

## Schwundstufen des Lachens in der frühen Komödie der DDR

Will man zu repräsentativen Aussagen über Funktion und Wirkung der frühen Komödie der DDR kommen, so wird es zweckmäßig sein, die Frage beiseite zu stellen, welche Stücke aufgrund ihrer ideologischen Exzeptionalität oder ihrer literarischen Qualität noch heute literaturhistorisches Interesse auf sich ziehen könnten. Es wird zweckmäßig sein, sich an diejenigen zu halten, die damals Karriere machten. Die Komödie „Frau Flinz“ von Helmut Baiert gehört gewiß dazu. Sie hatte beträchtlichen Erfolg in Berlin und in der Provinz, nicht zuletzt dank ihrer Inszenierung durch das Berliner Ensemble unter der Regie von Manfred Wekwerth. Im 11. Band der Geschichte der deutschen Literatur, also der Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, gilt sie geradezu als klassisches Stück der „Herausbildung der sozialistischen Nationalliteratur der Deutschen Demokratischen Republik“<sup>1</sup>, ein Stück also, das die Kriterien dieser Literaturgeschichte wie kaum ein anderes erfüllt. Der Autor Helmut Baiert war Russischdozent, später Student des Leipziger Literaturinstituts, Verlagslektor und von 1959 bis 1967 Mitarbeiter, Dramaturg und Parteisekretär am Berliner Ensemble. Er hatte sich bereits mit Laienspielen (Der rote Veit) und mit einem Lehrstück „Feststellung“ hervorgetan, als er „Frau Flinz“ schrieb. Die Komödie wurde am 8. Mai 1961 uraufgeführt, 1964 neu einstudiert und stand in dieser Fassung noch Anfang der 70er Jahre auf dem Programm am Schiffbauerdamm. Sie erreichte 175 Aufführungen<sup>2</sup>.

Da ich nicht davon ausgehen kann, daß Ihnen das Stück durchaus bekannt ist, will ich es kurz charakterisieren<sup>3</sup>: Es besteht aus 14 Bildern und

Der Text ist die unveränderte Fassung eines Vortrags, der auf der Tagung „Spiele des Lachens“ des Arbeitskreises Literatur und Germanistik in der DDR am 2. Dez. 1984 in Bochum gehalten wurde.

1 Geschichte der deutschen Literatur. 11. Bd., Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1976, S. 419–422.

2 Nicht mitgezählt sind die Wiederaufführungen in Brandenburg und Greifswald anlässlich des 35. Jahrestages, die übrigens nur mäßigen Erfolg zeitigten. Es scheint nicht mehr möglich, das Stück anders als historisch zu sehen. „Wer das Stück heute nur durch Lektüre kennenlernt, kann sich von seiner Bühnenwirkung vor einem Vierteljahrhundert keinen Begriff machen,“ schreibt Dieter Kranz in einer historischen Betrachtung „Aufführungen, die Geschichte machten“. (Sonntag 14/1985, S. 6).

3 Abgedruckt in Helmut Baiert, Stücke, Berlin 1969, S. 39–120.

1 Epilog, die auf 3 Akte verteilt sind. Der innere Aufbau folgt dem Chronikstil und ist formal stark von „Mutter Courage“ abhängig. Der 1. Akt trägt entsprechend den Untertitel „Frau Flinz und die antifaschistisch demokratische Ordnung 1945 bis April 1946“; der 2. Akt „Frau Flinz und die revolutionär demokratische Ordnung April 1946 bis 1948“; der 3. Akt „Frau Flinz und die Deutsche Demokratische Republik 1948 bis 1952“. Wie diese Akt-Untertitel bereits andeuten, spielen die Episoden der Geschichte der Frau Flinz vor dem Hintergrund und im Widerspiel mit der politisch gesellschaftlichen Entwicklung. Am Anfang zeigt sich die Macht der Arbeiterklasse noch als durchaus ungefestigt. Zum Wiederaufbau ist man auf die Kooperation mit dem Unternehmer Neumann angewiesen, so daß die Staatsgewalt sogar dessen Geschäftssinn und Profitstreben gegen die Not der Wohnungsuchenden und Notleidenden ins Recht setzen muß. Auch in der zweiten Phase kann die Partei nur partielle Probleme der Arbeiter aufnehmen, ohne die grundlegenden Konflikte der Gesellschaft im Sinne der Übernahme der Produktionsmittel zu bereinigen. Erst im 3. Akt sieht man sozialistische Strukturen in der Landwirtschaft erwachsen. Vor dem Hintergrund der in dieser Form einstweilen noch obwaltenden Klassegegensätze also spielt die Geschichte der Frau Flinz und ihrer fünf Söhne. Am Anfang sieht man sie als Flüchtlinge, sprich Umsiedler, in einer Kleinstadt ankommen, voller Mißtrauen gegen die Obrigkeit ihre Hoffnung auf den Kapitalisten Neumann setzen. Am Ende aber hat sie den Schritt zur Solidarisierung mit der neuen Ordnung getan, und sie geht sogar dahin, wo die Linie der Partei bestimmt wird, und ergreift als Gastdelegierte einer der ersten landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften das Wort auf dem zweiten Parteitag der SED. Vor dem Hintergrund der geschichtlich sich verändernden Situation des Klassenkampfes also spielt ein nichtantagonistischer Konflikt, der Konflikt, in dem die Flinz aus Verblendung über ihre wahren Klasseninteressen mit dem Vertreter der Klasse, dem Genossen Weiler, ihre Gefechte ausficht. Es dauert lange, bis die Flinz erkennt, auf welcher Seite ihre wahren Interessen liegen. Auf dem Wege dorthin verliert sie all ihre Söhne, sie gehen nämlich dahin, wo sie sinnvolle Arbeit und Entwicklungsmöglichkeiten finden, und nehmen in der einen oder anderen Form teil an dem Aufbau der neuen Gesellschaft. Der Verlust der Kinder ist also nur scheinbar ein Verlust, am Ende erweist er sich auch für Frau Flinz als Gewinn, indem ihre Verlassenheit sie zu ihrem eigenen Glück zwingt. Sie beteiligt sich am Ende als Agitatorin an der Gründung einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft. In demselben Maße also, in dem sich die gesellschaftlichen Verhältnisse klären, kann Frau Flinz vom spontananarchischen zum bewußten Handeln übergehen, sich „ein richtiges Urteil“ über ihre eigene Position bilden und kann anders als die Courage ihre Hoffnungen und Wünsche mit der Entwicklung der Gesell-

schaft in Übereinstimmung bringen. Mit der zunehmenden Überwindung der antagonistischen schwinden auch die nicht-antagonistischen Gegensätze, so daß am Ende die Heldin auch die Reste kleinbürgerlichen Denkens, die Klein-aber-mein-Ideologie ebenso wie die traditionale Familienvorstellung überwindet und schließlich nicht sowohl im Alltag als vielmehr in der Werner-Seelenbinder-Halle anlangt, wo der 2. Parteikongreß der SED stattfindet. Subjektives und Objektives stehen am Ende im Verhältnis schönster Übereinstimmung. Die Chronik zeigt den folgerechten Weg zur neuen Gesellschaft und an Frau Flinz parallel dazu den Weg zum Glück in ihr. „Das alles hat großes historisches Gewicht“, meint die Literaturgeschichte der DDR<sup>4</sup>. Die Fabel also läßt sich lesen als Allegorie der nun erstmals möglichen geschichtlichen Versöhnung von Individuum und Gesellschaft. Sie hat damit jene Struktur, die Adorno als „erpreßte Versöhnung“ kritisiert hat. In der Tat wird diese Strukturformel nicht kritisiert, komisiert oder sonstwie ambivalent gemacht; sie ist durchaus ernst, pädagogisch und propagandistisch gemeint. Es stellt sich die Frage, was unter diesen Umständen die Gattungsbezeichnung Komödie, die das Stück im Titel trägt, noch besagen kann.

Freilich, wenn man mit Arntzen von einem neuzeitlichen Komödientypus der ernststen Komödie ausgeht<sup>5</sup>, so könnte diese Frage sich als eine Scheinfrage ausnehmen. Was also spricht dagegen, das Stück als ein simples Lehrstück aufzufassen? Nun, es ist in der Tat eine raffiniert gebaute Komödie, die ihres Erfolgs durchaus sicher ist, und zwar auch und gerade ihres Lacherfolgs, wie man sich durch Autopsie überzeugen konnte. Es war ein außerordentlicher Erfolg. Die Meinung, daß es angesichts einer so dogmatisch gebauten Komödienfabel doch eigentlich nichts mehr zu lachen geben könne, trifft also ganz offensichtlich die Sache nicht. Sollte diese Meinung selbst dogmatisch sein? Man wird sich entschließen müssen, auf eine Reduktion der Probleme durch Ausschließung des Problems der komischen Wirkung zu verzichten. Hier, wie generell, mag gelten, daß das Lachen als Horizont der ernsthaften Komödientheorie beizubehalten ist, selbst dann, wenn das Lachen wie in „Frau Flinz“ am Ende verstummt. Auch helfen alle Theorien über das sogenannte Gesellschaftlich-Komische nicht weiter, wenn diese, wie bei Giese, das Lachen als Wirkungsdimension des Komischen unberücksichtigt lassen<sup>6</sup>.

Die Komödienpraxis, die also auf das Lachen durchaus nicht verzichtet steht nun in einem gewissen Gegensatz zur Komödientheorie sozialistischer Provenienz, in der nämlich das Lachen als Endhorizont der Komödie

<sup>4</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>5</sup> Helmut Arntzen, Die erste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968.

<sup>6</sup> Peter Christian Giese, Das Gesellschaftlich-Komische, Stuttgart 1974, S. 111.

gerade negiert wird. Zwei Jahre vor „Frau Flinz“, 1959 hatte Georgina Baum ihre maßgebende Komiktheorie mit dem Titel „Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik“ veröffentlicht. Sie hatte darin die Verabsolutierung des Komischen im Humor als ideologischen Schein entlarvt und den bürgerlichen Humor als Mittel zum Verwischen und zur Versöhnung der Gegensätze und Widersprüche diagnostiziert. Der Eckstein der von ihr angestrebten neuen sozialistischen Komödientheorie sollte nicht das Komische, sondern der Ernst sein, nämlich „das wirklichkeitsbezogene gesellschaftskritische Wesen der Satire“<sup>7</sup>. „Die Komödienform, die aus der Marxschen Analyse abgeleitet werden kann, ist die politische Satire, die mit den schärfsten Mitteln, mit bewußter Aggressivität gegen überholte gesellschaftliche Erscheinungen, gegen die veraltete Ordnung Partei nimmt“<sup>8</sup>. Komik ist nach dieser Theorie bekanntlich ein objektives Moment in der Geschichte der Klassenkämpfe. Nach Wolfgang Heises 1964 publiziertem Aufsatz „Hegel und das Komische“ ist komisch „überwundene oder überwindbare Vergangenheit“<sup>9</sup>. Daß überwundene Vergangenheit oder überwindbare, also demnächst Vergangenheit, sich nicht wiederholende Vergangenheit ist, kann man freilich nur aufgrund geschichtsphilosophischer Zuversicht wissen oder besser glauben und versichern. Setzt man dies in komödiantische Praxis um, so resultiert daraus die Theoriegebundenheit der komischen Konstellation, d.h. aber ihre Abhängigkeit von einem durchaus nicht zur Disposition gestellten Ernst. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß dieses präsuppositorische Moment eine spezifische Eigenschaft sozialistischer Komik sei, indessen ist es historisch neuen Datums, es kann ja frühestens dort eintreten, wo das Komische in den Einzugsbereich geschichtsphilosophischen Denkens gerät<sup>10</sup>. Man denke etwa an die Darstellung des spätfudalen Hofes in Büchners „Leonce und Lena“. Von einem Begriff von Satire, dessen Gegenstand die Abweichung von einer geltenden Norm wäre, ist dies also durchaus zu unterscheiden. Hinzu kommt nun allerdings, daß die Natur des komischen Konflikts in der sozialistischen Ästhetik semantisch festgelegt wird. Man beruft sich dabei bekanntlich auf Marx' beiläufige Verwendung des Begriffs der Komödie in seiner Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Komik als ein objektives Moment ist daher eine Gegebenheit von Klassenauseinandersetzungen. Er-

7 Georgina Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik*. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters, Berlin 1959, S. 65, 67.

8 Ebd., S. 32f.

9 Wolfgang Heise, *Hegel und das Komische*, Sinn und Form 16, 1964, S. 811–830. Zitiert nach: Ulrich Profitlich, *Über Begriff und Terminus „Komödie“ in der Literaturkritik der DDR*, Lili 30/31, S. 190–205.

10 Dies ist kritisch zu erinnern gegen Walter Hincks „Die Komödie zwischen Satire und Utopie“, in: R. Grimm, W. Hinck, *Zwischen Satire und Utopie*, Frankfurt 1982.

scheinungen der Klassengesellschaft werden standpunktgebunden als Vergangene und daher obsolete behandelt, mit dem Zweck, daß sie als solche erkannt werden. Das belehrende Moment kann jedoch auch zurücktreten im Sinne einer bloßen Affirmation von etwas durchaus schon Bekanntem, so daß Erscheinungen der Klassenkämpfe der Vergangenheit vor einem Publikum ausgestellt werden können, das in diese Kämpfe nicht mehr involviert ist, also einer aktuellen Belehrung nicht bedarf. Brechts Maxime des Historisierens realisiert dies, obwohl das Historisieren Brechts seine Funktion nicht nur in diesem Zusammenhang hat. In der frühen Komödie der DDR spielt diese Definition des Komischen eine große Rolle, so wenn Hacks davon spricht, im Sinne einer „Überlegenheit des Heute“ einen „Abscheu vor der Vorzeit“ zu inaugrieren<sup>11</sup>. Während in Brechts Hofmeister-Bearbeitung durchaus eine selbstreflexive Betroffenheit des Zuschauers mitgemeint ist, fällt sie in Hacks frühen Stücken in aller Regel aus. Paradigmatisch kann man dies an seiner Bearbeitung von Heinrich Leopold Wagners „Kindermörderin“ studieren, die ganz darauf hinausläuft, die Konflikte des Sturm-und-Drang-Stückes als obsolete zu kennzeichnen vom Standpunkt eines gesellschaftlichen Bewußtseins aus, in dem solche Konflikte keinen Platz mehr haben. Nach der Gründung der DDR mußte sich aber über kurz oder lang die Frage stellen, ob auch Erscheinungen der sozialistischen Gesellschaft Gegenstand einer Komödie im Sinne dieser Theorie sein könnten. In diesem Sinne wurden dann Machenschaften des Klassegegners, soweit sie noch überwalteten, antiquierte Interessen und Verhaltensweisen als probate Gegenstände einer neuen sozialistischen Komödie betrachtet. Strittmatters „Katzgraben“, Wolfs „Bürgermeister Anna“ und eben auch „Frau Flinz“ sind die Paradigmen für eine solche neue sozialistische Komödie. „Frau Flinz“ jedoch geht in einer solchen Definition nicht auf. Die überkommenen Konflikte verschwinden wie die Figur des Neumann von der Bühne, übrigbleibt Frau Flinz. Sie ist komische Person. Aber ihr gerade ist es beschert, im Sozialismus anzukommen. Im Blick auf Frau Flinz stellt sich also die Frage, die auch Georgina Baum bereits aufgeworfen hat: „Kann das Satirische in einem lediglich angreifenden, vernichtenden und verneinenden Sinne also Gültigkeit für die Kunst im Sozialismus behalten?“ Georgina Baum hatte diese Frage zu beantworten gesucht durch eine Unterscheidung zwischen der antiimperialistischen aufs Ganze gehende Satire und einer innersozialistischen erziehenden Satire, deren Funktion die Detailkritik an Erscheinungen der sozialistischen Gesellschaft sein sollte. Funktion eines solchen Komischen sollte also sein die Parteinahme im Sinne eines Aufbaus mit

11 Peter Hacks, „Wagners Kindermörderin. Bearbeitet von Peter Hacks“, *Junge Kunst*, 1/1957, H. 2, S. 23.

den Mitteln des Komischen. Daß dadurch aber ihre zuvor so hartnäckig betriebene Differenzierung des satirischen vom bürgerlichen Humor hinfällig wurde, war ihr bewußt geworden, und dies ließ sie schließlich von einem „qualitativ neuen Humorbegriff“ sprechen<sup>12</sup>.

Als qualitativ neuen Humor hätten wir es demnach anzusehen, wenn die Titelheldin am Ende in der Szene „Die Beichte“ in der Art einer pietistischen Erweckung die Übereinstimmung ihrer Interessen mit denen des Staates entdeckt und symbolträchtig zur Lenin-Lektüre greift. Und wenn ihr Gegenspieler, der zu früh gekommene Genosse Weiler, bekennen muß: „In der Deutschen Demokratischen Republik wird der Sozialismus planmäßig aufgebaut – wie Walter das gesagt hat, bin ich fast vom Stuhl gefallen“. – Der Umschlag der Komödie ins Lehrhafte ist selbst komisch, unfreiwillig.

In einer Interpretation von Erich Kühne lesen wir: Durch die neuen Momente in der Ausstrahlung der Konfliktsituation, entsprechend der fortschreitenden Handlung und der Entwicklung der Helden, verändere sich der Charakter des Komischen bei Baierl, er gewinne „bestimmte Aspekte der Komik hinzu“<sup>13</sup>. Das Dilemma solcher Unbestimmtheiten, worin nämlich der komische Konflikt angesichts des Wegfalls gesellschaftlicher Konflikte noch bestehen kann, ist nur ein Indiz für das viel grundsätzlichere Problem, daß gesellschaftstheoretische Konfliktanalysen der Komödienhandlung offenbar nicht in der Lage sind, die spezifische Struktur der komischen Wirkung, die *vis comica* des Stückes, adäquat zu erfassen. Der satirische Charakter des sogenannten Gesellschaftlich-Komischen erklärt das Lachen so wenig, wie der Zuschauer sich das Lachen durch eine Reduzierung der gesellschaftlichen Dimension der Handlungsstruktur verbieten läßt. Kritik und Affirmation sind offenbar ungeeignete Kategorien, die Besonderheit des Komischen zu erfassen.

So ergiebig konfliktanalytische Erörterungen für die Konstitution einer tragischen Handlung sein mögen, für die Komödie sind sie es nicht. Sie führen lediglich dazu, die generische Bedingung des Lustspiels, das Lachen, theoretisch auszutreiben oder es als bloßes technisches Mittel zu mediatisieren. Die Hilflosigkeit sozialistischer Komödientheorien läßt sich meines Erachtens nur beheben, wenn man die Richtigkeit von Rainer Warnings Befund akzeptiert<sup>14</sup>, daß sich die Handlung einer Komödie auf zwei Ebenen konstituiert, einmal auf der Ebene der umfassenden Komödienhandlung, sodann auf der Ebene der eigentlich komischen Handlung. Die komi-

12 Baum, a.a.O., S. 170ff.

13 Erich Kühne, Mehrschichtigkeit und Vielseitigkeit des Komödienkonflikts, WB 10, 1964, S. 163–183; S. 177.

14 Rainer Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: Das Komische, Poetik und Hermeneutik VII, hg. v. W. Preisendanz und R. Warning, München 1976, S. 179–333.

sche Handlung operiert danach gleichsam parasitär auf der Basis einer „anderweitigen Handlung“, die zwar als eine Ermöglichungsstruktur komischen Gegensinns beschrieben werden kann, das Komische selbst aber nicht konstituiert und sich daher auch für die Erklärung der Lachwirkung nicht ohne weiteres in Anspruch nehmen läßt. Das Verhältnis beider Ebenen ist vielmehr zu bestimmen als ein Interaktionsverhältnis. Geht man von einem solchen Interaktionsverhältnis aus, so ist eine Skala denkbar, an deren einem Pol die Reihung komischer Situationen die Syntagmatik der Komödienhandlung überwiegt, und an deren anderem Pol die Paradigmatik komischer Wirkungen durch eine nunmehr dominierende elaborierte Handlungsführung zusammengeschlossen und überboten wird. Die Intrigenhandlung der klassischen Komödie etwa wird in diesem Sinne nach Eduard von Hartmann als „Kette für den Einschlag des Komischen“ einsichtig, deren Anderseitigkeit gegenüber der komischen Handlung sich nicht verleugnen läßt. Daß die Komödienhandlung selbst zu einem komischen Paradigma wird, ist erst eine Errungenschaft der klassischen Komödie seit Marivaux. Angesichts dieses historischen Befundes ist es nichts als eine normative Vorentscheidung, daß nur eine in einem bedeutsamen Sujet aufgehobene Komik als ästhetisch relevant zu gelten hätte.

Könnte es nicht sein, daß es auch für die Komödie der DDR eine irreführende Vorentscheidung ist, wenn man die Komödie von der Seite der Syntagmatik her als der anderweitigen Handlung mit ihrer prinzipiellen Ernstfunktion definiert, statt in dieser Syntagmatik vorab nur einen Rahmen zu sehen, der das Ausspielen von nichtiger Unvernunft erlaubt. Dem Rezipienten nämlich ist es ohnehin unbenommen, wie er diese Ambivalenz der Interaktion von komischer Handlung und anderweitiger Komödienhandlung für seine Lachbereitschaft ausnutzt. Wären die DDR-Komödier umstandslos jene Lehrstücke, für die die handlungsrekonstruierende Literaturwissenschaft sie ausgibt, so wäre ihr Erfolg auf der Bühne ein unerfindliches Faszinosum der Kulturpolitik. So gesehen kommt natürlich dem episodenhafte Komikstil von „Frau Flinz“ fundamentale Bedeutung zu, verzichtet er doch vordergründig zumindest auf die Aufhebung der komischen Situation in einem integrierenden Handlungszusammenhang. Der sich erst nach und nach im Stück durchsetzende und vom Zuschauer auch nicht gleich erkennbare geschichtsphilosophische Ernstsinne der Reihung ist ja realisiert als eine vorzustellende Sinnstruktur, die kein Korrelat als Plot besitzt. Die tatsächliche Rezeption der Komödie auf der Bühne weist jedenfalls darauf hin, daß der prinzipielle Ernst der allegorischen Sinn dimension erst nach und nach bewußt wird, so daß dem paradigmatischen Charakter der komischen Handlung zunächst ein gewisser Spielraum verbleibt. Erst nach und nach wird die Wahrnehmung von der komischen Handlung abgezogen und auf die syntagmatische Sinn dimension hingelenkt.

Am Ende jedenfalls wird die komische Heldin nicht von der Bühne verjagt, sondern in die Gesellschaft integriert. Dieses Happy End wäre nichts Besonderes, würde mit ihm nur die komische Enthebung des Spiels beendet. Doch dieses Ende erhält syntagmatische Bedeutungsschwere. Mit der zu verstehenden Veränderung der gesellschaftlichen Normen werden ja die Normverstöße der komischen Heldin für obsolet erklärt. Ähnliches geschieht mit dem Lachen des Rezipienten, sein Lachen wird nachträglich auf Gründe und Motive festgelegt, die als solche der Vergangenheit überwiesen werden. Gefordert wird die Anerkennung eines Ernstes, der das Lachen erübrigt. Der Zuschauer geht noch lachend in die Pause, aber ernüchtert nach Hause.

Nach Schiller muß in der Komödie alles „von dem moralischen Forum auf das physische“ gespielt werden, denn das moralische erlaubt keine Indifferenz<sup>15</sup>. Bei Baiert geschieht genau das Gegenteil, weil keine Indifferenz erlaubt sein soll. Die Isolierung des komischen Falls wird beseitigt, die Pikaresque wird gebildet, der Zuschauer zum analytischen Bedenken ihres vormals komischen Verhaltens provoziert, das Gelächern wird reflexiv eingeholt, indem er die Gründe seines Lachens auf Implikate und Konsequenzen zu durchdenken veranlaßt wird. Ob daraus aber die erbauende Wirkung erfolgt, die der Autor sich verspricht, oder aber die elegische Trauer um das abhandengekommene Lachen, das fragt sich noch. Auch Schwundstufen des Komischen haben nämlich ihre Ambivalenzen.

Daß meine Beschreibung der Rezeptionsstruktur des Stücks richtig sein könnte, daß es die Möglichkeit, die Wichtigkeit der komischen Handlung im 1. Teil gegen die syntagmatische Bedeutungsstruktur des ganzen durchzuhalten, wirklich gibt, dafür sprechen einige „Geschichten um Frau Flinz“, die offenbar in rezeptionslenkender Absicht auf dem Programmzettel abgedruckt wurden. „Bei einer der ersten Aufführungen des Stückes“, so werden wir da berichtet, „trug sich im Kassenraum des Berliner Ensembles folgendes zu: Drei ernste Männer verließen die Vorstellung nach dem ersten Akt und verlangten lautstark ‚den verantwortlichen Genossen!‘ Der Abendregisseur, zugleich Mitglied der Parteileitung, der gerade im Kassenraum zu tun hatte, fragte die drei: ‚Warum geht ihr, Genossen, das Stück ist doch noch gar nicht zu Ende?‘ Darauf die drei: ‚Wir haben genug gesehen‘. Unser Kollege interessierte sich: ‚Ihr habt wohl was gegen das Stück?‘ Darauf die drei: ‚Darüber wird an anderer Stelle verhandelt werden.‘ Sie gingen. Es wurde tatsächlich ‚an anderer Stelle‘ verhandelt, wenn auch an-

ders, als die drei dachten, denn am 7. Oktober 1961 wurde das Stück mit dem Nationalpreis ausgezeichnet.“<sup>16</sup>

Derartige Äußerungen deuten allemal darauf hin, daß die Komödie „Frau Flinz“ davon lebt, daß zunächst einmal die komödienspezifische Publikumserwartungen eines komischen Vergnügens und die ihr entsprechende Lachbereitschaft aufgerufen und bedient werden. Woraus aber besteht diese Erwartungshaltung? Gewiß gilt Hegels Wort, daß sich nicht Entgegengesetzteres auffinden lasse als die Dinge, worüber die Menschen lachen. Die Komödie jedoch als kulturelle Institution enthält bereits Mechanismen, die komische Wirkung für ein Publikum zu stabilisieren und zu generalisieren. Dazu gehört bereits die Einstellung auf eine komische Lust an irgendeiner Verletzung des Erwarteten, also eine erwartete plötzlich Verletzung einer Erwartungsnorm. Nach Plessners Bestimmung geht es in der Komischen um irgendeine „Gegensinnigkeit“, „die gleichwohl als Einheit sich vorstellt und hingenommen werden will“<sup>17</sup>. Ihr gegenüber kommt es zum Kollaps der sinnhaften Orientierung unserer kognitiven und emotiven Vermögen, zu einer Krisenerfahrung, auf die der Mensch nur noch unter Einsatz seines Körpers reagieren könne, indem er bewußte Person und körperliche Reaktion dissoziiere. Darin eben bestehe das Lachen. Auf dem ersten Blick scheinen derartige anthropologische Bestimmungen des Komischen durch Welten getrennt zu sein vom sogenannten Gesellschaftlich-Komischen einer DDR-Komödie in der Brecht-Nachfolge. Wie sollte es zur Kollaps unserer Sinnerwartungen kommen, wenn doch die komische Gegensinnigkeit als systematisch veranlaßt und als solche jederzeit begreifbare Widersprüchlichkeit von Klassenverhältnissen konzipiert ist? Bleibt hier als einziges Vergnügen nicht das des überlegenen, diagnostischen Blicks: das Erkennen der komischen Gegensinnigkeit als ein Fall von . . . „Das Komische hat . . . bei Brecht meist den Charakter des Exempels, d.h. es beruht auf einer didaktischen Intention“. Es diene der sozialen Erkenntnis: so lesen wir bei Giese<sup>18</sup>. Verstößt nicht diese behauptete Exempelhaftigkeit des Gesellschaftlich-Komischen diametral gegen die von Plessner geforderte erwartete Verletzung einer Erwartungsnorm? Bedarf die komische Kommunikation, soll sie gelingen, nicht gerade des Verzichts oder zu mindest des Hintanstellens eines diagnostischen Wissens, das den komischen Fall als Fall einer Regel begreift?

16 Programmzettel der Wiederaufnahme 1964. Auch Dieter Kranz (s. Anm. 2) weist auf die Widerstände hin, die das Stück damals zu überwinden hatte, weil die „heiter-kritische Aufarbeitung der eigenen Geschichte . . . als Verzeichnung der vorwärtsweisenden Kräfte mißverstanden wurde in zu enger Sicht natürlich, wie sich bald erwies.“

17 Helmuth Plessner, Lachen und Weinen, in: Philosophische Anthropologie, Frankfurt 1970, S. 42.

18 Giese, a.a.O., S. 111.

Daß Charlie Chaplin in dem Film „Modern Times“ gerade in den persönlichsten Situationen von der Manie seiner ruckhaften Bewegungen befallen wird, die der Arbeit in der Fabrik entsprechen, ist gewiß ein Fall jener von Plessner gemeinten Gegensinnigkeit, Fremdbestimmung im Moment der Selbstbestimmung und an dieser sich ausweisend. Das Komische, hatte Bergson gemeint und Plessner nimmt seine Definition ausdrücklich auf, sei „quelque sorte de mécanique plaqué sur du vivant“. Diese berühmte Definition des Komischen formuliert offensichtlich die Bedingung nicht mit, unter denen das Komische allererst zum kommunikativen Akt wird. Das komische Vergnügen an Charlie Chaplin schwindet sofort, wenn wir ihn als Opfer der industriellen Ausbeutungsverhältnisse ansehen. Komisch erscheint er uns nur, wenn wir uns der Reflexion auf Gründe und Motive seiner Fremdbestimmtheit entheben und ihn nicht als Fall unmöglicher Selbstbestimmung diagnostizieren<sup>19</sup>. Die am Körper sich zeigende Gegensinnigkeit von Selbst- und Fremdbestimmung muß vielmehr als Einheit, als Symptom hingenommen werden. Nur dann erscheint sie komisch. Sollte gleiches nicht auch für das Fremdbestimmtsein durch gesellschaftlich entfremdete Strukturen gelten? Brecht hat dies, anders als Giese meint, sehr wohl gewußt. Wenn er im Kleinen Organon beschreibt, was er den gesellschaftlichen Gestus der Figuren nennt, so will er ausdrücklich einer unmittelbaren Dechiffrierung vorbeugen und hält vielmehr das Symptom als ein komisches Kommunikationsmittel in seinem besonderen Status gegen die Diagnose fest. „Die gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an den ‚Idealfällen‘ demonstriert werden, da die ‚Unreinheit‘ (Widersprüchlichkeit) gerade zur Bewegung und Bewegtem gehört“, heißt es im 52. Abschnitt. Und im 61. ergänzend: „Diese gestischen Äußerungen sind meist recht kompliziert und widerspruchsvoll, so daß sie sich mit einem einzigen Wort nicht mehr wiedergeben lassen, und der Schauspieler muß achtgeben, daß er bei der notwendigerweise verstärkten Abbildung da nichts verliert, sondern den ganzen Komplex verstärkt“. Er müsse „hier und da allerhand holen“, um eine komplexe Figur aufzubauen. Diese Figur müsse noch „die Spuren anderer Bewegungen und Züge aufweisen“<sup>20</sup>. Wozu sollen diese Bestimmungen dienen, wenn nicht dazu, das Vergnügen am Spiel zunächst einmal gegen die vorschnelle Einsicht in die Bewegungsgründe der Figuren zu sichern. Deswegen ja auch Brechts Vorliebe für das Asoziale, „wofern es vital und mit Größe auftritt“. Plessner spricht vom offenbaren „Triumph des Seins über die Eindeutigkeit, den die Erscheinung schlicht verkündet“<sup>21</sup>. Das wesentliche dieser Bestimmung ist bei Brecht durchaus ge-

wahrt. Das Konkrete des einheitlichen leiblichen Vollzugs des Gegensinnigen wird bei Brechts Analysen des gesellschaftlichen Gestus festgehalten als ein Element des Spiels vor seiner Auflösung in die exemplarische Erkennbarkeit. Dies ist ja der Grund des komischen Vergnügens, der im Brecht-Theater, zumal in der Spielweise des Berliner Ensembles, aufzukommen vermag und sein Recht behält.

Wenn Brecht von dem „allgemeinen Gestus des Zeigens“ spricht, „der immer den besonderen gezeitigt“ begleitet<sup>22</sup>, so hat er meines Erachtens zwei verschiedene Funktionen der Verfremdung nicht deutlich genug unterschieden. Der Zeigegestus nämlich als eine konstante abendländische Komödientradition ist von einem Zeigen didaktisch-kritischer Absicht durchaus verschieden. Im ersten Fall geht es um das Vorzeigen des Spielcharakters der komischen Handlung, um den Symptomcharakter der an Leib vorgezeigten Einheit des Gegensinnigen, die als solche hingenommen und mit Lachen quittiert werden darf, im zweiten erst um die Veranlassung einer Reflexion, welche diese Einheit auflöst und dem Lachen potentiell den Grund entzieht. Diese Umschlägigkeit des epischen Theaters als ein Spiel auf der Grenze des Komischen muß jedenfalls als solche theoretisiert werden<sup>23</sup>. Brecht bietet hierfür die Kategorie des Vergnügens an. Möglicherweise kommt man der Sache näher, wenn man Wolfgang Iser's Begriff des Komischen als eines Kipp-Phänomens zur Beschreibung heranzieht<sup>24</sup>. Das Lachen als eine Krisenantwort des Körpers auf eine Situation die so durch Gegensinnigkeit gekennzeichnet ist, daß wir mit unserem kognitiven und emotionalen Vermögen mit ihr nicht mehr zu Rande kommen so daß wir die Situation selbst für unernt erklären müssen, bedeutet zu gleich eine Rettung der Integrität des Körpers des Lachenden. Was aber wenn dieses Lachen nun selbst wieder gekippt wird, wenn wir darauf gestoßen werden, daß dieses Lachen einer präreflexiven Dimension unserer Persönlichkeit angehört, die dem Appell an unsere Bewußtheit nicht standhält. In psychoanalytischer Sicht müßte man wohl von einer gewalttätigen Restitution unseres Über-Ichs sprechen, dem die gerettete Integralität des Lachenden zum Opfer gebracht wird. Ich will nicht darauf beharren. Daß aber das Lachen reflexiv wird, der komische Fall der besseren Einsicht weicht, Gelächter in Vergnügen umgewandelt wird und daß es zu einer neuen Form von Humor kommt, sind meines Erachtens zu harmlose Umschreibungen des hier vorliegenden Sachverhalts. Dem Lachen selbst wird sein Recht entzogen. Eben dies geschieht in „Frau Flinz“.

19 Vgl. Karlheinz Stierle, *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*, in: *Das Komische, Poetik und Hermeneutik VII*, S. 237–268.

20 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd 16, S. 686, 690, 679.

21 Plessner, a.a.O., S. 100.

22 Brecht, a.a.O., S. 697.

23 Vgl. Warning, a.a.O., S. 329ff.

24 Wolfgang Iser, *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, in: *Das Komische, Poetik und Hermeneutik VII*, S. 398ff.

Die Randfiguren unseres Stückes sind durchaus als exemplarische Vertreter bestimmter klassenmäßiger Gegebenheiten sofort erkennbar. Deren Wiedererkennbarkeit mag zum satirischen Verlachen anreizen. Nicht so die Titelheldin; sie ist ein asozialer Charakter im Sinne Brechts und – jedenfalls in der Spielweise Helene Weigels – selbst komisierende Figur. Ihre Vitalität, in der DDR-Kritik Kühnes als „Volkstümlichkeit“ umschrieben, macht sie einer unmittelbaren klassenmäßigen Diagnostik überlegen. Mag sich diese Figur in irgendeiner Weise als kleinbürgerlich interpretieren lassen, ihre Funktion im Zusammenhang der komischen Handlung ist nicht die ihrer Interpretierbarkeit. Der Zuschauer, vor dessen Erwartungsnorm sich allein „das Schiefe schief, das Krümme krumm“ (Plessner) erweist, sieht sich mit einer Figur konfrontiert, die ihn nicht in Ruhe läßt und mit der er doch nicht zu Rande kommen kann. Gegenüber ihrer siegreichen Vitalität, auch wenn ihre Siege Pyrrhussiege sind, sieht er sich zwischen Zustimmung und Zweifel hin- und hergezogen und zu einer Entscheidung nicht legitimiert. Denn diese amoralische Vitalität ist durchaus das vom Ernst des politischen Zwecksystems jeweils ausgegrenzte, das in seiner sich durchsetzenden Nichtigkeit zugleich die Nichtigkeit des ausgrenzenden Ernsts zur Geltung bringt. Mit dem dialektischen Vokabular des Systems weiß Mutter Flinz ihre Söhne vor dem Zugriff des Apparats auf Arbeitskräfte für Aufbauarbeiten in Leuna zu retten und schickt den Polizeikommissar Kalusa in den Bankrott seiner Geistesverfassung. Am Ende aber erklärt Sohn Joseph „Ernst, Mutter ich gehe nach Leuna“. Auf das Gelächter der Familie hat er zu antworten: „Mutter das ist mir nicht zum Lachen“. Er hat eben „Lust auf eine flotte Arbeit“. Der Rest der Familie bleibt starr zurück, es gelingt ihr nicht, und es gelingt dem Zuschauer nicht, angesichts des sich am Ende dennoch durchsetzenden Ernsts die Situation als unernst zu interpretieren und sich der Ambivalenz als seiner Einstellung durch die Krisenbewältigung des Lachen zu entziehen, obgleich bis dahin die Situation alle Merkmale des Komischen trägt. Komisch kann zweifellos wirken, wenn die Familie Flinz auf Anweisung des Unternehmers Neumann – „wer mit dem Teufel frühstücken will, muß einen langen Löffel haben“ – das kommunistische Manifest studiert und wenn dann die List der Vernunft darin bestehen soll, daß Sohn Anton seine vitalen Ansprüche auf mehr Nahrung gegenüber Frau Flinz damit rechtfertigt: „Ein Gespenst geht um in Europa, her mit den Kartoffeln, die ihr mir wegfreßt“. Angesichts einer solchen Behandlungsweise des kanonischen Textes sieht sich der Zuschauer in eine Ambivalenzhaltung versetzt. Wiederum aber wird nachträglich seinem Lachen aller Grund entzogen, wenn er in der nächsten Szene erfährt, daß dies tatsächlich nur die ernste Vorübung zu einem guten Examen in der Arbeiter- und Bauernfakultät war. So geht das weiter. Die Söhne gedeihen im neuen Staat, und Frau Flinz in ihrer anarchi-

schen Vitalität erweist sich als „unbewußte Passionaria“ – am Ende ist sie es bewußt. Das Lachen des Publikums angesichts der unverfügbaren Subjektivität der Naiven, die die Nichtigkeit des Geltenden ausweist, schlägt um in eine Affirmation eben dieses geltenden. Das Lachen darüber – um eine Definition Joachim Ritters zu variieren – daß sich im Ausgegrenzten die geheime Nichtigkeit des Ausgrenzenden sichtbar macht<sup>25</sup>, wird dadurch konterkariert, daß sich das Ausgegrenzte als immer schon insgeheim zugehörig und daher nur scheinbar ausgegrenzt erweist. Die komische Konstellation wird nachträglich überboten durch Einsicht in ihre Motive. Doch das Lachen selbst wird nicht einfach reflexiv aufgehoben, es wird als obsolet erwiesen. Das Lachen als Krisenantwort der Subjektivität wird gekippt und als unangemessen desavouiert durch eine ins Recht gesetzte syntagmatische Erbstruktur. Es ist immerhin bemerkenswert und verdient festgehalten zu werden, daß diese neue Komödienstruktur nur realisiert werden kann unter Rückgriff auf eine anthropologisch zu analysierende Konstellation des Komischen, die seine Basis bildet. Die elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts wird aufgehoben, aber das geht nur um den Preis, daß sie zunächst hergestellt wird. Zunächst muß der Triumph des Seins über die Eindeutigkeit zugelassen werden, um diese Eindeutigkeit überzeugend ins Recht zu setzen. Das Komische in „Frau Flinz“ ist ein Phänomen des Übergangs an der Grenze des Komischen.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen, lassen Sie mich zum Schluß noch hervorheben, daß sich eine solche Komödienstruktur natürlich nicht vom Standpunkt einer funktionierenden Komik kritisieren läßt. Das Komische ist auch in ästhetisch anspruchsvollen Komödien der literarischen Moderne ein Kipp-Phänomen. Auch in der absurden Komödie eines Beckett, ja auch in der grotesken Komödie eines Dürrenmatt ist ein befreites Lachen angesichts der Ungeheuerlichkeit des Widersinns nicht möglich, sondern die Schrecklichkeit des Lachens wird reflexiv gegen das Lachen gewendet<sup>26</sup>. Aber das erstickte Lachen einer modernen Komödie ist um Welten von dem abgeführten Lachen einer DDR-Komödie unterschieden. Verweist hier die konvulsivische Kontraktion des Körpers im erstickten Lachen auf eine Verletztheit des Subjekts und klagt seine Integrität ein, so wird diese dort aus Gründen des Überbaus für obsolet erklärt. Wird hier an eine letzte Eingreifreserve (Iser) des verletzten Körpers appelliert, so bleibt dort nur der offene Mund der Lachbereitschaft unbefriedigt zurück. Daß aber Schwundstufen des Komischen wiederum zum komischen Thema

<sup>25</sup> Joachim Ritter. *Über das Lachen, jetzt in: Subjektivität*, Frankfurt 1974, S. 62–92.

<sup>26</sup> Vgl. W. Iser, *Die Artistik des Mißlingens. Ersticktes Lachen im Theater Becketts*, Sitzungsbericht des Heidelberger Akademie des Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 1979/3, Heidelberg 1979.

werden können, beweist die Distel. „Humor und Ersatzteile, was haben die miteinander zu tun?“ heißt es im Programm („Hurrah ist eingeplant“) von 1976. Antwort: „Warst Du schon einmal nach Ersatzteilen auf der Jagd?“

Genia Schulz

„Ein Bier und vor dir steht ein Kommunist, Flint“.  
Zur Dialektik des Anfangs bei Heiner Müller

Das Werk Müllers ist in den letzten fünfzehn Jahren auch und gerade, weil es sich aus dem engen thematischen Kontext der DDR emanzipierte, zu einem der wichtigsten ästhetischen Beiträge der zeitgenössischen Avantgarde geworden, und so mag es wie Archäologie anmuten, wenn man sich den Stücken Heiner Müllers zuwendet, die in den 50er Jahren im Kontext des sozialistischen Realismus, der Brigadestücke, der Landliteratur der DDR entstanden sind und im Westen lediglich aus wissenschaftlichem oder kulturpolitischem Interesse rezipiert wurden. Müller wird zwar mittlerweile nicht mehr vornehmlich in seiner Eigenschaft als DDR-Autor gelesen, dennoch ist seine Herkunft – mit allem, was sie ästhetisch und politisch für die Produktion seiner Texte bedeutet – in seinem Schreiben als Bewußtsein einer (auch politischen) Verantwortung für die privilegierte Stellung der künstlerischen Produktion anwesend.

Der seit Mitte der 70er Jahre häufig gewordene Westkontakt Müllers, seine Reisen, seine Arbeitszusammenhänge im westlichen Ausland mögen die Tendenz zur avantgardistischen Autonomisierung bestärkt haben, erzeugt haben sie sie nicht. Man muß nur einen Blick auf den ersten Teil von „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ werfen, der Mitte der 50er Jahre entstand. In ihm ist die Lektüre von Autoren wie T.S. Eliot, Gottfried Benn, Ezra Pound, Ernst Jünger und H.H. Jahn eingeschrieben, die neben Nietzsche für den jungen Müller ebenso zur Zeit des politischen Anfangs nach 1945 gehörte, wie der sozialistische Realismus, die sowjetische Revolutionskunst eines Majakowski und die Theatertheorie und Praxis Bertolt Brechts. Vor der Neuorientierung gab es das „Vakuum“ zwischen zwei Ordnungen, die durchaus befreiende Erfahrung der Leere, in der nichts – schon gar nicht eine Ideologie – verbindlich war. In einem Gespräch 1980 erinnert sich der Autor: „Vielleicht sollte man irgendwann zugeben, daß man eine Lust hat an Zerstörung und an Sachen, die kaputt gehen. 1945 zum Beispiel war ein großes Erlebnis für mich. Dieses schöne Gefühl nach einer sehr restriktiven Kindheit und Jugend von „swinging country“. Alles ist kaputt, nichts funktioniert mehr. Das war die schönste Zeit. Niemals werde ich die Tanzveranstaltungen in dieser Kleinstadt in Mecklenburg vergessen. Es gab nichts vorn, hinten gab es auch nichts mehr. In diesem Moment ergab das einen ungeheuren Freiraum und auch eine Leichtigkeit, sich in diesem Freiraum zu bewegen.“