ich mir damit auch auf Distanz halte.

Im Spiegel des literarischen Spielfeldes allerdings wird eine Szene vorgeführt, deren Urheber nicht der Beobachter ist, sondern eine andere Instanz (der Erfinder und Arrangeur der Szene ‚im Spiegel‘). Deren Akteure sind demnach auch nicht – wie im normalen Spiegelungsverhältnis – zugleich die Betrachter vor dem Spiegel. Das Arrangement erweist sich als ‚Als-ob‘-Spiegelung. Etwas wird vor mich als Betrachter/Rezipienten hingestellt, auf das ich mich einlassen soll. Das Lachen bedeutet Erleichterung, zugleich auch Kompromissbildung. Lachend (besonders im manifesten Lachen) ‚erschreck-belustige‘ ich mich – reagiere also so, wie dies eben die Intention v.a. expliziter, ‚starker‘ Formen des Komischen ist. Dabei überwiegt jenes Moment der komisch präsentierten Handlung, des komisch dargebotenen Zustandes, das Karlheinz Stierle treffend den Seinsmodus der Realitätsenthobenheit<sup>3</sup> genannt hat – und der ist ein Ergebnis ästhetischer Bearbeitung.

## II

### **Das Komische und das Heitere**

Das Komische „thematisiert eine Wahrnehmungserfahrung“.<sup>4</sup> Lachen bzw. Lachstimmung sind Effekt der Wahrnehmung von ‚Komischem‘ im Sinne von normverletzender (und dadurch die Unterwerfung unter soziale etc. Zwänge z.B. im Ästhetischen partiell aufhebender, kompensierender) Abweichung. Sie indizieren die überraschend-belustigende Wahrnehmung einer Abweichung vom Normalverlauf oder –zustand im Medium ästhetischer Gestaltung (bildlich, musikalisch, literarisch).

Davon wiederum zu unterscheiden wäre das Heitere, die Heiterkeit als eine spezifische Form von Lachstimmung. Sie dürfte sich dadurch auszeichnen, dass das Exzentrische des Lachens im Heiteren domestiziert erscheint auf das Unanstößige und kulturell, moralisch etc. Tolerable – bei gleichzeitigem Erhalt eines Mindestmaßes an interessant machender und dadurch unterhaltsam-reizvoller Abweichung: Das Heitere ist das ästhetisch Domestizierte in einem gefühlsmäßigen Mittelbereich; dem der mittleren Stimmung der Erheiterung, des genussvoll-beobachtenden Mitvollzuges eines komischen Ereignisses, des Sich-auf-angenehme Weise-unterhalten-Fühlens ohne das Moment von ernsthafter Erschütterung.<sup>5</sup> Anders gesagt: Das Komische in der Kunst ist ein „ästhetisch vermitteltes Lächerliches“.<sup>6</sup>

### III

#### **Das Komische und das Pädagogische – das Komische im Dienste der Pädagogik**

Ein eigener Bereich des Komischen wäre seine Instrumentalisierung und Funktionalisierung für das Pädagogische, d.h. für Veranschaulichungen (Bilder, Texte), die ‚erziehlich‘ wirken sollen. Ist das belachbare Arrangement pädagogisch gemeint, soll ich daraus am Beispielfall etwas für mich lernen; z.B. eine Verhaltensänderung bei mir vornehmen, um zu vermeiden, in eine ähnlich belachbare Lage zu geraten, wie der solcherart belachbar inszenierte Akteur, auch die „lächerliche Figur“ genannt. Hier kommt eine Dimension ins Spiel, die Henri Bergson z.T. analysiert hat in „Le Rire“ (1906) – der soziale Strafcharakter des Verlachens; also die Gegensatzbildung zwischen Lachgemeinschaft und belachtem Objekt/Vorgang.

Dieser Konstellation und Lachreaktion liegt das Doppelgefühl der Schadenfreude und der Erleichterung (selbst nicht betroffen

zu sein) zugrunde: In der ästhetischen Inszenierung sehe ich jemandem etwas zustoßen/jemanden in etwas hineingeraten, das mir – an seiner Stelle befindlich – zumindest Unbehagen bereiten würde (peinlich wäre). Als Beobachter/Rezipient befinde ich mich aber in der vor Beschädigung, Entlarvung, Lächerlichwerden geschützten Position und kann aus dieser heraus das eigentlich Unangenehme, Peinliche als belustigend, belachbar erleben. In den Fallstricken des Komisch-Lächerlichen befindet sich ja gewissermaßen mein Stellvertreter- oder Schatten-Ich.

Dies wäre die Variante der genussvollen Erleichterung aufgrund von Nichtbetroffensein (aber beobachtend partizipieren Können) durch ein komisch-lächerliches Ereignis, insofern der Akteur ‚unter‘ der Situation steht, von ihr beherrscht, also ‚fremdbestimmt‘ wird. Der/die Akteur(e) steht/steht unter oder auch ‚über‘ der Situation, sind ihr also ausgeliefert, oder aber steuern bzw. manipulieren sie nach ihren Intentionen. In der Kinderliteratur wird die letztere Variante besonders gerne benutzt in Verbindung mit Kinderhelden, die über ihre Gegner triumphieren, wie dies exemplarisch Pippi Langstrumpf tut, die immer die Oberhand behält und die anderen auf belachbare Weise ‚bloßstellt‘ oder belachbar (= lächerlich) aussehen lässt.

In der Komödie bietet die Mutter Wolffen in Hauptmanns „Der Biberpelz“ ein eindrucksvolles Beispiel für die Konstellation bzw. das Gegeneinander über/unter der Situation stehender Figuren als generativer Kern der komischen Handlung; und zwar besonders geschärft durch die soziale Inversion. Die ist in der Komödie seit jeher von Bedeutung als Gegensatz zwischen etwa dem schlauen Diener und dem von diesem abhängigen, auch hintergangenen Herrn – eine besondere, nämlich die komische Variante der Herr-Knecht-Dialektik. Lächerlich-dumm steht der Amtsvorsteher von Wehrhahn da, die in der sozialen Rangordnung höchststehende Figur in Hauptmanns Komödie. Er wird der Lächerlichkeit preis-

gegeben aufgrund seiner Inkompetenz dort, wo man sie eigentlich nicht erwarten sollte, gemäß dem volkstümlichen Syllogismus: Wem Gott ein Amt gab, dem gab er auch Verstand; in von Wehrhahns Fall jedoch – auf lächerliche Weise offenbar werdend – nicht, sondern nur den Anspruch, aufgrund seiner sozialen Stellung seinem Amt auch gewachsen zu sein; ein Anspruch, der sich als lächerlich dünkeltastig erweist. Und die schlaue, gewiefte Mutter Wolffen – sozial weit unter von Wehrhahn stehend – behält alle Fäden in der Hand, durch Chuzpe und natürlich auch eine gehörige Portion Glück.

#### IV

### **Der Kern komischer Inszenierungen ist Schädigungs-Komik**

Komik als ästhetisches Phänomen zieht ihre Effekte aus der Inszenierung einer Normabweichung, einer Störung des Ideal- bzw. Normalzustandes in physischer, psychisch-charakterlicher, materieller etc. Hinsicht. Das Bewusstsein des Letzteren beim Rezipienten ist eine wesentliche Voraussetzung für das Wirksamwerdenkönnen des Komischen als Lacheffekt, als Lachstimmung erzeugender Effekt. In gewissen Fällen spielt auch die Plötzlichkeit der Differenz der Zustände a (= normal/ideal) versus b (= abweichend, gestört) – also das Moment der Plötzlichkeit des Wechsels von einem Zustand in den anderen<sup>7</sup> eine Rolle: die komische Pointe – hierauf hebt auch Kants bekannte Definition des Lachens ab: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“.<sup>8</sup>

Komik impliziert aber vor allem Schädigung; genauer: zum Lachen reizendes/Lachstimmung erregendes Vorführen von Schädigung bzw. Inszenierung der Folgen einer Schädigung, Deformation (des Charakters, eines Tics etc.); allerdings in Verbindung mit jenem Moment der Realitätsenthobenheit, worin Stierle die

Grundlage des komischen Arrangements sieht; d.h. der Als-Ob-Charakter der Inszenierung bleibt in der Wahrnehmung durch den Rezipienten auch in Fällen schlimm erscheinender Schädigung als Ermöglichung eines Lach- und nicht etwa eines tiefgreifend-existenziellen Entsetzenseffektes stets gegenwärtig.

Schädigungsinszenierung geschieht mittels eines Objektes, das eingeführt wird, mit dem Ziel, es belachbar zu machen, d.h. es der Lächerlichkeit preiszugeben oder auch es zum Anlass bzw. Medium des Belachens einer Situation, eines Zustandes, eines Missstandes etc. zu machen. Das Ziel der komisierenden Inszenierung ist hier vor allem die Entlarvung von Verkehrtheiten, der Schädlichkeit etc. bestimmter Zustände, Verhaltensweisen, Entscheidungen usf. durch Lächerlichmachen. Die Frage ist, ob dieses Lächerlich- bzw. Belachbarmachen eine versöhnliche Komponente enthält, das Objekt, der Vorgang also humoristisch inszeniert wird und damit – so Helmut Pfeiffer zu dieser Dialektik – als Positivierung von Negativität wirkt, oder aggressiv-destruktiven Charakter hat, wie dies bei der Satire der Fall ist, die mit der Lachstimmung des Humors nichts zu tun hat. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die Komisierung. Sie ist als literarisches Verfahren sowohl am Zustandekommen humoristischer wie satirischer Wirkungen bzw. Texte beteiligt.

Das Belachbarkeitspotenzial von Schädigungskomik – also die Grundlegung des Vergnügens an einer entsprechenden Inszenierung von Beschädigungen existenzieller Art – zumal körperlichen Beschädigungen bis hin zur Vernichtung/Auslöschung – erweist sich immer als prekär; und zwar in einem umso höheren Maße, je weniger ‚harmlos‘ das Arrangement ist: wenn jemand nur in einer unpassenden Situation unversehens stolpert mit vielleicht weiteren Folgen, etwa dass er eine andere – z.B. hochrangige – Person dadurch zu Fall bringt oder plötzlich Opfer eines Tortenwurfs wird – klassische Slapstick-Komik –, dann ist das als

harmlos belachbar, weil nur eine begrenzte Störung der Ordnung beinhaltend; wenn die Schädigung, die sich aus einer wie auch immer lächerlich entgleisenden Situation ergibt, jedoch ernster wird (weil damit z.B. negative Konsequenzen für den wie auch immer ‚fremdbestimmten‘ Verursacher verbunden sind), mischen sich andere Gefühlskomponenten mit in die Wahrnehmung. Das Unangenehm-Irritierende kann dann nur durch die Kunst der eingebauten „Enthebbarkeits“-Signale in einer Lachstimmung erhaltenden Balance gehalten werden.

Ob eine derartige Lach-Inszenierung gemäß der Intention des Autors und ihrer Struktur nach (der überraschenden Änderung der Zustandes und der Befindlichkeit der Figur bzw. des Akteurs) als belustigend erlebt werden kann, hängt ferner entscheidend von der Fähigkeit des Rezipienten ab, das Ganze in seiner „Realitätsthobenheit“ zu erkennen und aufgrund der darin liegenden Distanzierung auch als belachbar genießen zu können. Ein klassisches Beispiel hierfür bilden bestimmte Bildergeschichten aus Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter“. Sie sind ja bekanntlich alle an kindliche Rezipienten („lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren“) adressiert. Im Falle der Daumenlutscher-Geschichte etwa hängt der Belustigungseffekt in erster Linie davon ab, ob ein kindlicher Rezipient den drastisch-eindrucksvoll inszenierten Schädigungsaspekt (die Verstümmelung der Hände Konrads durch den Schneider mit der riesigen Schere) als real möglich wahrnimmt oder als ins Lächerlich-Unwahrscheinliche überzogen zu lesen versteht. Überwiegt der erstere Eindruck, wird die Geschichte einem kindlichen Rezipienten kaum belustigend und erheiternd vorkommen, sondern bedrohlich. Nur wer über genügend Rezeptionskompetenz bezüglich der komisierenden Fiktionssignale dieser und anderer Struwwelpeteriaden verfügt, wird sich dadurch belustigen und in eine Lachstimmung versetzen lassen.

In diesem Zusammenhang erhebt sich unabweisbar die Frage nach den Gründen des Vergnügens, das wir an Komischem haben. Ein Vergnügen, als dessen Indikator das Lachen oder – verhaltener – die Lachstimmung bezeichnet werden kann. Anders formuliert: wie kommt es, dass die Betrachtung von Handlungsarrangements mit peinlichen, schädigenden Anteilen, die das oder die handelnden Subjekte nicht oder nur teilweise als Herr(en) der Situation zeigen, uns als Beobachter, Rezipienten Vergnügens, ja ästhetischen Genuss bereiten?

Wir erleben – wie oben bereits angedeutet – in diesen problematisch-komisch Handelnden mögliche Gefährdungen unserer selbst, ohne Gefahr zu laufen, realiter in diese zu geraten und uns bloßzustellen. Die Subjekte komischer Arrangements bilden den Grund des Vergnügens an der Beobachtung ihrer Schwierigkeiten mit einer Situation, ihres belachbaren Scheiterns in dieser resp. ihres sie geschickt (und damit meist zum Schaden anderer) ausnutzenden Umgangs mit einer solchen Situation, weil wir sie als unsere virtuellen Stellvertreter im Handlungszusammenhang wahrnehmen können, ohne selbst existenziell betroffen zu sein.

Natürlich spielen da auch noch andere Momente mit hinein, die die Ästhetik des Komischen seit jeher zu fassen suchte; allen voran das Moment der sog. Überlegenheitskomik: wir stehen als Beobachter und Wissende über der Situation des Subjekts, das mit deren Problemen und Tücken ringt, das sie (aus Unwissenheit etc.) falsch einschätzt und deswegen unangemessen reagiert (z.B. Papageno und Monostatos bei ihrer ersten Begegnung – bis zur rationalen Selbstaufklärung durch Papagenos Einsicht: es gibt schwarze Vögel, warum nicht auch schwarze Menschen, die Furcht vor der vermeintlichen Teufelsgestalt ist also unbegründet...). Im Fall der Situationsüberlegenheit einer Figur, die alles trick- und – zumindest temporär – erfolgreich zu ihren Gunsten

(meist mit Schädigung ihrer Mit- oder Gegenspieler) zu wenden weiß, lachen wir mit dieser über ihre gelingenden Machinationen; und zwar ohne moralische Skrupel haben zu müssen wegen der unvermeidlich darin enthaltenen Anteile an Schadenfreude.

Das Komische als ästhetische Gestaltungsform und das Gesetz seiner Wirkung könnte wie folgt formuliert werden: Mich belustigt bzw. erheitert/vergnügt die Wahrnehmung von etwas im Grunde Peinlichem, Anstößigem, Normabweichendem bzw. -verletzendem – allerdings aus der sicheren Distanz dessen, der nur eine Beobachterposition einnimmt, also selbst nicht direkt betroffen ist, nicht unmittelbar involviert werden kann. Karl Rosenkranz nennt diese Besonderheit des Wahrnehmungsobjekts „Inkorrektheit“ (in anderem Zusammenhang auch „Defiguration“<sup>9</sup>). Gemeint ist in jedem Fall die Abweichung von einem Zustand der „Richtigkeit“, der Normhaftigkeit oder – allgemeiner – der Normalität/Regularität.

Alles Korrekte, Normentsprechend-Normale etc. ist im wahrnehmungpsychologischen und – verfeinert – auch ästhetischen Sinne unanstößig und – wenn ins Ideale gehend – Wohlgefallen erregend. Dabei muss aber die Harmonie der Zusammenhänge, des Zusammenspiels der Formen etc. gewährleistet sein; und zwar als ungezwungen-natürlich, organisch erscheinend.<sup>10</sup> Alles, was davon abweicht, erzeugt Spannung, wird durch Abweichung interessant. So gibt es auf der einen Seite die tragische und auf der anderen Seite die komische Exzentrizität. Jedoch erzeugt nur die letztere Lachstimmung.

Das Komische markiert die Sphäre des lächerlich Niederen. Die Lust am Komischen ist aufs engste verwandt mit der Lust an der Inszenierung bzw. Perzeption des Ausgegrenzten. In Abwandlung von Bachtins Lachtheorie könnte man sagen: wir haben es in weiten Bereichen des Komischen zu tun mit Erscheinungsformen

des deformierten Sittlichen/Edlen/Erhabenen (was u.a. wiederum auf Rosenkranz' „Ästhetik des Häßlichen“ zurückverweist.)

Das Sein-Sollende wird in seiner Fragilität, Pervertierbarkeit gezeigt, auch lustvoll unterlaufen und demontiert. Das Komische ist die realitätsenthobene, aber nur temporäre Herrschaft des Skandalösen, Nicht-Sein-Sollenden. Es teilt sich auf in das Heitere, das Hässliche, das Gefährliche und Böse im Modus der Belachbarkeit. Das Kunstwerk löst die komische (wie übrigens auch die tragische!) Exzentrizität am Ende zufriedenstellend auf; und zwar in der Realitätsenthobenheit als entscheidendem Grund für die Möglichkeit des Vergnügens an komischen Gegenständen.

Dem durch Komik erzeugten Lachen/der Lachstimmung eignet stets auch in einem gewissen Maße etwas Schadenfroh-Bösartiges, wie Heinrich Heine wusste: „Es ist nun mal nicht zu leugnen, dass die Spottlust, die Freude am Widerspruch der Dinge, etwas Bösartiges in sich trägt.“<sup>11</sup> Das lässt sich auch über die Lust an komischen Inszenierungen im literarisch-ästhetischen Gewande, an deren Produktion wie Rezeption sagen. D.h. wir werden als Rezipienten im Falle des Komischen, der Lust an komischen Gegenständen mit der Tatsache konfrontiert, dass gerade auch Unideales, ‚Niederer‘ uns Vergnügen bereiten, Erleichterung schaffen kann, weil wir solches auch in uns selbst tragen und als ‚Kulturmenschen‘ allerdings in der Regel nicht direkt und schon gar nicht öffentlich auszuleben vermögen, sehr wohl aber in ästhetisch sublimierter Form ihm unseren Beifall zollen können.

Das Vergnügen an lächerlichen bzw. lustigen Figuren und ihren Handlungen/Sprachhandlungen besteht ganz entscheidend in der Möglichkeit als Beobachter/Rezipient, ungefährdet von Sanktionen und eigener Beschädigungsgefahr (auch Imageschädigung) Normverletzungen, Bloßstellungen etc. beizuwohnen, die durch andere begangen, zugefügt oder auch von ihnen erlitten

werden. Das Vergnügen ist gespeist aus Neugier, Schadenfreude, Entlastungsgefühlen durch Beobachtung von Erniedrigungs-, Entlarvungs-, Schädigungshandlungen, deren Opfer man selbst aber nicht wird, sondern Figuren in Positionen, denen man derlei in der Regel gönnt – man könnte auch mit Sigmund Freud sagen: es erweist sich als das komplexe Gefühl der Angstlust im Bereich der niederen Affekte, des Nicht-Idealen – also am Gegenpol zum „Vergnügen an tragischen Gegenständen“ (Schiller).

## V

### **Das politische Kabarett und sein Wirkungsgesetz – (Image-)Schädigungskomik, ernstgemeint – spielerisch**

Das Vergnügen an Schädigungsinszenierungen ist im Fall vor allem des politischen Kabarets, das ganz entscheidend von der schädigungskomischen Inszenierung und ihrer Wirkung lebt, gemischt mit der Schadenfreude, die aus dem Sich-Schadlos-Halten an der ‚Erniedrigung‘ bekannter, mächtiger, einflussreicher etc. Persönlichkeiten erwächst, denen sonst nicht bzw. nicht ungestraft beizukommen ist. Hierher gehört etwa die in Bayern volkstümliche Form des „Derbleckens“ von Honoratioren und Autoritäten durch Aufdecken von Absonderlichkeiten, Schwächen, Unfähigkeiten, Inkompetenzen aller Art; und zwar dort, wo man sie nicht erwarten sollte bzw. wo sie nicht sein dürften – zumindest nicht ruchbar werden dürfen.

Das kann auch als Entlastungsstrategie fungieren und wird deswegen von Herrschenden, aber in der Regel wenig Toleranten gegenüber Kritik dieser Art geduldet, damit das ‚Volk‘ ein harmloses Ventil bekommt, um ‚Dampf abzulassen‘.<sup>12</sup> Das Objekt wird auf belächelbare Weise vom Kabarettisten temporär ‚entmächtigt‘, ‚unschädlich‘ gemacht, seines (Ehrerbietung, Furcht einflößenden, Angst erzeugenden) Nimbus (der Unantastbarkeit) beraubt. Dabei

gilt: Die Strategie des Lächerlichmachens in der Politsatire des Kabarettis (als öffentlicher Inszenierung mit gleichzeitiger Anwesenheit von Erzeuger der Lachanreize (Kabarettist) und Adressaten (Publikum) sowie gegebenenfalls auch dem Objekt komischer Schädigung ist in weitgehend uneingeschränkter Form nur in liberalen Gesellschaften möglich, weil sie dort als Spiel unter das Privileg der Kunstausübung fällt.<sup>13</sup> Jenseits der Kenntlichkeit einer politisch-satirischen Verlach-Inszenierung als Spiel beginnt die justiziable Beleidigung (Verletzung von Persönlichkeitsrechten etc.). Die Grenzen oder Übergänge sind fließend und kaum exakt zu bestimmen.

## VI

### **Die Lächerlichkeit des Bösen**

Kann das Böse auch im Gewande einer lustigen respektive lächerlichen Figur auftreten? Wohl nicht im Sinne von erheiternd-harmlos, sondern in der das Lustige radikalisierenden Form der überlegenen, ihre Überlegenheit genüsslich-zynisch ausspielenden Figur (Beispiel: Mephisto); denn die lustige Figur ist eine solche (d.h. mit einer die Rezipienten belustigenden Überlegenheit in allen Situationen ausgestattet) nur, solange ihre Konzeption auf einem mehr oder weniger hohen Maß an Harmlosigkeit beruht. Prototyp des ‚lustigen Bösen‘ ist das Schlitzohr; also eine Figurenkonzeption, der ein gewisses Schädigungspotenzial zueigen ist, das eine erheiternde Belachbarkeit zwar bis an die Grenzen ausreizen kann, diese aber nicht wirklich überschreitet. Sobald die Situationsüberlegenheit einer solchen Figur, die zum Schaden anderer ausgespielt und angewendet wird, überwiegend aggressive bzw. destruktive Züge annimmt, rückt die Figur in den Bereich des Böseartig-Verschlagenen bzw. Böseartig-Zynischen, dessen Manifestationen in Schädigungshandlungen nur mehr sehr spezifische Formen von Lachstimmung – z.B. gemischt mit Beklom-

menheit – hervorzurufen vermögen. Geniale Gratwanderungen mit dieser Figurenkonzeption vollführt Carl Sternheim in seiner Komödienreihe „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ in der Figur des Theobald Maske.

Der lächerliche Bösewicht begegnet vor allem in der Figur des geschädigten Schädigers. Zu unterscheiden ist die Belachbarkeit/Lächerlichkeit des Bösen innerhalb einer Figurenkonstellation (gewissermaßen die interne Belachbarkeit) und außerhalb derselben – also belachbar durch die Rezipienten oder aber auch durch eine aus Mitgliedern des Figurenensembles und aus dem spielexternen Publikum bestehende Lachgemeinschaft (in der Beobachterrolle). Der Mohr Monostatos ist zunächst und überwiegend eine für die Mitakteure, d.h. die Repräsentanten der Heldengruppe, furchterregende Figur, weil Verfolger mit bedrohlichen Absichten und mit entsprechenden Machtmitteln ausgestattet. Lächerlich wird er für das Publikum vor der Bühne im Zusammentreffen mit Papageno, weil das so martialisch sich gerierende Bedrohliche seine Schwachstelle zeigt: Monostatos ist irritierbar, abergläubisch und dadurch furchtsam; allerdings erst in der Berührung mit dem naiven Papageno, der auf den schwarzen Mann verschreckt reagiert. Die Unangemessenheit der Reaktionen beider Figuren aufeinander erschließt ihre Komik aber nur dem Publikum. Weder Monostatos noch Papageno stehen bei ihrer Begegnung ‚über‘ der Situation. Die Figur des Monostatos wird recht eigentlich erst ‚böse‘, als sich ihre Lüstertheit und ihre Illoyalität gegenüber Sarastro offen zeigt – Monostatos wechselt von Sarastros auf die Seite der Königin der Nacht, um seinem Ziel näher zu kommen, Pamina für sich zu gewinnen.

Ähnlich angelegt ist die Figur des Osmin in der „Entführung aus dem Serail“ – ein martialisch bramarbasierender Aufschneider, der leicht hinters Licht zu führen ist, wenn man ihn an seiner Lustseite, namentlich seiner Trinkfreudigkeit, zu packen weiß. Al-

lerdings ist Osmin durch und durch als komische Figur angelegt, deren partielle Bösartigkeit ihre Belachbarkeit nie neutralisiert, während Monostatos ein Heuchler, Intrigant und Bösewicht ist, der sich als solcher in bestimmten Situationen lächerlich macht.

Eine der – wenn nicht die – Inkarnation des zynisch-überlegenen Bösen mit Lachpotenzial in der deutschen Literatur dürfte ohne Zweifel Mephisto sein. In konzentrierter Form gestaltet Goethe das in der Szene „Auerbachs Keller“. Hier wird v.a. das Animalische als Lachsphäre genutzt: die zechende Studentenrunde und ihre Düpierung durch Mephisto. Diese studentischen Zechbrüder sind lächerlich durch ihr Gehabe, v.a. durch ihr großtuerisches, aggressives Gerede, das sich letztlich als substanzlos-ohnmächtig und damit lächerlich erweist gegen die souverän ausgespielte Übermacht Mephistos. Der ist aber weder eine lustige noch eine lächerliche Figur (allenfalls am Ende des 2. Teiles, wo er das Nachsehen in Bezug auf Faustens Unsterbliches hat), sondern der Grenz- bzw. Sonderfall des Komik als Lachstimmung erzeugenden Zynikers.

## VII

Ich komme zum zweiten Teil meiner Ausführungen – der Kommentierung bestimmter literarischer Lachszenen, die mein besonderes Interesse und Vergnügen erregt haben.

### VII.1

Eine Urszene des Lächerlichen in der abendländischen Literatur bietet bekanntlich die „Odyssee“ im VIII. Gesang – der Sänger Demodokos trägt die Episode des Ehebruchs vor, den Aphrodite, die Gattin des Hephaistos mit Ares begeht und der dem betro-

genen Gott des Feuers von Helios hinterbracht wird. Hephaistos stellt daraufhin die bekannte Falle, indem er über sein Ehebett ein unsichtbares, aber unzerreißbares Netz aus Metall spannt, das im entscheidenden Moment die Ehebrecher festhält. Als es dann wieder soweit ist und Ares die vermeintliche Abwesenheit des Hephaistos zum Beilager mit Aphrodite nutzen will: „Komm, Geliebte, zu Bette, der süßen Ruhe zu pflegen!/ Denn Hephaistos ist nicht daheim; er wandert vermutlich/ Zu den Sintiern jetzt, den rauhen Barbaren in Lemnos“<sup>14</sup> – da schnappt die Falle zu und Hephaistos ruft mit großem Geschrei alle Götter herbei, damit sie die Frevler mit eigenen Augen sehen.

Die herbeigeeilten Götter reagieren mit dem sprichwörtlich gewordenen ‚homerischen Gelächter‘ auf den ungewöhnlichen Anblick des in flagranti beim Ehebruch erwischten Paares „[...] Da eilten zum ehernen Hause die Götter:/ Poseidaon kam, der Erdumgürter; und Hermes/Kam, der Bringer des Heils; es kam der Schütze Apollon./Aber die Göttinnen blieben vor Scham in ihren Gemächern./ Jetzo standen die Götter, die Geber des Guten, im Vorsaal,/ Und ein langes Gelächter erscholl bei den seligen Göttern/ Als sie die Künste sahn des klugen Erfinders Hephaistos“. <sup>15</sup>

Worüber lachen die hinzukommenden Götter – was ist an diesem Arrangement lächerlich und für wen in welcher Weise? Ares und Aphrodite befinden sich in einer für sie peinlichen, entwürdigenden Situation, die allerdings nicht existenziell-lebensbedrohlich ist. Die Bedrohung für sie geht von der Bloßstellung aus. Eine Handlung, die geheim bleiben soll, wird öffentlich. Das Image – würden wir modern sagen – ist an diesem Punkt in Frage gestellt – beide sind nicht Herr der Situation. Ob es die verletzte Intimität ist, die hier peinlich wirkt, sei dahingestellt. Wesentlich ist der Verlust der Herrschaft über das eigene Handeln (die schmachvolle Fixierung auf das Bett als Folge einer Überlistung durch den betrogenen Ehemann). Ares und Aphrodite sind dadurch in eine lä-

cherliche Situation gebracht; weder die außerordentliche Stärke/ Männlichkeit des Ares noch die unvergleichliche Schönheit Aphrodites konnten dies verhindern – ein böser Absturz (analoger Situationstypus: Beobachtung intimer Vorgänge durch ungebetene Dritte). Allerdings: es ist fraglich, ob dies hier ein Moment der Lächerlichkeit ist, da das Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit in der Antike ja ein anderes war als in der Neuzeit (Peinlichkeitschwelle).

Weiterhin gehören zu dem Lacharrangement hier die herbeigerufenen Beobachter, Zeugen – sie bilden die Lachgemeinschaft mit ihrem sprichwörtlich gewordenen homerischen Gelächter – ein Göttergelächter: *asbestos gelös*. Aufschlussreich ist ein Genderaspekt, der eigens hervorgehoben wird: Die Göttinnen bleiben vor Scham in ihren Gemächern. Es handelt sich also um ein Männergelächter! Warum lachen die Götter hier so unbändig? Das erklärt sich analog zur Qualität der Situation für die beiden in flagranti Erwischten: Schadenfreude – Erheiterung über eine überraschende Abweichung vom Erwartbaren – Ares und Aphrodite in einer verfänglichen und zugleich ohnmächtigen Situation – den Blicken der anderen ausgeliefert.

Die Szene enthält aber noch einen weiteren Lachpunkt; nämlich Hermes' Antwort auf die Frage Apollons, ob er sich in eine solche Lage versetzt sehen möchte, zum lächerlichen Objekt gemacht worden zu sein. Überraschenderweise negiert der das nicht, sondern meint, ihm wäre der Beischlaf mit Aphrodite es wert, noch dreimal mehr gefesselt und von allen dabei beobachtet zu werden; und zwar von allen hier anwesenden Göttern und dazu noch von allen Göttinnen: „Hermes, Zeus' Gesandter und Sohn, du Geber des Guten/ Hättest du auch wohl Lust, von so starken Banden gefesselt,/ In dem Bette zu ruhn bei der goldenen Aphrodite?/ Ihm erwiderte darauf der geschäftige Argosbesieger: O geschähe doch das, ferntreffender Herrscher Apollon!/ Fesselten mich auch

dreimal so viel unendliche Bande,/ Und ihr Götter sähet es an und die Göttinnen alle,/ Siehe, so schlief ich doch bei der goldenen Aphrodite!/ Also sprach er; da lachten laut die unsterblichen Götter.“<sup>16</sup>

Die Götter lachen also wiederum lauthals – mit Ausnahme des Poseidon, der die Partei der Ertappten ergreift und um ihre Befreiung bittet. Bei ihm also verhindert Sympathie und Parteinahme das Lachen. Das Eingeständnis eines der Ihren erregt bei den männlichen Göttern Lachen, weil hier plötzlich etwas zum Vorschein gebracht wird (und zwar von Hermes durchaus kalkuliert), das sie so nicht erwartet hätten: da gibt einer zu, dass ihm der momentane Lustgewinn aus dem Beischlaf mit der ihm realiter nicht erreichbaren Inkarnation weiblicher Schönheit,<sup>17</sup> Begehrenswertheit alle Lächerlichkeit aufwiege, die er sich damit einhandeln würde; d.h. er pfeift auf seine Würde und sein Ansehen – eine komische Verkehrung der Wertehierarchie, aber eine sicherlich nicht abwegige, nämlich wunsch- und begehrenstriebe!

Und noch etwas gilt es hier zu berücksichtigen: die Verlachten und die Lachgemeinschaft sind in diesem Falle gleichen Ranges, nämlich Mitglieder der weitläufigen griechischen Götterfamilie. Ihr Lachen bleibt also buchstäblich in der Familie. Der Lächerlichkeit preisgegeben werden nicht Angehörige einer sozial und ansehensmäßig niedrigeren Stufe. Hier setzt auch die Kritik Platons in der „Politeia“ an solchen Szenen als Rezeptionsgut für die zukünftigen Wächter des Staates an. Komik und Lächerlichkeit im Zusammenhang mit Heiligem, moralisch zur Vorbildlichkeit Verpflichtetem seien unstatthaft, weil pädagogisch gefährlich (Werte zersetzend).<sup>18</sup>

Wie dieser Zusammenhang funktioniert, kann man derzeit (2009) ja sehr schön studieren an den Imageproblemen, die der Cavaliere Berlusconi aufgrund seiner erotisch-sexuellen Eskapaden

bekommen hat. Das Netz des Hephaistos ist ersetzt durch die Kameras der Paparazzi und die Berichte entsprechender Damen und die Beobachter- und Lachgemeinschaft bildet das durch die Medien informierte, genauer voyeuristisch angeturnte Publikum. Die zwischen belustigend und lächerlich changierende Rolle des italienischen Ministerpräsidenten war im übrigen lange Zeit dadurch bestimmt, dass er auch Anteile der Hermesposition repräsentierte: was soll die ganze Aufregung – ich bin stolz darauf, so ein womanizer zu sein.

Im Übrigen löst sich die Situation für die beiden Ertappten bei Homer noch einigermaßen glimpflich, weil Poseidon gegenüber dem misstrauischen Hephaistos dafür bürgt, dass dem der entstandene Imageschaden in jedem Fall voll vergütet wird, auch wenn Ares sich dem entziehen sollte. Der nämlich „eilte gen Thrake“ und nach Kypros Aphrodite „die Freundin des Lächelns,/ In den paphischen Hain, zum weihrauchduftenden Altar./ Allda badeten sie die Charitinnen und salbten/ Sie mit ambrosischem Öle, das ewige Götter verherrlicht;/ Schmückten sie dann mit schönen und wundervollen Gewanden.“ Über die Reaktionen der im Text ja ebenfalls anwesenden potenziellen zweiten Lachgemeinschaft, der Phäaken mit ihrem Gast Odysseus, erfährt man nur, dass sie sich an dem Vorgetragenen „erfreut“ hätten. Ob sie mit den Göttern *mitlachten*, wird nicht berichtet.

## VII.2

Eine weitere, herausragende literarische Lachszenen auf meiner Liste findet sich in der fulminanten Eröffnung von Lawrence Sternes *Life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1760); sie besteht in der Erzählung von der Zeugung Tristram Shandys. Nebenbei bemerkt – der gesamte Roman ist natürlich eine wahre Fundgrube komischer Inszenierungen.

Die Schilderung der Umstände seiner Zeugung, die der Titelheld selbst gibt, erhält ihre komische Qualität durch die Verbindung zweier Ebenen: der inhaltlichen (Bettszene, also Sphäre des Kreatürlichen) mit der narrativen Inszenierung (belachbarmachen des Erzählten durch ‚sachunangemessene‘ Umständlichkeiten, Abschweifungen, Verfremdungen aller Art).

Kern der Komik in der Initialszene des Stern’schen Romans ist Walter Shandys Gewohnheit „am ersten Sonntagabend eines jeden Monats, – so unabänderlich, wie dieser Sonntagabend kam, – eine große Hausuhr, die wir auf dem obersten Absatz der Hintertreppe stehen hatten, eigenhändig aufzuziehen“,<sup>19</sup> und dieses Ritual mit einem „gewisse[n] andere[n] kleine[n] Familiengeschäft“ zusammenzulegen. Um welche Art von „kleinem Familiengeschäft“ („other little family concernements“) es sich da handelt, wird nur angedeutet, aber natürlich sofort erkennbar. Der Grund für diese praktische Zusammenlegung wird vom Erzähler ebenfalls angegeben: „Und da er zu der Zeit, von der ich spreche, zwischen fünfzig und sechzig war, – hatte er sich“ die Erledigung eben jenes „anderen kleinen Familiengeschäftes“ „allmählich auf den gleichen Termin eingerichtet, um so, wie er zu meinem Onkel Toby zu sagen pflegte, alles auf einmal abzumachen und den Rest des Monats nicht mehr damit behelligt und geplagt zu werden.“<sup>20</sup>

Dieser Walter Shandy wird vom Ich-Erzähler, seinem nachmaligen Sohn, als Mann von „extreme[r] Genauigkeit, deren Sklave er in Wirklichkeit war“<sup>21</sup> geschildert. Mr. Shandy sen. weist also bereits eine ob ihrer Auswirkungen lächerliche Charakterdeformation auf. Das Lustvoll-Lebendige des Beischlafs gerät hier – um mit Henri Bergsons Komikanalyse in „Le Rire“ zu argumentieren – in die Sphäre des Mechanischen oder genauer: der bürgerlich-rechenhaften Zeitökonomie sowie unter das Rubrum „lästige Pflicht“. Mr. Shandy handelt also kaufmännisch (er ist ja auch von Beruf Kaufmann) ‚vernünftig‘, indem er so etwas wie einen Syner-

gieffekt durch Koppelung zweier Pflichten in ein und demselben zeitlichen Rahmen vornimmt: das Aufziehen der großen Standuhr und den ehelichen Beischlaf (hier implizit als Recht der Frau behandelt). Er agiert als pedantischer Hausvater und Ehemann (nicht als feuriger Liebhaber).

Dies bildet den Komik-Rahmen der Szene, die sich in concreto daraus ergibt, dass die Ehefrau, Mrs. Elizabeth Shandy sich ihrerseits ganz automatisch auf den Zusammenhang zwischen beiden Akten eingestellt hat und – eine lächerliche Störung des letzteren, indem der erstere in ihn hineinwirkt – die Einhaltung der Reihenfolge beider Pflichten anmahnt durch die besorgte Frage: „Sag doch mein lieber Mann [...] hast du auch nicht vergessen, die Uhr aufzuziehen?“ – ‚Guter G-!‘ rief mein Vater ziemlich laut, aber gleichzeitig bemüht, die Stimme zu dämpfen, – ‚Hat je eine Frau seit Erschaffung der Welt einen Mann mit einer so dummen Frage unterbrochen?‘“<sup>22</sup>

Das Aufziehen der Uhr wird also von Mrs. Shandy dergestalt mit dem ehelichen Beischlaf in Verbindung gebracht, dass ersteres zur gewöhnungsbedingten, also spontaneitäts- und lustfernen Voraussetzung für den letzteren gemacht wird und diese lächerliche Inkongruenz zudem noch ganz naiv zum Thema gemacht wird. Es erhebt sich die Frage, wer hier wodurch in das komisierende Licht der Lächerlichkeit gerückt wird – Mrs. oder Mr. Shandy? In jedem Fall Walter Shandy, weil seine hausväterliche Zuverlässigkeit in Zweifel gezogen wird, in einer Situation, die er selbst so arrangiert hat und in der ihm nun gewissermaßen die Tatherrschaft entglitten ist.

Gibt es irgendwelche Verbindungen zwischen der homerischen In-flagranti- und dieser Sterne’schen Eheszene, die durch einen Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahrtausenden getrennt sind? Direkt sicherlich nicht. Bei genauerem Zusehen allerdings dergestalt, dass es sich ja beide Male um eine gestörte bzw. entgleiste

Beischlafszene handelt, also um einen Gegenstand erotisch-sexuellen Interesses; allerdings mit charakteristischen Unterschieden im Arrangement: der für die Betroffenen (Aphrodite und Ares) unerwarteter Weise hergestellten Öffentlichkeit der homerischen Szene steht die gewahrte Intimität der ehelichen Szene bei Sterne gegenüber. Gleichwohl kalkuliert auch die letztere eine Lachgemeinschaft mit ein. Nur besteht die nicht in einem in der Szene selbst anwesenden, konkret dargestellten Beobachterkollektiv, sondern ist aus der Aktionale der männlichen Götter gewissermaßen in die Rezeptionale des anonymen Lesepublikums verschoben, das sein jeweils lektürevermitteltes Vergnügen an der geschilderten Szene gehabt haben und auch bei jeder Lektüre erneut haben dürfte.

### VII.3

Kleists Lustspiel „Der zerbrochne Krug“ zieht seine Wirkung aus Arrangements, die auf mehreren Ebenen angesiedelt sind – erst aus deren Verknüpfung entsteht der Lächerlichkeitseffekt des Ganzen: Zuerst das Geschehen, das vor der dramatischen Handlung liegt, wie sie auf der Bühne sich vollzieht. Also vor allem die Ereignisse der Nacht vor der Verhandlung, in deren Verlauf sich das von Marthe Rull angezeigte Delikt (Zerstörung des Kruges) und die Schädigung des ungebetenen Besuchers in der Kammer von Evchen erst ergibt. Diese Ereignisfolge ist eo ipso nicht lächerlich, sondern eher in ihren Ergebnissen fatal: der Krug ist entzwei und der ungebetene Gast hat ebenfalls – von Evchens Verlobtem in die Flucht geschlagen – mit Wilhelm Busch zu sprechen – „was abgekriegt“; nämlich einige böse Blessuren am Kopf, außerdem seine Perücke eingebüßt.

Die Wendung des Ganzen ins Lächerliche erfolgt recht eigentlich erst auf der gegenwärtigen Handlungsebene, der am nächsten Tag

stattfindenden Verhandlung wegen der Sachbeschädigung (der Krugzertrümmerung). In deren Zug nämlich ergibt sich erst das Problem, dass der Richter selbst der Verursacher der Krugzerstörung ist – er also bei der Suche nach dem Schuldigen gegen sich selbst verhandeln muss und zugleich wegen des Motivs für seinen nächtlichen Besuch bei Evchen Rull ins Zwielflicht gerät: er hat unlautere Absichten, weil er der jungen Frau unter Vorspiegelung falscher Tatsachen nachstellt, um – wie man es juristisch formulieren könnte – den Beischlaf mit ihr zu erreichen oder zu erschleichen.

Aber auch diese Verknüpfung – also der mit dem Fortschreiten der Enthüllung des wahren Sachverhalts aus einem latenten erotisch-sexuellen Sub- zu einem manifesten werdende Text – wäre noch nicht hinreichend, aus der Verschränkung von Täter und Richter eine derart lächerliche Konstellation entstehen zu lassen, wie Kleist sie hier schafft. Hierzu bedarf es noch eines weiteren Diskurselementes: nämlich desjenigen der überlegenen Macht, deren Wirken in der Gegenwartshandlung – also dem durch den Dorfrichter Adam geleiteten Gerichtsverfahren – dem Ganzen seine Wendung ins Lächerliche in der Potenz gewissermaßen gibt: Adam ist aufgrund der Anwesenheit der höheren Instanz in Person des Gerichtsrates Walter nämlich seinerseits nicht völlig Herr des Verfahrens (der er ohne Walters Gegenwart wäre und was er auch – wie einige seiner taktischen Winkelzüge sowie der von ihm gefällte Urteilsspruch zeigen – sonst voll ausgespielt hätte). Er ist – *rebus sic stantibus* – gezwungen, sich an die Regeln einer ordentlichen und allen Gerechtigkeit widerfahren lassenden Verhandlungsführung zu halten. Wo immer er diese in seinem Interesse zu umgehen sucht, stößt er auf den Widerstand des Gerichtsrates als überlegener und mächtigerer Kontrollinstanz. Dieses vertrackte Arrangement nötigt den Dorfrichter zu allerlei – für den Rezipienten und den Gerichtsrat (auch den Schreiber Licht) erkennbar fadenscheinigen Ausflüchten, Verzögerungen der Wahr-

heitsfindung mittels Handlungen bzw. sophistischer oder dreister Argumentationskapriolen. Alle die von Adam angewandten Gegenstrategien gegen die Enthüllung des wahren Sachverhalts erweisen sich trotz ihrer Schläue und zeitweiligen Wirksamkeit als untauglich, das für ihn peinliche, seine Autorität beschädigende Ergebnis der Untersuchung zu verhindern bzw. auf eine Ersatzfigur (Evchens Verlobten Ruprecht) zu verschieben. Der betrogene Betrüger, der selbst geschädigte Schädiger, als der Adam am Ende dasteht oder besser: sich aus dem Staub macht, ist allemal eine lächerliche Figur – er hat die Herrschaft über die Situation auf decouvrierende Weise verloren; der Dorfrichter Adam ist also lächerlich als eine in ihrem Ansehen beschädigte Autoritätsperson, die sich zudem unangemessener (nämlich unehrenhaft-lügenhafter) Mittel zum Selbstschutz bedient; hinzu kommt, dass diese Mittel z. T. in sich inkonsistent sind; z.B. die widersprüchlichen Erklärungen für das Nichtvorhandensein der Perücke: im Zuge intensivsten Aktenstudiums verbrannt – so Adam/als Nest von der Katze für ihren Wurf missbraucht – so Licht. Damit werden sie als Effekte eines in gleichem Maße wachsenden wie ineffektiven Aufwandes erkennbar. Im Sinne Freuds wäre hier eine Komik der Aufwandsdifferenz zu sehen: der – um ein Bild zu gebrauchen – aus dem Gleichgewicht zu geraten drohende Dorfrichter schlägt immer heftiger um sich, um dadurch vielleicht doch wieder einen festen Stand zu gewinnen, was sich aber als vergebliche Liebesmüh' erweist. Der solcherart Agierende stürzt am Ende doch (in der Logik der Handlung steht der buchstäbliche Adamsfall natürlich bereits am Beginn der Verwicklungen – der Sturz vom Obstspalier). Kleists Komisierungskunst besteht eben darin, den Vermeidungsaufwand Adams stetig wachsen und sich verdichten zu lassen – auch eine Variante des dramatischen Gesetzes der die Spannung erhöhenden Retardierung, die letzten Endes in die Präzipitation der teichoskopisch wiedergegebenen grotesken Flucht Adams umschlägt.

Die Respektperson Dorfrichter Adam ist von vornherein, d.h. bereits bei ihrem ersten In-Erscheinung-Treten beschädigt; und zwar als buchstäblich und im übertragenen Sinne ‚Gefallener‘. Soziale Stellung und Privatexistenz sind bereits hier ‚entzweit‘ und diese Entzweiung markiert auch die spezifische komische Fallhöhe des Betroffenen. Die mit dem Richteramt verbundene Annahme nämlich, der Inhaber dieses Amtes sei zugleich auch eine über jeden (moralischen) Zweifel erhabene Person, ist in einen belachbaren Widerspruch zur Triebhaftigkeit des Dorfrichters als Mensch und Privatperson getreten. Seine verborgene, triebhafte Seite hat sich im missglückten nächtlichen Abenteuer in der Kammer und dann an der Hauswand vor Evchens Kammerfenster manifestiert, dessen Folgen Adam am nächsten Morgen vor dem bereits hier misstrauischen Untergebenen, seinem Schreiber Licht, plausibel und unverdächtig zu erklären sucht.

Entscheidend für die Erzeugung recht gemischter Lach-Gefühle ist die so kunstvoll lange hinausgezögerte Entlarvung und der finale (symbolische) Absturz der Hauptfigur. Dabei entsteht rezeptionspsychologisch auch so etwas wie eine gewisse, sozusagen ‚klammheimliche‘ Sympathie mit dem solcherart geschädigten Schädiger; und zwar aufgrund seiner verzweifelten Bemühungen, doch noch die Herrschaft über die ihm zusehends entgleitende Situation zu erringen. Deren Kern bilden die Erklärungsversuche für einige der angeblichen Missgeschicke: Verlust der beiden Perücken, aber auch für bestimmte andere Adam belastende Indizien wie seine Kopfverletzung oder die verräterische Fußspur im Schnee, die die abergläubische Frau Brigitte als Teufelsspur identifiziert, was der in die Enge getriebene Adam eifrig unterstützt:

„*Frau Brigitte.* Da ich vom Vorwerk nun *zurückkehre,*/ Zur Zeit der Mitternacht etwa, und just/ Im Lindengang, bei Marthens Garten bin,/ Huscht euch ein Kerl bei mir vorbei, kahlköpfig,/ Mit einem Pferdefuß, und hinter ihm/ Erstinkts wie Dampf von Pech und

Haar und Schwefel./ Ich sprech ein Gottseibeius aus, und drehe/  
Entsetzensvoll mich um, und seh, mein Seel,/ Die Glatz, ihr Herren,  
im Verschwinden noch,/ Wie faules Holz, den Lindengang durchleuchten.

*Ruprecht.* Was! Himmel – Tausend-!

*Frau Marthe.* Ist Sie toll, Frau Briggy?

*Ruprecht.* Der Teufel, meint Sie, wärs -?

*Licht.* Still! Still!

*Frau Brigitte.* Mein Seel!

Ich weiß, was ich gesehen und gerochen.

*Walter (ungeduldig).* Frau, obs der Teufel war, will ich nicht untersuchen,/ Ihn aber, ihn denunziert man nicht./ Kann Sie von einem andern melden, gut:/ Doch mit dem Sünder da verschon Sie uns./

*Licht.* Wollen Euer Gnaden sie vollenden lassen.

*Walter.* Blödsinnig Volk, das!

[...]

*Adam.* Mein Seel, ihr Herrn, die Sache scheint mir ernsthaft./ Man hat viel beißend abgefaßte Schriften,/ Die, daß ein Gott sei, nicht gestehen wollen;/ Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß,/ Kein Atheist noch bündig wegbewiesen./ Der Fall, der vorliegt, scheint besonderer/ Erörterung wert. Ich trage darauf an,/ Bevor wir ein Konkklusum fassen,/ Im Haag bei der Synode anzufragen/ Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,/ Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat.

*Walter.* Ein Antrag, wie ich ihn von Euch erwartet.<sup>23</sup>

Der Aufwand an pseudo-logischer Argumentation, den der aufgeklärte (vermutlich auch a-religiöse) Adam hier betreibt, seine sophistischen Kapriolen stehen in einem grotesken Missverhältnis zum faktischen Erklärungswert des Ganzen, sind wegen ihrer Fadenscheinigkeit lächerlich wirkende Ausweichmanöver. Zugleich lässt sich an dieser Passsage auch demonstrieren, wie literarisch oder literarästhetische inszenierte Komik im Einzelnen funktio-

niert; genauer: wie beim Rezipienten/Beobachter/Leser oder Hörer der Szene Lachstimmung generiert und mit Hilfe welcher Stimuli das erreicht wird.

Diese Lachstimulantien (wie ich sie einmal nennen möchte) bestehen in dem Widerspruch zwischen zwei Intentionen, die hier rhetorisch ins Werk gesetzt werden; nämlich der manifesten Intention, die Sachaufklärung im juristischen Diskurs voranzubringen bei gleichzeitiger latenter Gegenintention, diese Sachaufklärung eben zu verhindern. Der für den Rezipienten belachbare Widerspruch entsteht nun darin, dass er die Scheinhaftigkeit des eifrigen Bemühens von Adam erkennt als Bemühen, die Wahrheitsfindung zu verhindern im Gewande scheinbar genauer Prüfung aller Argumente. Das sprachliche Gewand tut zur Generierung eines Lächerlichkeitseffektes dann in der für Kleist charakteristischen drängend-komprimierten Ausdrucksform samt Versifizierung (5hebiges Jamben) das Übrige, deren hohe Kunsthaftigkeit/rhetorische Elaboriertheit ihrerseits den Widerspruch zur ‚Niedrigkeit‘ des aufzuklärenden Sachverhaltes verstärkt. Aber gerade dieser mit allerlei argumentativen Tricks ausgetragene Kampf gegen die Enthüllung der Wahrheit ist es, was der Zuschauer mit einem aus Sympathie und Schadenfreude gemischten Vergnügen an den ja durchaus nicht unintelligenten Anstrengungen der Hauptfigur verfolgt; denn natürlich gönnt man dem alten Sünder auch die Schwierigkeiten, die er sich durch seine nächtliche Aktion eingehandelt hat.<sup>24</sup> Adam repräsentiert damit – etwa im Vergleich zu anderen Figuren der Kleist’schen Komödie, die im traditionellen Sinne dem Modell der Unterlegenheitskomik entsprechen, weil sie jeweils aufgrund ihrer Beschränktheit auf lächerliche Weise *unter* den Anforderungen der Situation agieren – eine komische Mehrschichtigkeit und Komplexität. Zu deren Merkmalen gehört die Intellektualität dieser Figur, ihre Fähigkeit, ihre ‚niederer‘ eigensüchtigen Zwecke zielstrebig und kalkuliert zu verfolgen und zu verheimlichen – was allerdings letztlich das Scheitern an und

in der Handlung nicht zu verhindern vermag und – komödiengemäß – auch nicht darf (die Mutter Wolffen aus Hauptmanns „Der Biberpelz“ etwa bildet eine Ausnahme von diesem Gesetz).

#### VII.4

Ich komme zu einer anderen Szene, die sich mir eingepägt hat und die sich auch noch einmal unter der Frage nach der Rolle der Lachgemeinschaft betrachten lässt. Sie findet sich in Karl Kraus' satirisch-dramatischem Pandämonium „Die letzten Tage der Menschheit“ und besteht im Wesentlichen aus einer Schilderung des Szenenaufbaus sowie am Ende aus einem einzigen – oben-drein nur lautmalenden – Wort: „Hauptquartier. Kinotheater. In der ersten Reihe sitzt der Armeeoberkommandant Erzherzog Friedrich. Ihm zur Seite sein Gast, der König Ferdinand von Bulgarien. Es wird ein Sascha-Film vorgeführt, der in sämtlichen Bildern Mörserwirkungen darstellt. Man sieht Rauch aufsteigen und Soldaten fallen. Der Vorgang wiederholt sich während anderthalb Stunden vierzehnmal. Das militärische Publikum sieht mit fachmännischer Aufmerksamkeit zu. Man hört keinen Laut. Nur bei jedem Bild, in dem Augenblick, in dem der Mörser seine Wirkung übt, hört man aus der vordersten Reihe das Wort: Bumstil!“<sup>25</sup>

Worin besteht die Komik des Ganzen und warum ist das einzige, die Szene beschließende Wort, der Ausruf „Bumstil“ von entscheidender Bedeutung für das Zustandekommen der Lächerlichkeit des Arrangements? Denn ohne diesen Ausruf wäre die Szene ein reiner Vorgang ohne irgendwelchen Lächerlichkeitswert – so aber liest oder sieht und hört sie sich an wie eine Illustration der Kantischen Definition des Lachens, des Erregungsgrundes von Lachen: nämlich die plötzliche Auflösung einer hochgespannten Erwartung in Nichts – beim Rezipienten.

Die Überraschung besteht letztlich darin, dass sich höchste Verantwortungsträger des militärischen Geschehens, das mit der Aufopferung so vieler Menschenleben verbunden ist, als dieser Verantwortung auf geradezu kindisch-naive Weise nicht gewachsen zeigen. Der Sachvorgang wird von Spitzen-Repräsentanten der Militärhierarchie quittiert nach der Art von Kindern, die im Kasperletheater sitzen und die Prügelei zwischen Kasperl und einem Räuber oder dem Teufel etc. kommentieren.

Was die Frage nach der Lachgemeinschaft in Bezug auf diese Szene betrifft, so lässt sich sagen: es gäbe eine; und zwar eine in der Szene anwesende, die aber als solche nicht fungiert – nämlich das die Filmvorführung aufmerksam verfolgende „militärische Fachpublikum“. Dass dieses angesichts der lächerlichen Inkompetenz aus der ersten Reihe nicht lacht, wiewohl ihm die Lächerlichkeit der Reaktion klar sein dürfte, erklärt sich natürlich aus dem Respekt vor dem Rang des Urhebers dieses dekuvierenden Ausrufes und verleiht der Szene zugleich etwas Unwirklich-Unheimliches; anders gesagt: etwas zutiefst Kakanisches, bei dessen Gewährwerden einem das Lachen buchstäblich im Hals stecken bleiben kann. Präziser lässt sich der prekäre Zustand der Doppelmonarchie kaum szenisch fassen: hoffnungslos, aber schon lange nicht mehr ernst, wie ein Bonmot seinerzeit wusste.

Eine kontrastkomplementäre Lachszenen – sie ist wesentlich bekannter und berühmter als die eben kommentierte Kraus'sche – bildet der Schluss von Zuckmayers „Der Hauptmann von Köpenick“: Ich meine das Lachcrescendo, das der in Jacke und mit Mütze der Hauptmannsuniform vor dem Spiegel stehende Schuster Voigt produziert, als er sein eigenes Spiegelbild betrachtet. Dieses seinerseits wahrhaft homerische Gelächter („groß“ und „mächtig“, auch „befreit“ soll es sein, schreibt die Bühnenanweisung vor) mündet nämlich ebenfalls in ein einziges Wort, das allerdings nicht den deplorablen Widerspruch zwischen höchster Machtpo-

sition einerseits und offensichtlich völlig fehlendem Einsichtsvermögen wie Verantwortungsbewusstsein andererseits schneidend markiert, sondern eine sympathische Selbsteinsicht artikuliert: „Unmöglich!!“ stößt der lachende Voigt hervor. Diese Selbstcharakterisierung geht – szenisch wirkungsvoll unterstrichen – über in „Dunkel“ (wie die unmittelbar folgende letzte Bühnenanweisung des Stücks lapidar vermerkt). Voigt ist hier gewissermaßen seine eigene Lachgemeinschaft und überflügelt dabei die in der Szene anwesende höchste Autoritätsperson, den Gefängnisdirektor, der sich das Lachen über Voigts tragikomische Geschichte und Erscheinung in der alten Uniform laut Regieanweisung zu verbeißen sucht.

Versuchen wir von hier aus einmal, das ästhetische Genusspotenzial zu umreißen, das etwa in der deutschen Komödie Repräsentanten des Charaktertypus der Schwierige bieten: Lessings Major von Tellheim oder Hofmannsthals Hans Karl Bühl – Figuren, die zwar etwas Irritierendes in ihren Verhaltensweisen haben – also sich dadurch dem für das Zustandekommen von Komik unverzichtbaren Moment von Fremdbestimmtheit unterworfen zeigen, dabei jedoch nie unaufhebbar lächerlich wirken – so wird sich sagen lassen: Sie sind wie Wilhelm Voigt auf seine Weise – wenn auch zunächst z. T. sperrige – Sympathieträger.

## VII.5

Zum Schluss möchte ich auf Karl Valentin und seine Komik zu sprechen kommen. Ich beziehe mich dabei auf die wohl nicht ganz unbekanntere Szene „Buchbinder Wanninger“.

Die Situation: ein kleiner Handwerksmeister, der Buchbinder Wanninger, versucht Ort und Zeit für die Übergabe einer von ihm erbrachten Dienstleistung (das Binden von kaufmännischen Un-

terlagen) samt dem für Wanninger entscheidenden Objekt, nämlich seiner Rechnung, mit der Auftrag gebenden Fabrik Meisel & Co. telefonisch zu vereinbaren. Dabei wird er von einer Stelle zur anderen weitervermittelt, weil sich keine für den Vorgang zuständig fühlt. Immer wieder aufs Neue baut sich bei Wanninger die Erwartung auf, endlich den richtigen Ansprechpartner gefunden zu haben, scheitert jedoch stets, nachdem er sein Anliegen vorgetragen hat. Endlich ist der Anrufer doch noch an der richtigen Stelle angekommen – aber in diesem Augenblick klingelt es zum Büroschluss. Ach – rufen Sie morgen wieder an, wird der frustrierte Mann von der Sekretärin abgefertigt.

Von Kafka stammt die Diagnose: Die Fesseln der gequälten Menschheit sind aus Kanzleipapier. Bei Karl Valentin könnte sie lauten: sie sind aus Telefondraht. Wir erleben hier das in den Fallstricken arbeitsteiliger, bürokratisierter Kommunikationsprozesse entmächtigte, an den Rand des Identitätszweifels gebrachte Subjekt – zeitweise kann sich die Titelfigur in ihrer Verwirrtheit nur mehr mit „der Ding“ melden.

Valentin inszeniert seinen Pechvogel als bemitleidenswert lächerliche Figur: als Rezipienten sympathisieren wir mit dem armen Teufel, dessen stets aufs Neue unternommene Kontaktbemühungen uns selbst ja auch nicht unbekannt sind. Wanninger ist lächerlich in seinem Scheitern an der Tücke der Verhältnisse. Dahinter aber wird hier die Frustrationsmaschine ‚System der organisierten Nicht-Zuständigkeit‘ sichtbar. Dessen Steigerungsform ist dann das ‚System der organisierten Verantwortungslosigkeit‘ mit all seinen grauenhaften Auswüchsen. Diese Stufe wird hier allerdings nicht gezeigt.

Wanninger ist ein komischer Sisyphos – mit allen auch heute noch bekannten und verschärft auftretenden Phänomenen: seine vergeblichen telefonischen Kontaktversuche gleichen einer Irrfahrt

durch ein Kommunikationsnetz. Nur der inzwischen sattsam bekannte Fruststationsgenerator „Warteschleife“ existiert hier noch nicht: mit ihrer akustischen Folter durch musikalische Beschallung, die von der elektronisch verfremdeten Kleinen Nachtmusik oder g-moll Symphonie Mozarts bis zu Popmusik oder Endloswiederholungen verträöstender Softvoice-Versprechungen, gleich Gehör zu finden, reicht: „Im Augenblick sind alle unsere Mitarbeiter im Gespräch... Sie werden...“

So könnte ich mir übrigens einen Teil des modernen Fegefeuers vorstellen: Man hängt am Telefon und will höheren Orts wissen, wann man denn auf Erlösung hoffen kann, ist aber dazu verdammt, ohne Aussicht auf ein Ende in der akustisch aufgerüsteten Warteschleife der ewiggleichen Melodiehappchen bzw. verbalen Ankündigungen zu hängen.

Die auf dem gesprochenen Wortlaut fußende Fassung der Valentin'schen Szene<sup>26</sup> liest sich so:

*„Der Buchbindermeister Wanninger geht in seiner Werkstätte ans Telefon und wählt eine Nummer.*

PORTIER: Hier Baufirma Meisel & Co.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, hier ist Buchbinder Wanninger. Ich möchte nur der Firma Meisel mitteilen, dass ich jetzt die Bücher, wo S' bestellt ham, fertig habe und ob ich die Bücher hinschicken soll und ob ich die Rechnung auch mitschicken darf

PORTIER: Einen Moment, bitte.

BUCHBINDERMEISTER: Jawohl.

SEKRETARIAT: Hier Meisel & Co., Sekretariat!

BUCHBINDERMEISTER: Hier ist Buchbinder Wanninger. Ich möchte Ihnen nur mitteilen, dass ich die Bücher fertig habe und ob ich die Bücher hinschicken soll und ob ich die Rechnung auch mitschicken soll – bitte!

SEKRETARIAT: Einen Moment, bitte!

BUCHBINDERMEISTER: Ja, ist schon recht.

DIREKTION: Direktion der Fa. Meisel & Co.

BUCHBINDERMEISTER: Ä, hier ist der, der Buchbinder Wanninger. Ich möchte Ihnen nur und der Firma Meisel des mitteilen, dass ich die Ding, die Bücher jetzt fertig hab, und ob ich dann die Bücher hinschicken soll zu Ihnen, und ob ich die Rechnung dann auch gleich mit hinschicken soll – bitte.

DIREKTION: Ich verbinde Sie mit der Verwaltung, einen Moment, bitte, gell.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, ist schon recht.

VERWALTUNG: hier Baufirma Meisel & Co., Verwaltung!

BUCHBINDERMEISTER: Ha? Jawohl, hier ist Buchbinder Wanninger. Ich möchte Ihnen nur mitteilen, dass ich die Bücher jetzt fertig gemacht hab und dass ich s' jetzt hinschick oder dass ich s' hinschicken soll, oder ob ich die Rechnung auch gleich mit hingeben soll.

VERWALTUNG: Rufen Sie doch bitte die Nebenstelle 33 an. Sie können gleich weiterwählen.

BUCHBINDERMEISTER: So, da muaß i glei – jawohl, ist schon recht, danke, bitte (*Geräusch der Wählscheibe*)

NEBENSTELLE 33: Hier Baufirma Meisel & Co.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, der Ding ist hier – hier ist der – wer dort?

NEBENSTELLE 33: Hier Baufirma Meisel & Co.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, ich hab's dene andern jetzt scho a paarnal gsagt, ich möchte Ihnen nur das jetzt mitteilen, Fräulein, dass ich die Ding, die Bücher jetzt fertig habe, und ob ich die Bücher zu Ihnen hinbringen soll oder hintrage, und die Rechnung soll ich dann vielleicht eventuell auch gleich mitschicken, wenn Sie's erlauben.

NEBENSTELLE 33: Einen Moment mal! Ich verbinde Sie mit Herrn Ingenieur Plaschek.

BUCHBINDERMEISTER: Wie?

PLASCHEK: Hier Ingenieur Plaschek!

BUCHBINDERMEISTER: Ja, hier ist die Bau-, hier ist der – wer ist dort? Hier ist der Buchbinder Wanninger. Ich möchte Ihnen nur und der Firma mitteilen, dass ich jetzt die Bücher da fertig gemacht hab, die zwölf Stück, und ob die Bücher dann alle hinkommen sollen, dass ich's hintrag, und ob ich d' Rechnung auch, auch hinoffe-offerieren sollte, bitte, zu Ihnen.

PLASCHEK: Ja, da weiß ich nichts davon.

BUCHBINDERMEISTER: So!

PLASCHEK: Fragen Sie doch mal bei Herrn Architekt Klotz an. Einen Moment mal, bittschön.

BUCHBINDERMEISTER: Wie hoäßt der? Was hat denn der für a Nummera? He! – Herrgottsakrment!

KLOTZ: Architekt Klotz!

BUCHBINDERMEISTER: Wanninger, Wanninger, ich hab, ich hab a, ich möcht dem Herrn Ingenieur nur das jetzt mitteilen, dass ich die Bücher schon fertig gemacht hab und die – und ob ich die Bücher jetzt nachher hinschicken soll zu Ihnen, weil ich die Rechnung auch gleich mit dabei hab, und die würd ich jetzt dann auch gleich – dass ich's dazugeb vielleicht.

KLOTZ: Ja, da fragen Sie am besten den Herrn Direktor selbst, der ist aber jetzt nicht in der Fabrik. Ich verbinde Sie gleich mit der Wohnung.

BUCHBINDERMEISTER: Naa, naa, passen S' auf, hallo!

Direktor: Ja, hier ist Direktor Hartmann.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, der Ding ist hier, der Buchbinder Wanninger. Ich möcht nur anfragen, ob ich jetzt Ihnen des mitteilen soll wegen de Bücher, weil ich – die hab ich jetzt fertig gmacht in der Werkstatt, und jetzt hamma s' fertig, und ob ich s' Ihnen nachher mit der Rechnung auch hinschicken soll, wenn ich – ich hätt jetzt Zeit.

DIREKTOR: Ja, ich kümmerge mich nicht um diese Sachen. Vielleicht weiß die Abteilung III Bescheid; ich schalte zurück in die Firma.

BUCHBINDERMEISTER: Wer ist, wo soll i hingehn? – Herrgott-sakrament.

ABTLG. III: Baufirma Meisel, Abteilung III.

BUCHBINDERMEISTER: Ja, der Ding ist hier, der Buchbinder Wanninger, ich hab's jetzt dene andern scho so oft gsagt, ich möchte nur an Herrn Direktor fragen, daß ich die Bücher – fragen, dass ich die Bücher jetzt fertig hab, und ob ich s' nausschicka soll zu Ihna, und d' Rechnung hätt ich auch gschriebn, ob ich die auch gleich mit de Bücher, zamt de Bücher mit zum Herrn – Ihnen hinschicken soll, dann.

ABTLG. III: Einen Moment bitte, ich verbinde mit der Buchhaltung

BUCHHALTUNG: Fa. Meisel & Co., Buchhaltung.

BUCHBINDERMEISTER: Hallo, wie? Ja – ich möchte nur der Firma mitteilen, dass ich die Bücher jetzt fertig hab, net, und ich datat s', dat s' jetzt Ihnen hin-hin-hinoweschicken, hinaufschicken in eichere Fabrik, und da möchte ich nur fragen, ob ich auch die Rechnung hin-hinbeigeben, beilegen soll, auch.

BUCHHALTUNG: So, sind die Bücher nun endlich fertig, hören Sie zu, dann können Sie mir ja dieselben morgen Vormittag gleich – ach rufen Sie doch morgen wieder an, wir haben jetzt Büroschluss.

BUCHBINDERMEISTER: Wos? Jawohl, ja so, danke – entschuldigen S' vielmals! *Er hängt ein.* Saubande dreckade!<sup>27</sup>

Das frustrierte Subjekt bei Valentin macht seinem aufgestauten Ärger mit der abschließenden, aber nur außerhalb der Telefonsituation erfolgenden und im Übrigen auch nur halbblaut geäußerten Beschimpfung Luft: „Saubande, dreckade“. Damit kommt die komische Inszenierung erst vollständig zu sich selbst: in dieser Auflösung einer ständig weiter gespannten und stets aufs Neue enttäuschten Erwartung in eine Ergebnislosigkeit (das Kantische „Nichts“), die beim Betroffenen die unterdrückte Wut leise explodieren lässt und zugleich beim Rezipienten den ultimativen

‚Lacher‘ hervorruft. Karl Valentin hätte – um noch einmal an das Ausgangszitat aus Verdis „Falstaff“ anzuknüpfen – vielleicht formuliert: Alles ist komisch auf Erden. Wer weiß – oder wahrscheinlicher noch: Komik – als ästhetische Praxis – ist schön, macht aber viel Arbeit!<sup>28</sup>

## Anmerkungen

- 1 Überarbeitete Fassung meiner Abschiedsvorlesung vom 9.7.2009 an der Humboldt Universität zu Berlin.
- 2 Vgl. zu diesem zentralen Strukturelement des Komischen Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München 1976, S. 238 ff.
- 3 Ebd. S. 251. Stierle spricht hier von der „komische[n] Katharsis“, die an „die Möglichkeit der Enthebbarkeit des komischen Faktums“ gebunden sei.
- 4 Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 356 rechte Spalte.
- 5 Vgl. hierzu auch die Definition von Souriau: „on pourrait s'aventurer jusqu'à dire que le comique est un risible en quelque sorte sublimé, révisé et réhabilité par l'art.“ Zit. ebd., S. 334 linke Spalte.
- 6 Ebd. S. 353, rechte Spalte.
- 7 Vgl. hierzu a. Dieter Henrich: Freie Komik. In: Das Komische. A.a.O. S. 385–389.
- 8 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Karl Vorländer. Hamburg 1974, S. 190.
- 9 Ästhetik des Hässlichen (1853). Leipzig 2. überarb. Aufl. 1996. Zweiter Abschnitt: Die Inkorrektheit, S. 100 ff; Dritter Abschnitt: Die Defiguration oder Verbildung, S. 138 ff.
- 10 Diese Auffassung des Komischen liegt auch Goethes Ablehnung der Romantik à la Hoffmann zugrunde: „Das Romantische ist kein Natürliches, Ursprüngliches, sondern ein Gemachtes, Gesuchtes, Gesteigertes, Übertriebenes, Bizarres, bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige [...] daher ans Komische grenzend und selbst komisch“. Johann Wolfgang Goethe: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd.II/6. Hrsg. v. R. Unterberger, Frankfurt/M. 1993, S. 362.
- 11 Reisebilder Vierter Teil. Die Stadt Lucca. Kap. XI. In: H.H.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. II, München 6.Aufl. 2001, S. 340.
- 12 Vgl. die Funktion des politischen Witzes in Diktaturen – wenn er nicht – wie am Ende des Dritten Reiches – strikt und existenziell bedrohlich strafbewehrt ist.
- 13 Vgl. z.B. die scharfe Veräppelung des Papstes in einer Kabarettsendung auf 3sat am 8.3.09, 21.00–21.50.
- 14 V. 292 ff. Zit. n. der Übersetzung von Johann Heinrich Voß.
- 15 V. 321–327.
- 16 V. 334–343.
- 17 Allerdings zeugt Hermes mit Aphrodite den Hermaphroditen, hat

also mit ihr Beischlaf.

- 18 Vgl. hierzu v.a. die kritischen Ausführungen des Sokrates zur Darstellung der Götter und ihres Handelns bei Hesiod und Homer im 2. Buch (378, a–e) und speziell zu der besprochenen Lachszenen: „ ‚Aber auch lachlustig dürfen unsere Jungen nicht sein! Denn wenn man sich starkem Lachen hingibt, zieht das einen starken Umschwung nach sich!‘ ‚Ich denke!‘ ‚Unannehmbar ist es daher, bedeutende Männer vom Lachen überwältigt darzustellen, noch viel weniger aber die Götter!‘ ‚Das schon gar nicht!‘ ‚Also werden wir auch bei Homer folgendes über die Götter nicht hinnehmen‘ “; darauf folgt das Zitat mit dem unauslöschlichen Lachen der Götter angesichts der prekären Situation von Ares und Aphrodite (Platon: Der Staat. Eingeleitet und übersetzt von Karl Vretska. Stuttgart 1958, S. 157).
- 19 Lawrence Sterne: Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman, Stuttgart 1972, S. 10.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd. S. 6.
- 23 Vers 1682–1700 und 1742–1753.
- 24 Hier wäre eine weitere Erörterung des Verhältnisses von Kleists Komödie zu ihrem antiken Referenztext, der Tragödie „König Ödipus“ von Sophokles anzuschließen; und zwar unter dem Aspekt der Tragödie resp. der Komödie des zurückgehaltenen bzw. zurückzuhalten gesuchten Wissens um ein Verbrechen. Im Falle des „König Ödipus“ handelt es sich um Totschlag und Inzest (also um Kapitalverbrechen), im Falle der Kleist'schen Komödie entsprechend der Komödientheorie um eher banale Delikte in der ‚niedereren‘ Sphäre der Sachbeschädigung bzw. der Triebhaftigkeit. Im Lichte einer Interpretation, die Wolfgang Rösler in seiner Abschiedsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin am 16.7.2009 vorgetragen hat, wäre der Dorfrichter Adam nicht nur mit Ödipus in Verbindung zu bringen hinsichtlich seiner Rolle, ein Verbrechen aufzuklären, das er – wenn auch unwissentlich – selbst begangen hat, sondern ebenso mit Jokaste, der Mutter-Ehefrau des Ödipus, die ganz offensichtlich von der wahren Identität ihres zweiten Ehemannes gewusst haben muss, dies aber bis zuletzt zu verheimlichen suchte. Die komische Potenz der Figurenkonzeption des Dorfrichters ergibt sich also nicht unwesentlich aus der gewissermaßen inversen Kombination der Handlungsmuster und -zwänge beider Figuren der Tragödie. Komisch wird diese Kombination dann recht eigentlich dadurch, dass Kleist in seiner Hauptfigur das Moment des Verhindernwollens

der Wahrheitsoffenbarung (also gewissermaßen den Jokasteanteil) zum allein handlungsmächtigen erhebt. Beide Figurenabteile – der Ödipus- und der Jokasteanteil – kommen am Ende des „Zerbrochenen Krug“ dann in jenem tragikomischen Bild des fliehenden Adam zum Ausdruck; diese Flucht ist gekennzeichnet von einer überschießenden Dynamik: „Licht (am Fenster). Seht wie der Richter Adam, bitt ich euch./Berg auf, Berg ab, als flöh er Rad und Galgen,/Das aufgepflügte Winterfeld durchstampft!/ Walter. Was? Ist das Richter Adam? Licht. Allerdings!/Mehrere. Jetzt kommt er auf die Straße. Seht! seht!/Wie die Perücke ihm den Rücken peitscht!“ (V. 1954 – 1959) Die tragische Referenzstelle wäre im „König Ödipus“ der Dienerbericht vom wütend in die Gemächer der Jokaste vordringenden Ödipus.

- 25 Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit (1918/19). München 5. Aufl. 1975, Teil 1, S. 231.
- 26 Die in der Werkausgabe wiedergegebene Fassung ist bei weitem schwächer als die hier mitgeteilte. Vgl. Karl Valentin: Sämtliche Werke in acht Bänden. Band 4: Dialoge. Hrsg. von Helmut Bachmaier u. Manfred Faust. München 1996, S. 90–92.
- 27 Zit. n. Alles von Karl Valentin. Hrsg. v. Michael Schulte. München/Zürich 1978, S. 254–256.
- 28 In leichter Abwandlung seines bekannten und vielzitierten Diktums: „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“.

## Rüdiger Steinlein

geboren 1943, Studium der Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte in München und Freiburg i.Br. (Promotion 1973). Von 1974 bis 1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter und ab 1984 (Habilitation) Privatdozent am Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin. Von 1993 bis 2009 Prof. für Neuere deutsche Literatur (Schwerpunkt: Kinder- und Jugendliteratur) an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Gründungsmitglied der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung, Mitgliedschaft und Vorsitz in verschiedenen KJL-Jurys.

## Veröffentlichungen

### Selbständige Publikationen

- Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas (1916/7 bis 1923). Ästhetische und politische Grundpositionen. Kronberg/Ts. 1974.
- Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1987.
- Märchen als Poetische Erziehungsform. Zum kinderliterarischen Status der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“. Berlin 1994.
- Kinder- und Jugendliteratur als Schöne Literatur. Gesammelte Aufsätze zu ihrer Geschichte und Ästhetik. Frankfurt/M. 2004.
- Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur 1975 bis 2008. Heidelberg 2009.

## (Mit-)Herausgeber

- Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hg. von Manuel Köppen in Zusammenarbeit mit Gerhard Bauer und Rüdiger Steinlein. Berlin 1993.
- Reihe „Probleme der Dichtung“. Hg. von Peter U. Hohendahl und Rüdiger Steinlein. Heidelberg (Mitherausgeber 1994–2011).
- Kinder- und Jugendliteraturforschung. Hg. von Hans-Heino Ewers, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein. Stuttgart/ Weimar 1994 /1995 ff.
- Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hg. Von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank und Rüdiger Steinlein (1998 ff).
- Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Staatsbibliothek zu Berlin 15.6.–15.7.2000, Wiesbaden 2000 (zus. mit Carola Pohlmann).
- Kulturwissenschaften – Cultural Studies. Beiträge zur Erprobung eines umstrittenen literaturwissenschaftlichen Paradigmas. Berlin 2001 (zus. mit Peter U. Hohendahl).
- Passagen. Literatur – Theorie – Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl zum 65. Geburtstag. Berlin 2001 (zus. mit Manuel Köppen).
- Handbuch zur KJL. Teilband SBZ/DDR (1945–1990). Stuttgart 2006 (zus. mit Heidi Strobel und Thomas Kramer).
- Realitätskonstruktion. Faschismus und Antifaschismus in den Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens. Leipzig 2004 (zus. mit Thomas Beutelschmidt).
- Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur. Frankf./M. u.a. 2007 (zus. Mit Thomas Beutelschmidt, Hans-Martin Hinz und Henning Wrage).

Zahlreiche Aufsätze zur deutschen Literatur (v.a. Kinder- und Jugendliteratur) vom 18. Jh. bis zur Gegenwart.

