

# LiThes

Zeitschrift für  
Literatur- und  
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics

NUMMER 7 (MÄRZ 2012)

## Das Lachen und das Komische I



### ***Medieninhaber und Verleger***

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt  
am Institut für Germanistik der Universität Graz  
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

### ***Herausgeber***

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel  
Institut für Germanistik der Universität Graz  
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453  
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at  
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Ao. Univ.-Prof. Dr. Helmut Kuzmics  
Institut für Soziologie der Universität Graz  
Universitätsstraße 15 / G 4, A-8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-3551  
E-Mail: helmut.kuzmics@uni-graz.at

### ***Lektorat***

Mag. phil. Evelyn Zechner  
E-Mail: evelyn.zechner@edu.uni-graz.at

### ***Umschlagbild***

© Fotos von Burkhard Gager und Margarete Payer

### ***Gestaltung und Satz***

mp – design und text / Dr. Margarete Payer  
Gartengasse 13 / 3 / 11, 8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0)316 / 91 44 68 oder 0664 / 32 23 790  
E-Mail: mp@margarete-payer.at

### ***© Copyright***

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeber identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

### ***Editorische Notiz***

LiTheS Nr. 7: Das Lachen und das Komische I präsentiert u.a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Juni 2011 geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Unterstützt von der Universität Graz (Vizektorat für Forschung/Forschungsmanagement und -service und Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät) und dem Land Steiermark (Abteilung 3: Wissenschaft und Forschung).

***ISSN 2071-6346=LiTheS***

# Inhaltsverzeichnis

## Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien

<b>Von Beatrix Müller-Kampel</b>	5
Theorien und Poetologien des Komischen revisited	5
In den Feldern der (Beschäftigung mit) Komik I   ‚Subversiv‘ und ‚affirmativ‘	7
In den Feldern der (Beschäftigung mit) Komik II   Evolution und Anthropologie	9
Gegensatz und Widerspruch   Inkongruenz und Diskrepanz (Paradigmen des Komischen I)	11
Zwischenüberlegung: Wider den komiktheoretischen Universalismus	12
Gegenbildlichkeit und Widerstreit   Norm und Konflikt (Paradigmen des Komischen II)	14
Fallhöhe und Verkehrung   Superiorität und Degradation (Paradigmatische Syntagmen des Komischen I)	14
Schauspiel und Verspieltheit   Match und Jeu (Paradigmatische Syntagmen des Komischen II)	17
Erstarrt und außer Rand und Band   Automatismus und Versteifung (Syntagmen des Komischen I)	18
Verwechslungen und Missverständnisse   Variation und Interferenz (Syntagmen des Komischen II)	19
Zuschauen und abwarten   Distanz und Ambivalenz (Pragmatische Kontexte I)	20
Bühnenwirklichkeit und Als-ob   Deixis und Parabasis (Pragmatische Kontexte II)	20
Vertrauen und Misstrauen   Kommunikation und Interaktion (Kommunikative Kontexte des Komischen)	22
Entlastung und Befreiung   Aggression und Anästhesie (Psychologische Kontexte des Komischen)	24
Kippen und Kapiern   Basisoziation und Pointe (Kognitionspsychologische Kontexte)	25
Gemeingemacht und verlacht   Possen und Plebejer (Zur Moralgeschichte des Komischen I)	28
Das verbotene und verschwundene Gelächter   Zensur und Zivilisation (Zur Moralgeschichte des Komischen II)	31
Zwischenüberlegung: Wider den komiktheoretischen Essentialismus	34
Happy End und Heiterkeit   Thomas-Theorem und Komikkultur	34
Spaß und Macht   Das Komische und die Autorität (Soziologische Kontexte II)	36
Woraus folgt: Plädoyer wider die komische PC	38

## Satire in der DDR – ein Widerspruch?

<b>Von Alfred Dorfer</b>	40
A) Position der Satire in der DDR	40
B) Historische Rahmenbedingungen	54

## **Die Komik der Extravaganza**

### **James Robinson Planché und der Londoner Unterhaltungsdiskurs der 1820er bis 1850er Jahre**

<b>Von Marion Linhardt</b>	63
Was ist eine „Extravaganza“ und wer war eigentlich James Robinson Planché?	64
Planchés Extravaganzas und das Komische	68

## **Lachen und Gesellschaft in literarischen Texten von Molière bis Flaubert**

<b>Von Joseph Jurt</b>	75
Lachen und Gesellschaft im Ancien Régime	75
Die Französische Revolution und die Komik angesichts der Gleichheit der Klassen	80
Die Wiederentdeckung Rabelais' durch die romantische Generation	82

### **„... daß man in Gesellschaft mit Anstand und melodisch lache“ Höfische und bürgerliche Lachkultur im 17. und 18. Jahrhundert**

<b>Von Eckart Schörle</b>	87
Anständiges Lachen	87
Höfische Lachkultur	90
Bürgerliche Lachkultur	93
Selbstkontrolle und Verinnerlichung	96
Fazit	98

## **Prolegomena zu einer Kulturgeschichte des Parasiten in der griechisch-römischen Komödie**

<b>Von Matthias J. Pernerstorfer</b>	99
I. Ressentiments & Ideale	99
II. Mit Athenaios gegen Athenaios	101
III. Motivgeschichte	102
IV. Die Komödie	103
V. Publikumserwartungen	104
VI. Handlungslogik & Moral	105
VII. Der ideale Parasit	107
VIII. Die Verteidigung	110
IX. Der Spaßmacher	112
X. Der Parasit in Rom	113
XI. Parasiten & Schauspieler	114
XII. Resümee & Ausblick	115



# Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien<sup>1</sup>

Von Beatrix Müller-Kampel

„Voltaire sagte, der Himmel habe uns zum Gegengewicht gegen die vielen Mühseeligkeiten des Lebens zwey Dinge gegeben: die Hofnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können; wenn die Mittel es bey Vernünftigen zu erregen nur so leicht bey der Hand wären, und der Witz oder Originalität der Laune, die dazu erforderlich ist, nicht eben so selten wären, als häufig das Talent kopfbrechend, wie mystische Grübler, halbsbrechend, wie Genies, oder herzbrechend, wie empfindsame Romanschreiber, (auch wohl dergleichen Moralisten) zu dichten.“ (Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft, 1790)<sup>2</sup>

## Theorien und Poetologien des Komischen revisited

Die Reflexion über das Komische hat in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften vor allem seit der Jahrtausendwende Konjunktur. Wohl angestoßen durch die seit 1988 erscheinende Zeitschrift *Humor – International Journal of Humor Research* (Berlin, New York), das Teilprojekt *Transformationen von Wissen und Gewissheit in den Lachkulturen der Frühen Neuzeit* des DFG-Sonderforschungsbereichs 447: *Kulturen des Performativen* (2001–2010), die *Kasseler Komik-Kolloquien* (seit 2000)<sup>3</sup> und die damit zusammenhängende Schriftenreihe *Kulturen des Komischen* (seit 2003),<sup>4</sup> erschien eine kaum überschaubare Fülle von Studien und Beiträgen (auch mit mitunter kaum fassbaren Ansätzen). In dem Maße, wie sich diese Konjunktur nun abzuschwächen beginnt, bietet sich die Gelegenheit der Bilanz, Systematisierung und Revision – übrigens auch der mehr als zweitausendjährigen Geschichte der Ästhetik, Moral- und Geschmacksgeschichte des Komischen. Denn auch diese gleicht einem Babylon aus Begriffen und Systemen.

- 1 Der Beitrag führt meinen Aufsatz: Das Lachen, das Komische und ihre Theorien / Oder / Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 40 (2010), 2. Halbband, S. 301–325 weiter, systematisiert und gewichtet neu und versteht sich überdies als kommentierte Bibliographie zur Geschichte und Theorie der (Beschäftigung mit) Komik (Stand: November 2011). Für kritische Durchsicht und Kommentare danke ich Marion Linhardt, Reinhard Müller und Matthias J. Pernerstorfer.
- 2 Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft. Berlin; Libau: Lagarde und Friedrich 1790, S. 225.
- 3 2000: „Haben Frauen nichts zum Lachen?“; 2003: „Die Komik der Medien“; 2006 und 2009: „12 Stunden bis zur Ewigkeit“; 2011: „mi“ [!].
- 4 Bielefeld: Aisthesis; 1: LachArten. Herausgegeben von Arnd Beise (2003); 2: Jan Siebert: Flexible Figuren. Medienreflexive Komik im Zeichentrickfilm (2005); 3: Komik – Medien – Gender. Herausgegeben von Friedrich W. Block (2006); Eckart Schörle: Die Verhöflichung des Lachens (2007). Vgl. den Beitrag von E. Schörle in diesem Heft, S. 87–98.

Die Argumentation zielt in der Folge durchgängig auf eine Sichtung der Geschichte komiktheoretischer und komödienpoetologischer Reflexion im Hinblick auf ein begriffliches Instrumentarium ab, das zur Analyse einzelner Lustspiele, aber auch der Gattung Komödie und des Komischen überhaupt taugt.<sup>5</sup> Zur Disposition stehen dabei die zentralen Thesen der *Distanztheorie* (Komik als Folge distanzierter Kognition durch den Zuschauer / das Publikum), *Energiethorie* (Komik als Mittel zur Entspannung, Entlastung, Befreiung des Lachenden), *Inkongruenztheorie* (Komik als spezifisches Setting von Kontrasten, Antagonismen, Oppositionen, Divergenzen, Diskrepanzen, Dichotomien und Konflikten), *Superioritätstheorie* (Komik als Ausdruck von Aggression und Degradation) sowie *Bisoziations-* oder *Kipptheorie* (Komik als Phänomen plötzlichen Kipierens von nicht Zusammengehörigem).<sup>6</sup> Dabei wird stets die Verbindung zur Geschichte der Komödienästhetik im Sinne der geforderten wie praktizierten poetisch-poetologischen Normen einerseits, zur Geschichte des Komischen und der Gattung Komödie andererseits zu halten sein.

≡ „Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen“: Maßstab der folgenden Revision von Theorien und Poetologien des Komischen soll die analytische Sachdienlichkeit, Erklärungskraft und Verwendbarkeit der jeweils für ‚das Komische‘ geltend gemachten Aspekte und Attribute sein – will heißen deren Eignung, konkret Komisches im Alltag wie auch in Artefakten und in der Fiktion funktional (und nicht essentialistisch oder substantialistisch) beschreiben und begreifen zu können. ≡

An transhistorisch-evolutionistischen oder universalistisch-anthropologischen Ansätzen mangelt es auch nach mehr als zwei Millennien Ästhetik des Komischen keineswegs. Und trotz zahlreicher einschlägiger Publikationen vor allem der letzten zwei Jahrzehnte gilt nach wie vor, dass die germanistische und die kulturwissenschaftliche Komikforschung kaum einmal daran denkt, „aus den (zwar oft ephemeren, aber vielfältigen) Theorieansätzen zum Lachen wie zum Komischen ihre Schlüsse zu ziehen, geschweige denn, sie am literarischen ‚Material‘ anzuwenden.“<sup>7</sup>

- 
- 5 Für die allgemeine Wort- und Begriffsgeschichte sei verwiesen auf Klaus Schwind: Komisch. In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Herausgegeben von Karlheinz Barck [u. a.]. Bd. 3: Harmonie – Material. Stuttgart; Weimar: Metzler 2001, S. 332–384.
  - 6 M. Geier beschränkt sich in seinem philosophiegeschichtlichen Abriss auf Superioritäts-, Inkongruenz- und Entspannungstheorie: Vgl. Manfred Geier: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. (= rororo sachbuch. 62117.) S. 144–177. L. Wirag nennt außerdem „Ambivalenztheorien (Komik aus Dualität von Gefühlen)“ und „Konfigurationstheorien (Komik als plötzliches Zusammenpassen)“: Vgl. Lino Wirag: Komik als Handwerk? Eine Neudefinition. Online: [http://www.linowirag.de/text\\_nachwort.pdf](http://www.linowirag.de/text_nachwort.pdf) [2011-11-24].
  - 7 Daniela Weiss-Schletterer: Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2005. (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts. 11.) S. 7.



„Ins Kröpfchen“ heißt es damit für rein logische, ontologisch-metaphysische, essentialistisch-substantialistische, aber auch für die meisten evolutionären und anthropologischen Erklärungsversuche; „ins Töpfchen“ (zumindest vorläufig) für semantische, epistemologische, explanatorische Definitionen und (ganz bestimmt) für kontextuell-funktionale und induktive, also im weitesten Sinn soziologisch-historische und sozialpsychologische Definitionen. Soviel sei vom Ergebnis vorweggenommen und zugleich mit Siegfried J. Schmid als These formuliert: „dass es Komik nicht *gibt*, sondern dass sie aus Anwendungen der Kulturtechnik Komik *resultiert*. Wenn niemand etwas komisch findet, findet Komik nicht statt.“<sup>8</sup> Essentialistische Definitionsversuche des Komischen zeigten nach Schmidt „deutlich, daß es sich hier um ein prinzipiell zum Scheitern verurteiltes Unterfangen handelt. Ein kontextdeterminierter pragmatischer qualitativer Begriff wie ‚Komik‘ ist aus logischen Gründen nicht ahistorisch definierbar.“<sup>9</sup>

### In den Feldern der (Beschäftigung mit) Komik I | ‚Subversiv‘ und ‚affirmativ‘

Nach wie vor begleiten sie jede historiographische und poetologische Bemühung um das Komische: Mutmaßungen darüber, ob das Komische wie auch das dazugehörige Lachen als affirmativ oder subversiv einzustufen seien – nämlich in Bezug auf ein Kollektiv, die Sozietät, den Staat. Als prinzipiell subversiv galt und gilt das Komische wohl jenen, die sich mit dem Gegenstand und dieser These positionieren woll(t)en in einem bestimmten Teil des kulturellen Feldes, den man das intellektuelle nennt – wo man übrigens auch auf jene trifft, denen das Lachen über Komisches für wenig anderes gilt als ein Zeichen mangelnder Reflexion oder Kritik. Zu erklären ist die Verpflichtung des Komischen auf Fragen der (politischen) Moral aus der Geschichte der Komiktheorie, die primär normativ-typologisch verfuhr. Die ‚Sitten‘ rangierten dabei nicht selten vor der Funktion des Komischen, die Präskription nicht selten vor der Deskription.

Man kennt diesen Konnex aus den Komikpoetiken gottschedianischer und maria-theresianisch-josefinischer Provenienz, aber auch aus den nach 1968 von Aufbruchsstimmung und rebellischem Impetus durchdrungenen Geisteswissenschaften. Im Selbstanspruch oft der Kritischen Theorie verpflichtet, erschloss man sich einerseits neue Forschungsfelder wie das Publikum, die Rezeption, die ‚Trivalliteratur‘, und begründete andererseits den alten Kanon neu.<sup>10</sup> Zu Letzterem zählt das an Adornos *Ästhetischer Theorie*, 1970 aus dem Nachlass herausgegeben und beileibe keine Theo-

- 
- 8 Siegfried J. Schmid: Inszenierungen der Beobachtung von Humor. In: Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Herausgegeben von Friedrich W. Block. Bielefeld: Aisthesis 2006. (= Kulturen des Komischen. 3.) S. 19–51, hier S. 31.
- 9 Siegfried J. Schmid: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (= Poetik und Hermeneutik. VII.) S. 165–190, hier S. 169.
- 10 Was auch mit weniger Arbeitsaufwand verbunden war als bei der neuen Empirie.

rie, geschulte Bemühen, das ‚Negative‘ eines Kunstwerks im Sinne des ‚Subversiven‘ ans Licht zu fördern und kritisch zu legitimieren.<sup>11</sup>

Auf der Suche nach der Negation als ästhetischer Legitimierungsinstanz griff die Komik- und Lachforschung, dabei meist am komischen Kanon des hochliterarischen Lustspiels oder der Satire mit Kunstanspruch orientiert und auf diesen fixiert, erst einmal auf Joachim Ritters Aufsatz *Über das Lachen* von 1940 zurück. Der Philosoph Ritter hatte das Komische als ein Ineinanderspiel zweier Bereiche verstanden: des Ausgrenzenden und des Ausgegrenzten einer Kultur. Im Komischen trete das Ausgegrenzte oder Verdrängte einer Kultur plötzlich in Erscheinung und werde im Lachen positiv besetzt und anerkannt. Das Komische entsteht nach Ritter aus einer Parallelisierung von Ausgrenzendem und Ausgegrenztem<sup>12</sup> – sei also bei aller Ambivalenz kritisch angelegt.

Seit den 1980ern glaubt man überdies, sowohl bei der allgemeinen Erforschung des Komischen als auch bei dessen (ideologie-)kritischer Unterfütterung, auf Michail Bachtins Karnevalismuskonzept zurückgreifen zu können – indem ‚karnevalistisch‘ als Attribut zu einem allgemeinen Definiens aufgeblasen wird und nunmehr auf alles und jedes passt, das ästhetisch als ‚komisch‘ festgeschrieben beziehungsweise kanonisiert werden soll.<sup>13</sup> Wie jede Leerformel eignet sich eine der karnevalistischen Subversivität des Komischen überall und wofür auch immer. Doch das karnevalistische Konzept der verkehrten Welt verkehrt die Welt nur für die begrenzte Zeit von Jubel, Trubel, Heiterkeit<sup>14</sup> und sieht ein wirklich Neues gar nicht vor. Auch die (Selbst-)Positionierung in komischer Face-to-Face-Kommunikation wie auch das oktroyierte Komische in Diktaturen belegen, dass Humor als praktizierte Komik „ein äußerst raffiniertes Instrument zur Verstärkung und Aufrechterhaltung des Status quo und des damit verbundenen Machtapparates“ sein kann.<sup>15</sup>

- 
- 11 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 2.)
  - 12 Vgl. Joachim Ritter: *Über das Lachen*. In: *Blätter für deutsche Philosophie* 14 (1940/41), S. 1–21, hier S. 9 und S. 12.
  - 13 Vgl. dazu den Abschnitt „Fallhöhe und Verkehrung | Superiorität und Degradation (Paradigmatische Syntagmen des Komischen I)“, S. 14–17.
  - 14 Vgl. Hellmut Thomke: *Im schimpff man oft die worheit seyt. Vom reformatorischen Fastnachtsspiel zum Bibeldrama*. In: „Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*. Herausgegeben von Daniel Fulda, Antje Roeben und Norbert Wichard. Berlin; New York: de Gruyter 2010, S. 87–103, hier S. 87.
  - 15 Anton C. Zijderveld: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. [Sociologie van de zotheid, 1971.] [Erw. und korr. Ausgabe.] Aus dem Niederländischen von Diethard Zils. Graz; Wien; Köln: Styria 1976, S. 174. Vgl. auch A. C. Z.: *A Sociological Theory of Humor and Laughter*. In: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Herausgegeben von Lothar Fietz, Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 37–45.





Dem Komischen *entweder* affirmative *oder* subversive Intention oder Rezeption zu unterschieben, mag aufmerksamkeitspolitisch spannend und insofern dessen Verfechtern sogar nützlich sein – das historische, das konkret Komische berührt die Behauptung nicht. Alles spricht dafür, dass Partei ergreifende Komik dies „mit doppelter Stoßrichtung“ tut: „kritisierend und bestätigend zugleich.“<sup>16</sup> In Erwägung, dass sich Diktaturen mit Komödien und Komik feiern lassen, darauf aber auch der Tod stehen kann (wie beim Flüsterwitz<sup>17</sup>), mag ein Sowohl-als-Auch definitorisch durchaus plausibel sein<sup>18</sup> – so recht befriedigen kann es nicht.

≡ *Ob das Komische affirmativ, subversiv, aversiv sei oder in welchen dieser Varianten es in komischer Kommunikation wirksam wird, hängt in jedem Fall von Kultur, Epoche, Situation ab – damit aber auch von den Autoritäten und Mächten, die gerade wirksam sind.* ≡

## In den Feldern der (Beschäftigung mit) Komik II | Evolution und Anthropologie

Lachen, so viel steht fest, ist im Gegensatz zum Lächeln ein physiologischer und weitgehend unwillentlicher Prozess.<sup>19</sup> „Der Mensch ist ein lachendes Säugetier“. Etwa so pirschen sich die Evolutionsbiologie und die Philosophische Anthropologie an das Problem heran,<sup>20</sup> anknüpfend auch an Aristoteles: „Daß nur der Mensch kitzlig ist, liegt an der Freiheit seiner Haut und an dem Umstand, daß nur er von allen Geschöpfen lachen kann.“<sup>21</sup> Tatsächlich geht das erste kindliche Lachen auf einen physiologischen Reiz, das Kitzeln, zurück. „Lachen“, könnte man daraus folgern, „hat phylogenetisch und ontogenetisch seinen Ursprung im Kitzeln.“<sup>22</sup>

- 
- 16 Wolfgang Trautwein: Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 86–123, hier S. 117 und S. 119.
- 17 Vgl. die Sammlung von Flüsterwitzen und v. a. die dazugehörigen Kommentare in: Auf Lachen steht der Tod! Herausgegeben von Reinhard Müller. Innsbruck: StudienVerlag 2009.
- 18 Vgl. Rolf Lohse: Überlegungen zu einer Theorie des Komischen. In: PhiN. Philologie im Netz (1998), Nr. 4, S. 30–42, hier S. 31. Online: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin4/p4t2.htm> [2011-11-24].
- 19 Vgl. Norman Holland: Laughing. A Psychology of Humor (1982), S. 76, zit. n. Peter L. Berger, Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. [Redeeming Laughter. The comic dimension of human experience, 1997.] Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. Berlin; New York: de Gruyter 1998, S. 54.
- 20 Vgl. den Dokumentarfilm: Vom Lachen und dem aufrechten Gang, Deutschland 2006, 12min; Drehbuch und Regie: Alexander Kluge; Fachberatung Carsten Niemitz. Produktion: Kairos-Film, München; Premiere: 30.4.2006, dctp auf SAT 1.
- 21 Aristoteles: Die Lehrschriften. Herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Paul Gohlke. Bd. 8,2: Über die Glieder der Geschöpfe. Paderborn: Schöningh 1959, S. 125.
- 22 Rainer Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe. In: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann und Patric Blaser. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2006. (= Maske und Kothurn. 51,4.) S. 13–20, hier S. 13. Vgl. auch Rainer Stollmann: Grotteske Aufklärung.

Helmut Plessner, dem Begründer der Philosophischen Anthropologie, galt das Lachen (auch über Komisches) als Zeichen der „exzentrischen Positionalität“<sup>23</sup> des Menschen. In *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* von 1941 wird das Lachen über Komisches anthropologisch gebunden und entbunden zugleich: das eine, indem das Komische aus der menschlichen Sphäre überhaupt expediert wird, das andre, indem es sowohl in die Welt der Normen als auch in jene der Konflikte mit diesen Normen zurückkatapultiert wird.<sup>24</sup> Wo und wie dieses a-anthropologische, a-psychische, a-sozial-soziale ‚Elementare‘ des komischen Konflikts und mit ihm das darin waltende Lachen zu finden seien, bleibt bei Plessner freilich auch ziemlich nebulos.

≡ *Der Klärung der Frage, worin Komik bestehe und woraus das Lachen darüber hervorgehe, wird mit evolutionsbiologischen und anthropologischen Ansätzen nicht beizukommen sein. Und wozu auch?* ≡

Schon der alte Stechlin wusste auf die Vermutung, ob es nicht die Sprache sei, die den Menschen ausmache, sarkastisch zu parieren: „Also, wer am meisten red't, ist der reinste Mensch.“<sup>25</sup> Wäre also in unserem Fall erst Mensch, wer lacht? Und je öfter, desto mehr? Charles Darwin bekräftigte den „sense of humour“ besonders von Affen, Konrad Lorenz die Lachfähigkeit von Hunden,<sup>26</sup> und mittlerweile konnte im Versuch an Ratten (ausgerechnet Ratten) und an Menschenaffen festgestellt werden, dass auch Säugetiere auf Kitzeln hin lachen. „Affen und Menschen lachen ähnlich“, so das Ergebnis einer mehr als 10-jährigen Studie an der Tierärztlichen Hochschule Hannover.<sup>27</sup> Aufnahmen von Spaß treibenden und dabei unmissverständlich lachenden Menschenaffen kursieren in TV wie WWW schon seit längerem. Alles spricht also dafür, dass die Frage nach dem Evolutionsbiologischen und Anthropologischen am Lachen aus dem reichen Fundus kulturwissenschaftlicher „Reduktions-

---

Studien zu Natur und Kultur des Lachens. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997.

- 23 Vgl. Joachim Fischer: Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 48 (2000), Nr. 2, S. 265–288. Online: <http://www.fischer-joachim.org/exzentrischepositionality.pdf> [2011-11-24].
- 24 Vgl. Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. In: H. P.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Bd. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 201–387, hier S. 299.
- 25 Theodor Fontane: Der Stechlin. München: Hanser 1966. (= Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Walter Keitel. Abt. I/1.) S. 23.
- 26 Vgl. Rudolf Helmstetter: Vom Lachen der Tiere, der Kinder, der Götter, der Menschen und der Engel. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 56 (2002), H. 641 / 642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 763–773, hier S. 764.
- 27 Vgl. die Dokumentation u. a. von Elke Zimmermann, Carsten Niemitz, Marina Davila Ross: Affen und Menschen lachen ähnlich. ZDF / 3sat, 3sat nano Science Wissenschaft TV vom 5.6.2009. Online: <http://stream-tv.de/sendung/1252178/nano-affen-und-menschen-lachen-aehnlich> [2011-11-24].



tricks“ stammt, wie sie Hermann Bausinger beschrieben hat.<sup>28</sup> Wer über Lachkultur spreche, tue jedenfalls gut daran, diesen biologischen oder biologisierten Bereich zu verlassen.<sup>29</sup>

### **Gegensatz und Widerspruch | Inkongruenz und Diskrepanz (Paradigmen des Komischen I)**

Wenn es denn so etwas gibt wie einen im Bildungs- und Kulturbereich gebräuchlichen Komik-Begriff, so spiegeln ihn sicherlich jene Organe, die ihn am allerstärksten tradieren – für die schnelle Übersicht von heute (2011) ist das *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, die unter „Ausprägungen“ des Komischen vermerkt:

„Zum einen sind Kontrasttheorien zu benennen, die v. a. Unterschiede als Auslöser komischer Wirkungen festmachen. Andere Systeme argumentieren mit Umkehrungen, mit der Veränderung von Machtstrukturen, mit sozialen Dimensionen, dem Vexierspiel von Eindrücken, mit Normbrüchen; dem Drang nach Freiheit, der sich in der Komik artikuliert; mit Bewegung und Erstarrung, schnellem Wechsel, Angstgefühlen oder kultureller Zugehörigkeit.“<sup>30</sup>

Um auch die beiden auf die Literatur bezogenen, gewiss viel benutzten Komik-Artikel im *Metzler Literatur Lexikon* heranzuziehen (sie stammen von Irmgard Schweikle und in der Neuauflage von 2007 von Christoph Deupmann):

„Trotz kontroverser Ansatzpunkte (das K[omische] ident[isch] mit dem Lächerl[ichen]?, menschl[icher] oder sozialer Natur?, als Kategorie des Schönen oder Häßlichen? etc.) und Ergebnisse wird das K[omische] doch grundsätzl[ich] (wie das Trag[ische]) begriffen als Konflikt widersprüchlicher Prinzipien.“ (Irmgard Schweikle)<sup>31</sup>

„Für die neuzeitlichen K[omik]-Theorien [...] ergibt sich K[omik] aus einer überraschend wahrgenommenen Inkongruenz, die auf unterschiedliche Strukturformeln gebracht wird: Gemeint ist der Kontrast“ [wonach eine Aufzählung von Kontrastkategorien vom 17. bis zum 20. Jahrhundert folgt].<sup>32</sup>

28 Hermann Bausinger: Lachkultur. In: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur. Herausgegeben von Thomas Vogel. Tübingen: Attempto Verlag 1992. (= Attempto Studium Generale.) S. 9–23, bes. S. 9.

29 Vgl. ebenda.

30 Komik. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Online: <http://de.wikipedia.org/wiki/Komik> [2011-11-24]. Seit einer früheren Einsichtname am 13.12.2009 wurde die einleitende Definition geschärft, vgl. Müller-Kampel, Das Lachen, das Komische und ihre Theorien, S. 308–309.

31 Irmgard Schweikle: das [!] Komische. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther Schweikle und I. S. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 243–244, hier S. 243.

32 Christoph Deupmann: Komik. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Herausgegeben von Dieter Burgdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 389–390, hier S. 390.

Die Einträge geben die Quintessenzen vergangener und gegenwärtiger europäischer Poetiken zu den Paradigmen komischer Gegenstände getreu wieder.

≡ *So gut wie alle Definitionen des Komischen laufen bei der Erfassung der Gegenstandsattribute hinaus auf: Diskrepanz, Kontrast und Inkongruenz; Antagonismen, Oppositionen und Divergenzen; Dichotomien, Kontraste und Konflikte.* ≡

Nach skriptsemantischen Modellen entsteht Komik dann, wenn zwei verschiedene, sich jedoch überschneidende / überlappende und / oder oppositionelle ‚Skripts‘ aufeinandertreffen, wobei das Lese- / Hör- / Schaupublikum diese Opposition ‚auflösen‘ muss.<sup>33</sup> Das ‚Skript‘ ist auch hier als Inkongruenz gedacht. In ein Bonmot gegossen: „Komik traut jedes Paar“ (Lino Wirag).<sup>34</sup>

### Zwischenüberlegung: Wider den komiktheoretischen Universalismus

‚Inkongruenz‘ ist *der* Schlüsselbegriff in den skriptsemantischen Konzepten der SSTH: „Semantic Script-based Theory of Humor“, der GTVH: „General Theory of Verbal Humor“ und der OSTH: „Ontological Semantics Theory of Humor“, den drei linguistisch-essentialistischen Theorien zum Komischen von dem Anglisten und Linguisten Victor Raskin und dessen Schüler Salvatore Attardo. Humor und Komik sollen darin auf axiomatische Prinzipien und Regeln mit universalem Status festgelegt werden.<sup>35</sup> Wenn man sich vom konkret Komischen in Funktion fernhält, dieses auf eklektizistisch ausgewählte Beispiele beschränkt bzw. an die SSTH- / GTVH- / OSTH-Axiomatik anpasst, gehen die Modelle wohl auf – doch um den Preis des Bezugs zum empirisch Komischen.

Der ‚Inkongruenz‘ entlang lassen sich auch, wie Tom Kindt es kürzlich in seiner Habilitationsschrift unternommen hat, eine *Theorie literarischer Komik und Untersuchungen zur deutschsprachigen Komödie von Lessing bis Tieck* entwerfen, auch „ohne den Absichten und Verhaltensweisen von deren Produzenten oder Rezipienten Beachtung zu schenken“.<sup>36</sup> Für die erste Sichtung und Ordnung der Struktur(en) einer einzelnen Komödie ist die ‚Inkongruenz‘ als deskriptives Instrument wohl unabdingbar; für ein weiteres, genauer: näheres Verständnis des Komischen reicht sie

33 Vgl. Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel 1984. (= *Studies in linguistics and philosophy*. 24.)

34 Lino Wirag: *Platzen vor Lachen! Komik und Kinderbuch*. Berlin: Autumnus 2009. (= *Schriftenreihe Essays zur Kinderliteratur*. 6.) S. 11.

35 Zur Kritik vgl. Helga Kotthoff: *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer 1998. (= *Reihe Germanistische Linguistik*. 196.) S. 42, 47 und S. 68.

36 Tom Kindt: *Literatur und Komik. Entwurf einer Theorie literarischer Komik und Untersuchungen zur deutschsprachigen Komödie von Lessing bis Tieck*. Göttingen, Univ., Habilitationsschrift 2009, S. 25; identisch in der nur geringfügig veränderten Druckfassung *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag 2011. (= *Deutsche Literatur. Studien und Quellen*. 1.) S. 23.



nicht aus.<sup>37</sup> In Anbetracht von Kindts Titel *Theorie literarischer Komik von Lessing bis Tieck* (in der gedruckten Fassung im Anspruch ein wenig abgeschwächt zu *Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*) geriet die Corpusbildung mit gerade einmal vier Komödien erschreckend schmal (Lessings *Minna von Barnhelm*, Lenz' *Der Hofmeister*, Kotzebues *Die Indianer in England* und Tiecks *Der gestiefelte Kater*),<sup>38</sup> und das Argument, man könne säuberlich zwischen dem Komischen und dem Komischen von jemandem und für jemanden unterscheiden, hält keiner Überprüfung stand.<sup>39</sup>

Auch als historiographisches Perspektiv, mit dem man Gattungsgeschichte betreiben könnte, taugt ‚Inkongruenz‘ allein nicht eben viel, weder für die Komödiegeschichte einer bestimmten Epoche noch einer Kultur (und einer womöglich ‚hybriden‘ am allerwenigsten).

≡ ‚Inkongruenz‘: *Zu weit, zu vage und zu wenig trennscharf ist der Begriff, um damit allein so etwas „Flüchtiges“<sup>40</sup> wie Komik zu fassen und verstehen zu können<sup>41</sup> – selbst wenn man ihn erweitert um Diskrepanz und Differenz, Antagonismus und Opposition, Divergenz und Dichotomie, Kontrast und Konflikt. ‚Inkongruenzen‘ kennzeichnen das Komische gewiss in besonderem Maße, jedoch mit derselben Gültigkeit auch eine Fülle sprachlicher Äußerungen und Texte ganz anderen Typs (und letztlich auch das Tragische).* ≡

Man wird in so manchen literarischen Gattungen und nichtliterarischen Textsorten nicht lange suchen müssen, um diese Merkmale als Strukturprinzip identifizieren zu können. Inkongruenz ist eben bloß „formale Bedingung“<sup>42</sup> des Komischen und nicht das Komische selber – und schon gar nicht ein universell Gültiges.

37 Zur Kritik vgl. Kotthoff, Spaß Verstehen, S. 47.

38 Vgl. Kindt, Entwurf einer Theorie literarischer Komik, S. 173–256, und Kindt, Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie, S. 159–240.

39 Kindt, Entwurf einer Theorie literarischer Komik, S. 144, und Kindt, Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie, S. 137: „Wenn eine Textpassage im Sinne der entwickelten Bestimmung *komisch ist*, dann muss das nicht heißen, dass sie [...] *komisch gemeint* war oder von Lesern *komisch gefunden* wurde oder wird.“

40 Leitbegriff von Peter L. Berger, Erlösendes Lachen.

41 Als endgültig entleert kann der Begriff bei Schopenhauer gelten. Auch er rekonstruiert als Hauptkennzeichen des „Lächerlichen“ eine Kategorie des Missverhältnisses, nämlich „Inkongruenz“, und baut folgendes Argument darum herum: „[...] ist der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.“ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. Stuttgart [u. a.]: Klett-Cotta 1987, S. 124–125.

42 Walter Haug: Das Komische und das Heilige. Zur Komik in der religiösen Literatur des Mittelalters. In: Wolfram-Studien VII. Herausgegeben von Werner Schröder. Berlin: E. Schmidt 1982, S. 8–31, hier S. 10.

## Gegenbildlichkeit und Widerstreit | Norm und Konflikt (Paradigmen des Komischen II)

Mit „Gegenbildlichkeit“ versuchte es der Romanist Hans Robert Jauß, indem er (an Kant anschließend: „Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“<sup>43</sup>) Komik als Diskrepanz zwischen Erwartetem und Beobachtetem definiert:

„[...] der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert. Nennen wir dies eine Komik der Gegenbildlichkeit, so ist klar, daß hier das Vergleichen selbst mit zum Rezeptionsvorgang gehört: wer nicht weiß oder erkennt, was ein bestimmter komischer Held negiert, braucht ihn nicht komisch zu finden.“<sup>44</sup>

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

„Der komische Konflikt ist nicht komisch aus sich selbst, sondern nur im Reflex einer verletzten Erwartungsnorm. Zur komischen Situation gehört daher neben dem Träger des komischen Konfliktes selbst wesentlich auch der Betrachter, für den dieser Konflikt komisch ist und der ihn lachend beantwortet.“<sup>45</sup>

≡ *Mit den Kategorien des Erwartungshorizonts und des Normbruchs ist nun das Publikum („der Betrachter“) mit einbezogen: Was komisch ist, wird hermeneutisch zu etwas, was jemand komisch findet,<sup>46</sup> und das Lachen darüber entsteht aus dem Spaß daran, ein ungezeigtes Gegenbild, einen nicht ausgesprochenen Konflikt erfasst zu haben.* ≡

## Fallhöhe und Verkehrung | Superiorität und Degradation (Paradigmatische Syntagmen des Komischen I)

Die weltweit wohl häufigste, aber auch meist falsch zitierte Referenzquelle zur Theorie des Komischen ist jene von Michail Bachtin. Schon die erste Rezeptionswelle im nicht-sowjetischen Europa war von einem Missverständnis getragen: dass man es überhaupt mit einer Komiktheorie zu tun hätte. Realiter entwarf Bachtin in seiner 1940 geschriebenen und 1965 in Moskau erschienenen Studie *Rabelais und seine*

43 Kant, Kritik der Urtheilskraft, S. 222.

44 Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische, S. 103–132, hier S. 105.

45 Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische, S. 279–334, hier S. 303.

46 Jauß stellt jedoch in Abrede, dass für das Verstehen komischer Gegenbildlichkeit unbedingt (literar-)historisches Wissen über beide Seiten des Kontrasts vonnöten sei, da die komische Folie mitunter auch aus deren Satire erkennbar werde (wie das Schema der Ritterromane aus dem *Don Quixote*). Dies gilt auch für Parodien, deren Komik sich nicht notwendig aus der Kenntnis der Vorlage ergibt. Vgl. Jauß, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, S. 105.



*Welt*<sup>47</sup> eine gezwungenermaßen aus wenigen Quellen gearbeitete<sup>48</sup> Theorie und Geschichte grotesker Körperlichkeit, die sich zeitlich allenfalls auf die pantagruelischen Welten von Rabelais (um 1495–1553) und die karnevalistischen Lachkulturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bezogen (und camouflageartig, siehe den Untertitel *Volkskultur als Gegenkultur*, auf den Stalinismus um 1940).

Doch *ein* Attribut des karnevalistischen Lachens scheint für eine übergeordnete Definition des Komischen überaus geeignet: jenes der lachenden ‚Heraufsetzung‘ dessen, was moralisch und emotional eigentlich (i. e.: außerhalb der Lachgemeinschaft, außerhalb der karnevalistischen Situation) herabzusetzen wäre und auch herabgesetzt wird. Dieses für die karnevalistische Narrenkultur typische heraufsetzende Lachen über moralisch und ästhetisch Herabgesetztes sei „heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben“<sup>49</sup> – kenne also weder die Distanzierung des moralischen noch die Negation des bloß satirischen Lachens. Charakteristische Ausdrucksformen dieser Lachkultur bildeten die verschiedensten Varianten von Parodie und Travestie, Degradierung und Profanierung<sup>50</sup> sowie eine überschäumende Rhetorik des Schimpfens, Fluchens, Verwünschens und des Obszönen.<sup>51</sup>

≡ *Die Fallhöhe zwischen Hoch und Niedrig, Erhaben und Gemein, Geist und Körper ist generell als gegenständlich-struktureller Angelpunkt des Komischen anzusprechen.* ≡

Für Justus Möser ist sie in seiner *Vertheidigung des Groteske-Komischen* von 1761 die Voraussetzung der komikspezifischen Beobachtung der „Größe ohne Stärke“;<sup>52</sup> für Jean Paul notwendige Bedingung von Humor überhaupt, denn: „Der Humor, als das umgekehrt Erhabene, vernichtet nicht nur das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.“<sup>53</sup> Anknüpfend daran wandte Theodor Lipps in seiner Schrift *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* (1898) besonderes Augenmerk auf die komische Fallhöhe von Groß und Klein: Das Große

47 Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa. Moskau: Izd. Chudož Literatura 1965.

48 Zur Kritik an Bachtin vgl. Dirk Schümer: Lachen mit Bachtin – ein geisteshistorisches Trauerspiel. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 56 (2002), H. 641 / 642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 847-853.

49 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. *Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1187.) S. 61.

50 Vgl. ebenda, S. 60.

51 Vgl. ebenda, S. 66–67.

52 Justus Möser: *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*. [O. O.: o. V.] 1761, S. 48.

53 Jean Paul [i. e. Johann Paul Friedrich Richter]: *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann. Hamburg: Meiner 1990. (= Philosophische Bibliothek. 425.) S. 127.

erscheine im Komischen als das Kleine, das sich wiederum zum Großen aufbausche.<sup>54</sup>

Die ‚Fallhöhe‘ ist einerseits eine besondere Variante der komischen Merkmale Inkongruenz und Diskrepanz, Kontrast und Gegenbildlichkeit und dergestalt gegenständliches Paradigma, doch zugleich auch Syntagma beziehungsweise besondere Form der Dramaturgie der Komik.<sup>55</sup> Mithin trifft die ‚komische Fallhöhe‘ begrifflich auch das, was rangiert unter ‚komischem Kipp-Phänomen‘ und auch unter ‚grotesker Körperkomik‘, wie Bachtin sie verstand. Ursprünglich diente ‚Fallhöhe‘ ja als dramaturgischer Terminus nicht nur zur Begründung der Ständeklausel, sondern beschreibt auch einen wirkungsästhetischen Grundmechanismus des Tragischen: dass der ‚Fall‘ eines tragischen Helden oder einer tragischen Heldin umso beispielhafter und um so tiefer empfunden werde, je höher sein beziehungsweise ihr Rang sei. In den Verkehren, Verzerrungen und Vermischungen,<sup>56</sup> den Verkürzungs- und Übertreibungsverfahren von Grotteske wie auch Satire, wird die Fallhöhe zu (Vexier-)Bildern konkretisiert, darin Tropen gleich, „denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Verfahren der Metonymie, Synekdoche, Hyperbel unterworfen wird.“<sup>57</sup>

Auch alle drei Grundformen des Komischen: (1) Figuren- und Typenkomik, (2) Situationskomik und (3) Sprach- und Wortkomik, lassen sich durch den Begriff der ‚Fallhöhe‘ erfassen: In der Figuren- und Typenkomik wird die körperliche, charakterliche, geistige und mentale Abweichung gleichsam Person beziehungsweise Körper; die Fallhöhe wird personifiziert. Figuren- und Typenkomik operiert ja stets mit Mängeln, Fehlern, Lastern, allgemein: „Verschiebungen von einem durchschnittlichen Menschen“<sup>58</sup> und Devianzen der durch theatrale Tradition zu Typen gewordenen Figuren.<sup>59</sup> Situationskomisch wiederum wirken alle belachbaren (also unter die Unschädlichkeitsklausel fallenden) Vorgänge, in denen auf der Handlungsebene

54 Vgl. Theodor Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1. Hamburg; Leipzig: Voss 1903, S. 575.

55 Vgl. Rüdiger Zymner: Lachen machen. Zu Robert Gernhardts Theorie der Komik. In: literaturkritik.de/Nr. 7, Juli 2006. Online [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=9724&ausgabe=200607](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9724&ausgabe=200607) [2011-11-24].

56 So die Typologie der Mechanismen des Grotesken bei Peter Fuß: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2001. (= Kölner Germanistische Studien. N. F. 1.) [Vorher Köln, Univ., Diss. 1999.] S. 235–421.

57 Wolfgang Preisendanz: Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: Das Komische, S. 411–413, hier S. 413.

58 Wirag, Platzen vor Lachen, S. 26–27.

59 Ihrerseits typologisiert, hat man es mit einer „Triade“ der komischen Fehler zu tun: mit den Fehlern des Körpers, den Fehlern der Seele oder Charakterfehlern sowie den Fehlern des Geistes oder Unverstand. Vgl. Kap. 2 in: Helmut von Ahnen: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Utz 2006, S. 15–44, hier S. 20. [Zugl. München, Univ., Diss.] Zur Deskription von Körperkomik siehe den praktikablen Katalog bei Hans Rudolf Velten: Laughing at the Body: Approaches to a Performative Theory of Humor. In: Journal of Literary Theory 3 (2009), No 2: Theory of Humor, S. 353–373, hier S. 367–368.





Erhaben und Gemein, Groß und Klein, Gescheit und Blöde, Schön und Hässlich, u. s. w. aufeinanderprallt. Schließlich wird in Wortkomik Fallhöhe mit Sprachspielen hergestellt,<sup>60</sup> in komischer Lyrik meist auch mit dem Reim.

### Schauspiel und Verspieltheit | Match und Jeu (Paradigmatische Syntagmen des Komischen II)

Für das Bühnen- wie das Gesellschaftsspiel, das kindliche wie das sportliche gilt laut Johan Huizinga:

„Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben.‘“<sup>61</sup>

≡ *Das Spiel geht als komisches nur auf, kennt man das Feld des Spiels und dessen Regeln ganz genau. Im Diskurs des Komischen, seiner Textsorten und Gattungen (als Kommunikationsschemata auch diese nichts anderes als Settings von Spielregeln)<sup>62</sup> sind dies allen voran Distanziertheit (zum Gegenstand) und zugleich Vertrautheit (mit den Personen und auch den Typen oder Figuren, mit denen man lacht), eine elementare Verspieltheit dessen, was auf der Bühne passiert<sup>63</sup> und zugleich das Wissen darum.* ≡

Das Spiel auf der Bühne wie auch die dortigen Spiele im Spiel führen erstaunlich oft – Spiele vor. Nach *Les jeux et les hommes*, dem ludologischen Grundlagenwerk des Literaturkritikers und Soziologen Roger Caillois von 1958, gibt es vier Formen des Spiels: Mimikry (Maskerade), Agon (Wettstreit), Alea (Glücksspiel) und Ilinx (Rausch; griechisch: Strudel, Wirbel: das absichtlich aufgesuchte ‚Andere‘ des Schwindels oder Rauschs). Die allererfolgreichsten komischen Gattungen wie die hellenistisch-römische Komödie, die karnevalistischen Umtriebe des Mittelalters, die *Commedia dell'arte* und die *Comédie-Italienne*, die Hanswurstiade und Bernardoniade, das im 19. Jahrhundert in Jahrmarktsbuden und ins Wirtshaus abgedrängte Puppentheater und schließlich die Comedy des 20. Jahrhunderts führen alle diese Spiele geradezu systematisch vor: Mimikry mit Verwandlungen und Verkleidungen, Geschlechtertausch und Statustausch; Agon in den Konflikten der ko-

60 Vgl. Wirag, *Platzen vor Lachen*, S. 27.

61 Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [*Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur*, 1938]. In engster Zusammenarbeit mit dem Verf. aus dem Niederländischen von Hans Nachod. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. (= Rowohlt's Enzyklopädie. 435.) S. 37.

62 Auch literarische „Gattungsregeln funktionieren im engeren Sinne als Spielregeln.“ Helga Kotthoff: *Gemeinsame Herstellung humoristischer Fiktionen im Gespräch – Eine namenlose Sprechaktivität in der spielerischen Modalität*. In: *SpracheSpielen*. Herausgegeben von Helga Andresen und Franz Januschek. Freiburg im Breisgau: Fillibach 2007, S. 187–213, hier S. 188. Vgl. auch Kotthoff, *Spaß Verstehen*, S. 65–66.

63 Um den hier griffigeren Austriazismus ‚passieren‘ zu setzen statt des schweren ‚geschieht‘.

mischen Alten mit den verliebten Jungen, der Hausteufel mit den Schürzenjägern, der Geizigen mit den Generösen, der Gewitzten mit den Schwachköpfen; Alea mit den Zufällen und Überraschungen in den Handlungsverläufen oder als Spiele „mit logischen Sinninhalten“, „mit emotionalen Sinninhalten“ und „mit Sinninhalten des täglichen Lebens“;<sup>64</sup> Ilinx mit körperkomischem Klamauk, burlesker Aktionskomik, ausgiebigen Prügelszenen (oft zwischen Trunkenbolden) und Clownsakrobatik.<sup>65</sup> Zumindest eines dieser Spiele ist jeder Komödie aus den genannten Genres thematisch-motivisch zentral, meist sind es mehrere und in vielen alle in unterschiedlicher Variation.

### **Erstarrt und außer Rand und Band | Automatismus und Versteifung (Syntagmen des Komischen I)**

Henri Bergson hatte in *Le rire*, der im deutschen Sprachraum seit ihrer Übersetzung 1914 kanonisch gewordenen Schrift von 1900, das Diktum geprägt, dass „das lachenerregende Moment eine Art Automatismus“ sei.<sup>66</sup> In dieser (wohl nicht recht glücklichen) Formulierung hat es zu allerlei Missverständnissen geführt, die üblichste: Das Komische falle grundsätzlich mit körperlichen (auf der Bühne: figuralen) Automatismen und/oder situativen (auf der Bühne: dramaturgischen) Mechanisierungen in eins. Demnach entstehe Komik also „durch die Mechanisierung und Versteifung des Lebendigen, durch eine Beharrungstendenz, die den wechselnden Sachlagen nicht gerecht wird“.<sup>67</sup>

Man wird nicht nur jede Menge Gegenbeispiele, sondern auch kaum eine komische Textsorte finden, die sich allein darauf festlegen ließe. So systematisch wie idealtypisch die Commedia dell'arte, die Comédie-Italienne, das Théâtre de la Foire, die Hanswurstiade, die Bernardoniade, die Comedies eines Charlie Chaplin, Buster Keaton, Dick & Doof und der, sagen wir, drei *Nackten Kanonen* (*The Naked Gun*) mit Leslie Nielsen<sup>68</sup> in der Präsentation und Interpretation ihrer Komik auch angelegt sein mochten – auf den Automatismus als Hauptmedium des Komischen lassen sie sich nicht reduzieren. Nach Bergsons Lachtheorie sind jedoch „Automatismus“, „Mechanisierung“ und „Versteifung“ nicht substantiell, sondern relational zu verste-

64 Zijderveld, Humor und Gesellschaft, S. 29–39 (Titel von Kurzkapiteln).

65 Vgl. Rainer Warning: Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Herausgegeben von Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis Studienbuch. 2.) S. 31–46, hier S. 34.

66 Henri Bergson: Das Lachen [Le Rire. Essai sur la signification du comique, 1900]. Aus dem Französischen von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena: Diederichs 1914, S. 15.

67 Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die Italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien. Stuttgart: Metzler 1965. (= Germanistische Abhandlungen. 8.) S. 40.

68 *The Naked Gun*, USA 1988. Regie: David Zucker, Drehbuch: Jerry Zucker, Jim Abrahams, David Zucker, Pat Proft; Produktion: Robert K. Weiss; Kamera: Robert M. Stevens; Schnitt: Michael Jablow. Mit Leslie Nielsen und Priscilla Presley. Es folgten: *Die nackte Kanone 2 ½* (1991) und *Die nackte Kanone 33 ⅓* (1994).



hen (im Vergleich zu dem, was automatisiert, mechanisiert, versteift wird). Bergson denkt in zwei Richtungen:

≡ *Je nach dem, was das ‚Lebendige‘ (gegen den Strich übersetzt: das Konventionelle, das Habituelle) gerade fordert und das Publikum erwartet, wirkt als komische Abweichung einmal das Automatische, dann wieder der ungewollte Verstoß dagegen oder ein plötzlicher Defekt darin; einmal die Mechanisierung, dann wieder die unwillentliche Pause darin.* ≡

Man stelle sich eine der berühmtesten Sequenzen der Comedy-Geschichte vor: die Ess-Maschine in Charlie Chaplins *Modern Times*,<sup>69</sup> wie sie (als Maschine per definitionem) den lebendigen, im Tempo unrhythmisierten Vorgang der Nahrungsaufnahme automatisiert: man lacht (aus sicherer Perspektive, aus komischer Distanz) über die Automatisierung des normalerweise Unautomatischen. Eine Steigerung und zugleich Umkehrung erfährt der Zusammenhang, als der Rotor immer schneller wird, ‚außer Rand und Band gerät‘ / ‚aus dem Ruder gerät‘ (hier erkennt die Idiomatik schneller als die Theorie) und der Tramp fast erstickt daran: Man lacht über die Abweichung vom anfangs als normal eingeführten Automatischen. Auch der Sturz über die Bananenschale ist wie jedes Missgeschick unbeabsichtigter Bruch in einem automatisierten Bewegungsablauf, nicht dessen Gegenteil – und das Lachen darüber heutzutage so und so verpönt: Hier wacht nun die stärker gewordene Political Correctness darüber, dass der Unfall auch im Witz witzlos bleibt.

### **Verwechslungen und Missverständnisse | Variation und Interferenz (Syntagmen des Komischen II)**

An Syntagmen des Komischen nennt Wolfgang Trautwein in seinem „Ordnungsversuch“ *Komödientheorien und Komödie* von 1983 zum einen das Prinzip der Wiederholung beziehungsweise der Serie. Es zeigt sich in Verkleidungen und Maskenwechsel; in Steigerungen, Potenzierungen, Kontrastierungen, Umkehrungen von Themen, Motiven oder Sprechheiten; schließlich figurativ im Komischen Paar oder im Ungleichen Paar, verbunden mit Geschlechtertausch und Statustausch. Das Prinzip des Aneinander-Vorbei entfaltet sich in Missverständnissen, Aneinander-vorbei-Sprechen, Fehlschlüssen und Verwechslungen.<sup>70</sup>

≡ *Das ‚Syntagma‘ des Komischen meint nichts anderes als eine spezifische Dramaturgie oder Platzierung von Kontrasten im Handlungsverlauf, also ‚Situationskomik‘. Der komische Kontrast beziehungsweise die komische Fallhöhe kommen dadurch zustande, „dass eine den Gesetzen der Logik gehorchende Welt sich in eine andere Richtung entwickelt als angenommen“<sup>71</sup> – und zwar schnell und in oft mehrmaliger Variation.* ≡

69 *Modern Times*, USA 1936. Regie, Drehbuch, Produktion, Schnitt: Charles Chaplin; Kamera: Roland Tothero, Ira Morgan. Mit Charles Chaplin und Paulette Goddard.

70 Vgl. Trautwein, *Komödientheorien und Komödie*, S. 105–108.

71 Wirag, *Platzen vor Lachen*, S. 25.

## Zuschauen und abwarten | Distanz und Ambivalenz (Pragmatische Kontexte I)

Komik hat mit jeder Unterhaltung gemeinsam (und, wer weiß, mit aller Kunst), dass sie sich weder rein rezeptionsästhetisch noch produktionsästhetisch begreifen lässt, sondern auf einen spezifischen Kommunikationsprozess hindeutet. „Und *konkret* [...] gesprochen, ist ihnen gemeinsam, dass Doppelnatur und Doppelbedeutung zentral für ihren je spezifischen Kommunikationsprozess sind.“<sup>72</sup>

„Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte.“ „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.“ Hier erkennen die Redensarten, was kommunikationstheoretisch Distanz und Distanzierung meinen, die das Lachen über Komisches heraufbeschwören beziehungsweise mitbedingen:

„Komisch ist nicht schon die fremdbestimmte Handlung selbst, sondern erst ihre Erfassung in der Perspektive einer anderen Person. [...] Komik ist nicht schon das Resultat der fremdbestimmten Handlung, sondern ihrer Interpretation.“<sup>73</sup>

≡ *Räumliche / ideelle / emotionale Distanz ist nötig, um lachen zu können über die Streitenden des Sprichworts, die Protagonisten des Witzes, die Pechvögel und Peinlichen dieser Welt, das Komischen auf der Bühne.* ≡

Eine Garantie auf komisches Lachen bietet Distanz indessen nicht. Vielmehr schwankt der / die lachende Dritte zwischen identifizierender Parteinahme und herabsetzender / heraufsetzender Abstandnahme.<sup>74</sup> Ambivalent ist dieses Lachen seiner psychischen Funktion nach, und ambivalent gehen das Komische und die Komödie auch mit den belachten Simpeln und Tölpeln um.<sup>75</sup>

## Bühnenwirklichkeit und Als-ob | Deixis und Parabasis (Pragmatische Kontexte II)

Tatsächlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen der distanzierten Beobachtung eines Spiels und der eigenen spielerischen Gestimmtheit, wie sie sich im Lachen entlädt. Das Spielerische als Prinzip charakterisiert nach Trautwein ja sowohl den kommunikativen Pakt des „Als-ob“ zwischen Bühnenfiguren und Publikum als auch die vorgeführte Geschichte (oder Anti-Geschichte, je nach Epoche und poetischer Konvention).<sup>76</sup> Geschehen und Geschichte verweisen stets auf Muster

72 David Roesner: Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies. In: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien, S. 479–491, hier S. 490.

73 Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Das Komische, S. 237–268, hier S. 244. Vgl. auch Karlheinz Stierle: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: Das Komische, S. 372–373, hier S. 372.

74 Vgl. Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 90.

75 Vgl. ebenda.

76 Vgl. ebenda.



außertheatraler Wirklichkeit wie letztlich jedes Bühnenspiel; was deren komische Varianten jedoch auszeichnet, ist eine bestimmte Art der Wirklichkeitsstilisierung, die ich deiktisch nennen möchte:

≡ *Im Komischen und in der Komödie wird das „Als-ob“, diese stillschweigende Übereinkunft zwischen Autor/Protagonisten und Publikum, die Fiktion als zeitlich begrenzte virtuelle Realität gelten zu lassen, oft deiktisch thematisiert und dergestalt spielerisch relativiert.* ≡

Zu diesen deiktischen Fiktionsdurchbrechungen zählen spielexterne Figuren (Spielleiter, Erzähler, Chor) und spielinterne Figuren wie „epische Randfiguren auf der Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit (Hanswurst, Harlekin, Gracioso)“, die ad spectatores (Beiseitesprechen, Kommentierung des Spiels) oder ex persona (Auser-Rolle-Fallen) sprechen.<sup>77</sup> Zu den impliziten Fiktionsdurchbrechungen gehören die meisten Spielarten der Intertextualität, beispielsweise Selbstzitation, Parodie, „Bloßlegung stereotyper Handlungsschemata“, reichhaltige Verwendung von Theatermetaphorik, Spiel im Spiel.<sup>78</sup> Hier nützt der dafür von Ralf Simon wieder ins Spiel gebrachte, aus Schlegels Überlegungen zur Ironie übernommene Begriff der „Parekbase“ beziehungsweise „Parabasis“. Dieses ‚Heraustreten‘ (griech. παράβασις < παραβαίνειν) in der griechischen Alten Komödie meinte eine mitten im Stück eingeschaltete Ansprache des Chors an das Publikum, oft in Form eines satirischen Kommentars. Demnach sei die Gattung Komödie per definitionem „in sich selbst parabatisch“, und das Spiel im Spiel gehöre als „Metahandlung“ und „Art und Weise selbstreflexiver Fabelkonstruktion [...] zu den gattungskonstitutiven Komponenten.“<sup>79</sup> Wenn es auch komiktheoretischer Leersprech ist zu behaupten, „Komödie“ bedeute stets, „dass sie ihre eigene Phylogenese reflektiert“ (wie Peter von Matt),<sup>80</sup> so verweist die Formel doch auf die spezifischen Doppelungen rezeptionsästhetischer Grundkategorien in der Komödie und hier vor allem auf das Prinzip von Handlung über Handlung, Spiel im Spiel.<sup>81</sup>

77 Ahnen, Das Komische auf der Bühne, S. 137.

78 Vgl. Warning, Elemente einer Pragmasemiotik, S. 311–313, und Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 92.

79 Ralf Simon: Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, S. 47–66, hier S. 52–53.

80 Peter von Matt: Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, S. 127–140, hier S. 127.

81 Deren Verhältnis untereinander wie auch zur außertheatralen Wirklichkeit über die Kategorien der „hyperbolischen“, „hypothetischen“ und „natürlichen Wahrscheinlichkeit“ zu rubrizieren (wie Elder Olson und nach ihm Wolfgang Trautwein), greift komik-/komödienanalytisch zu kurz und widerspricht überdies dem deutschen Sprachgebrauch. Vgl. Elder Olson: The Theory of Comedy. Bloomington [u. a.]: Indiana University Press 1968. Vgl. Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 99.

## Vertrauen und Misstrauen | Kommunikation und Interaktion (Kommunikative Kontexte des Komischen)

Bergson hatte an die Spitze seiner „drei Beobachtungen“ zur Komik gesetzt: „Es gibt keine Komik außer in der *menschlichen Sphäre*. Eine Landschaft kann schön, lieblich, erhaben, langweilig oder häßlich sein; nie wird sie lächerlich erscheinen.“<sup>82</sup> Das ‚Menschliche‘ meint hier nicht die Distinktion zum Tier, sondern das Soziale. Selbst die anthropologisierenden Ab- und Seitenwege der Komik-Diskussion ergeben zwei übergreifende Befunde: zum einen, dass das Komische als spezielle Form der Kommunikation und Interaktion aufzufassen, und damit zum anderen ein soziales, ein Gruppenphänomen ist. Wie „die meisten anderen Arten des Genießens“ erfordert das Vergnügen am Komischen „wenigstens *einen* Partner“<sup>83</sup> – wobei der Partner auch ein Ding sein kann –, ist relational beziehungsweise kommunikativ und kann insofern „ohne die Beziehung auf die Auffassung eines Subjekts nichts für sich“ sein.<sup>84</sup>

Ob nun ein Kind in Lachen ausbricht, weil es gekitzelt wird, weil es sich beim Lachen ‚anstecken lässt‘ oder weil man es neckt – bei allem geht das Lachen aus dem Zusammenspiel von *mindestens zwei* daran Beteiligten und deren wenn schon nicht vertrauter, so doch zumindest positiv gestimmter Beziehung hervor. Die Erfahrung zeigt, dass „fast alles Lachen gemeinsames Lachen“ ist.<sup>85</sup> Also gibt es objektiv Komisches oder das Komische ‚an sich‘ nicht; „es gibt nur das von einem Subjekt aus Komisierte, das komisch Gefundene, Gesehene, Gestaltete, in die komische Perspektive Gerückte.“<sup>86</sup>

In einem der ersten Versuche, das Lachen über Komisches soziologisch zu verstehen, unterschied der Philosoph und Soziologe Eugène Dupréel zwischen „rire d’accueil“ und „rire d’exclusion“.<sup>87</sup>

82 Bergson, Das Lachen, S. 6.

83 Zijderveld, Humor und Gesellschaft, S. 14. Hervorhebung durch Kursivierung B. M. K.

84 Wolfgang Preisendanz: Komische (das), Lachen (das). In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Unter Mitw. von mehr als 900 Fachgelehrten. In Verbindung mit [...] herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Völlig Neubearb. Ausg. des *Wörterbuchs der philosophischen Begriffe* von Rudolf Eisler. Bd. 4: I–K. Basel; Stuttgart: Schwabe 1976, Sp. 889–893, hier Sp. 889. Vgl. auch Jörg Schönert: Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: *textpraxis*. Digitales Journal für Philologie 2 (2011), Nr. 1, S. 1–42, hier S. 6. Online: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire> [2011-11-24].

85 Werner Röcke, Hans Rudolf Velten: Einleitung. In: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Herausgegeben von W. R. und H. R. V. Berlin; New York: de Gruyter 2005. (= Trends in Medieval Philology. 4.) S. IX–XXXI, hier S. XIII.

86 Christian Janetzky: Über Tragik, Komik und Humor. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 40 (1936), S. 3–51, hier S. 23.

87 Eugène Dupréel: Le Problème sociologique du Rire. In: *Revue philosophique de la France et de l’Étranger* 106 (1928), S. 213–260, hier bes. S. 228.



≡ *Kommunikations- und interaktionsdynamisch schließt Lachen (über Komisches) ein und aus, es schafft Partner- oder Gruppenzugehörigkeit<sup>88</sup> – kulturelle, ethnische, sexuelle, nationale, des Alters, des Lebensstils<sup>89</sup> – und schottet sich gegen jene ab, die ihm nicht folgen, nicht in es einstimmen können.<sup>90</sup> Die Grundlage davon bildet ein Gefühl des Vertrauens – zu den Mitlachenden und Mitwitzelnden wie auch in die Situation. ≡*

Als vertrauensbildend ist auch gemeinsames implizites (Kultur-)Wissen anzusprechen (weshalb Komik und Witz das Letzte sind, was man beim Leben in einer anderen Kultur erlernt).<sup>91</sup> Vorwissen und komisches „Skriptwissen“<sup>92</sup> sind dem emotionalen Vertrauen als notwendige Bedingung des Komischen freilich nachgeordnet. Kinder lassen sich nicht von einem fremden Menschen, nur von einer vertrauten Person kitzeln; und Heiterkeit im und durch Spiel stellt sich nur ein, wenn dieses über Vermittlung einer Vertrauensperson als heiter erkannt und anerkannt wird. „Spaß macht Lachen nur unter Vertrauten“,<sup>93</sup> sowohl beim Kitzeln als auch beim Spiel, sowohl in der Witzgemeinschaft als auch im Theater oder Kino. Und selbst vor der Glotze, dem TV-Gerät, dem Video- oder PC-Bildschirm, lacht man über Klamauk lieber zu zweit als allein. Davon abgesehen, bleibt ja auch der vereinzelte Rezipient eines Buches, einer Komödie, einer Stand-up-Comedy – Rezipient, mithin in einem Kommunikationszusammenhang.<sup>94</sup> Von Komischem könne man mithin nach Lino Wirag nur sprechen: „Wenn (a) absichtlich etwas Komisches *ausgestrahlt* wird (ich erzähle einen Witz in der Absicht, den Zuhörer zum Lachen zu bringen) oder wenn (b) etwas Komisches *empfangen* wird (ich sehe / höre etwas Lustiges und muss lachen).“<sup>95</sup>

88 Vgl. Rose Laub Coser: Lachen in der Fakultät. Eine Studie über die sozialen Funktionen von Humor unter den Fakultätsmitgliedern einer psychiatrischen Klinik [Laughter among colleagues. A Study of the Social Functions of Humor Among the Staff of a Mental Hospital, 1960]. Aus dem Englischen von Helga Kotthoff. In: Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. Herausgegeben von Helga Kotthoff. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988. (= Die Frau in der Gesellschaft.) S. 95–120, hier S. 95 und S. 106, sowie Giseline Kuipers: Humor Styles and Symbolic Boundaries. In: Journal of Literary Theory 3 (2009), No 2: Theory of Humor, S. 219–239, hier S. 219, Röcke/Velten, Einleitung, S. XIV, und Susanne Günthner: Zwischen Scherz und Schmerz – Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen. In: Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Herausgegeben von Helga Kotthoff. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 81–108, hier S. 100.

89 Vgl. Neal R. Norrick: A Theory of Humor in Interaction. In: Journal of Literary Theory 3 (2009), No 2: Theory of Humor, S. 261–283, hier S. 261, und Kuipers, Humor Styles, S. 225.

90 Vgl. Dupréel, Le Problème sociologique du Rire, S. 213–260.

91 Vgl. Kuipers, Humor Styles, S. 226.

92 Als kulturspezifisches „Skriptwissen“ ist nach Kuipers (von der Kategorienbildung nicht recht kohärent) anzusprechen: Vorwissen, um die Komik dekodieren, die Inkongruenz erkennen und die Textsorte als komische identifizieren zu können. Vgl. ebenda, S. 229.

93 Stollmann, Das Lachen und seine Anlässe, S. 14.

94 Vgl. Kuipers, Humor Styles, S. 224.

95 Wirag, Platzen vor Lachen, S. 30–31.

## Entlastung und Befreiung | Aggression und Anästhesie (Psychologische Kontexte des Komischen)

Bei der Typisierung von psychischen Ursachen und Funktionen des Komischen sind zweigliedrig-dichotome Modelle üblich, sei es nun „erbaulich“ versus „aggressiv“,<sup>96</sup> „funniness“ versus „aversiveness“<sup>97</sup> oder (in der Werbewirkungsforschung) „aggressiv“ versus „sentimental“<sup>98</sup> (jeweils in Verbindung mit „Humor“ als komischer Haltung).<sup>99</sup> Die Humortherapie geht davon aus, dass das Lachen (über Komisches) von Ängsten entlastet, Stress abbaut, Wut und Hass, Zorn und Stolz verfliegen lässt, die Realität verleugnen, Schicksalsschläge oder das Grauen vor Tod und Sterben überspielen kann.<sup>100</sup> Peter L. Berger legt seiner Taxonomie sozialpsychologische Kategorien zugrunde und unterscheidet in seinen ungemein witzigen Ausführungen zu *Redeeming Laughter (Erlösendes Lachen)* zwischen „Komik als Ablenkung“, „Komik als Trost“, „Komik als Spiel des Intellekts“ und „Komik als Waffe“.<sup>101</sup>

≡ *Nach psychoanalytischem Verständnis handelt es sich, unabhängig von Intentions- und Rezeptionstypen, um einen ins Unbewusste verlegten Funktionszusammenhang von Tabubruch und Aggressionsabfuhr, Entlastung und Befreiung.* ≡

Als psychologische Poetologie angelegt, schwankt Sigmund Freuds viel zitierte Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* von 1904 zwischen psychoanalytischer Anthropologie, Kulturtheorie und spekulativer Reflexion über eine Textsorte: eben den Witz.<sup>102</sup> Die Distanz beziehungsweise Distanznahme der lachenden Person vom komischen Phänomen galt auch Bergson als notwendige Be-

96 Rolf-Peter Janz: Erhaben und lächerlich – eine denkwürdige Allianz. In: Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Herausgegeben von Hans Richard Brittnacher und Thomas Koebner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 15–23, hier S. 18.

97 Willibald Ruch und Giovannantonio Forabosco: A cross-cultural study of humor appreciation: Italy and Germany. In: *Humor – International Journal of Humor Research* 9 (1996), Nr. 1, S. 1–18, hier S. 3. Vgl. auch Koestler, *Der göttliche Funke*, S. 43.

98 Schmidt, *Inszenierungen der Beobachtung von Humor*, S. 37.

99 Wenig ausgearbeitet ist Martin Seels Typologie von ästhetischem, theoretischem und praktischem Humor; vgl. Martin Seel: *Humor als Laster und als Tugend*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002), H. 641 / 642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 743–751, hier S. 745–746.

100 Vgl. Vera M. Robinson: *Praxishandbuch therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendung für Gesundheits- und Pflegeberufe*. [Humor and the Health Professions. The Therapeutic Use of Humor in Health Care, 1991.] Aus dem Amerikanischen von Silke Hinrichs. Deutschsprachige Ausgabe bearbeitet von Rudolf Müller. Herausgegeben von Joachim Gardemann. Bern [u. a.]: Huber 1999.

101 Berger, *Erlösendes Lachen*, Kap. 7 bis 10 (Kapitelüberschriften).

102 Im Überblick dargestellt bei Carl Pietzecker: *Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: *Lachen*. Herausgegeben von Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. (= *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. 25.) S. 19–28.





dingung für Komik,<sup>103</sup> und er nennt sie „Gefühllosigkeit“, „seelische Kälte“ oder „eine zeitweilige Anästhesie des Herzens“.<sup>104</sup>

Freud nahm das Unbewusste des Distanz haltenden Lachenden in ein psychoanalytisches Visier. Der Witz (womit Freud im Grunde genommen jede Form des Lachens über Komisches meinte, was auch so verstanden wurde) setze sich stets über ein Tabu hinweg und verschaffe damit dem darüber Lachenden momentane Entlastung und Befreiung von Verdrängungsdruck. Im Lachen über den Witz würden aggressive und sexuelle Wünsche imaginär ausgelebt – wie Humor ganz grundsätzlich ein Lustgewinn aus erspartem Gefühlsaufwand sei, aus erspartem moralischen Einsatz für oder gegen eine Person, eine Gruppe, eine Sache. Vorwiegend lache man über jene, die ein Zuviel oder ein Zuwenig vorstellten oder leisteten – immer im Vergleich zu einem selber. Die „Lust des Witzes“ scheint ihm „aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*.“<sup>105</sup>

Ähnlich sahen und sehen die Zensoren dieser Welt dies wohl auch, doch ziehen sie daraus den Schluss, dass das ‚Ersparte‘ nicht Ventil, sondern Ursache und Motor des Rebellischen sei. Wie anders als durch die Annahme, im Lachen werde potenziell die Moral/ das Gesetz außer Kraft gesetzt, sind die Invektiven eines Gottsched oder Sonnenfels gegen die hanswurstische Körperkomik ihrer Zeit zu verstehen? (Zumindest wenn die Moralität des zuschauenden Bürgers Norm und Ziel der Poetik ist?)

### **Kippen und Kاپieren | Bisoziation und Pointe (Kognitionspsychologische Kontexte)**

Keine Komikdefinition kommt ohne die Reflexion der „Pointe“ aus. Doch schon ob sie generell notwendig sei zur Erzeugung des komischen Lachens (und nicht nur für jenes über den Witz), pointenlose Komik gar nicht aufs Lachen abziele (sondern auf Assoziationen)<sup>106</sup> oder gar nicht mehr als solche anzusprechen sei, darauf geben Poetologie und Ästhetik nur spärliche Antworten. Und worin bestehen sie überhaupt, die aus der französischen ‚Spitze‘, lateinisch puncta: ‚Stich‘, kommen-

---

103 Vgl. Bergson, Das Lachen, S. 7.

104 Ebenda, S. 8.

105 Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S.F.: Studienausgabe. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Mitherausgeberin des Ergänzungsbandes Ilse Grubrich-Simitis. Bd. 4. 7. Aufl.. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 9–220, hier S. 219.

106 Vgl. Helga Kotthoff: Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen. Online: Hochschule der Medien/ Bibliothek (9.2. 2004): <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338/> S. 2 [2011-11-24].

de deutsche ‚Pointe‘ und das aus ‚Schlag‘ und ‚Linie‘ zusammengesetzte englische ‚punchline‘<sup>107?</sup>

Nach Arthur Koestlers kreativitätstheoretischem, in der Humorforschung kanonisch gewordenem Basiswerk *The Act of Creation* von 1964 (deutsch: *Der göttliche Funke*)<sup>108</sup> meint „Bisoziation“ das Durchbrechen geistiger Routinen, indem Begriffe, Vorstellungen, Sichtweisen aus zwei üblicherweise auseinander gehaltenen Ebenen miteinander verbunden werden, unerwartet aufeinandertreffen / aufeinanderprallen / ineinander kippen.<sup>109</sup> Der kreative Einfall habe mit der Wirkung von Witzen und von Komik die explosive Konfrontation und Konfundierung von Bezugsebenen gemeinsam.

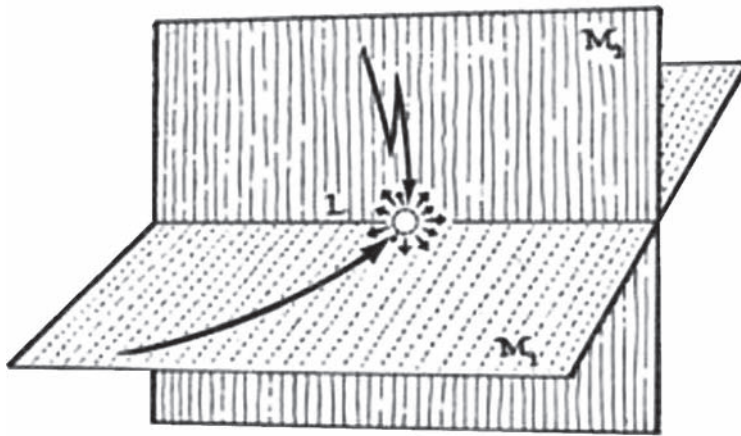


Abb.: Arthur Koestler: Bisoziation<sup>110</sup>

L = Erfassen einer Situation oder Idee; M1, M2: unterschiedliche Bezugssysteme.

≡ *Das Komische verknüpft in, mittels und kraft der Pointe auf plötzliche Art und dennoch ganz logisch Fremdes, Unzusammenhängendes, Unvereinbares.*<sup>111</sup> *In der Pointe*

107 Hierbei ist ‚punchline‘ weitaus aggressiver besetzt als das Lehnwort ‚Pointe‘; engl. punch als Verb: boxen, knuffen, tech.: punzen, stanzen, punzieren, jemanden (mit der Faust) stoßen, schlagen, einhämmern auf; als Substantiv: Schlag, Boxhieb, Fausthieb, Faustuschlag, Schlagkraft, Stoß (mit der Faust). Die Lustige (Puppen-)Figur Punch heißt so – bemerkenswerter Weise erhielt sich der englische Punch bis heute sein Prügel- und Säuerprofil (im Gegensatz zum deutschen und österreichischen Kasperl).

108 Vgl. i. d. F. Arthur Koestler: *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft.* [The Act of Creation, 1964.] Einzig berechtigte Übertragung aus dem Englischen von Agnes Cranach und Willy Thaler. Bern; München; Wien: Scherz 1966. (= dms – das moderne Sachbuch. 78.)

109 Vgl. ebenda, S. 24–25.

110 Ebenda, S. 25.

111 Vgl. ebenda.



*erfolgt eine überraschende Bisoziation von nicht zusammengehörigen Rahmen; in anderen Worten: mittels Kontrasten, Konflikten und Gegenbildlichkeit entstehen Doppel-, Mehr-, Vieldeutigkeiten und damit auch ein semantischer Mehrwert – ein unerwarteter Sinn tut sich plötzlich auf. ≡*

Quittiert wird diese kognitive Dissonanz bei Komik und Komischem nicht mit Argumenten, Erklärungen oder Bekenntnissen, sondern mit Lachen<sup>112</sup> – der Witz ‚zündet‘ (wie eine neue Idee).

Nach Wolfgang Iser ist dies Zeichen dafür, dass sich das komische „Kipp-Phänomen“, wie er es nennt, im Rezipienten gleichsam wiederholt.<sup>113</sup> Wie dieses „Umkippen“ im Sinne eines schnellen, plötzlichen, Lust und Lachen bereitenden Kipierens von Zwei- oder Mehrdeutigkeiten im komischen Kommunikationszusammenhang funktioniert, erläutert die Musikethnologin Gerlinde Haid am Beispiel des Gstanzl-Singens (einer so gut wie verschwundenen komischen Praxis<sup>114</sup> im ländlichen Raum):

„Einer lacht, weil er etwas kapiert, ein anderer lacht, weil er meint, etwas zu kapiieren, ein dritter lacht, weil er weiß, dass der zweite meint, er kapiiere etwas, sich aber sicher ist, dass dieser sich irrt usw. Lachen in solchen Situationen ist deshalb ungemein ansteckend, denn dem ‚Umkippen‘ von Vorstellungen sind in einer Runde, in der kreuz und quer das Aushandeln von Beziehungen, das Auftischen von Erfahrungen usw. am Köcheln gehalten wird, keine Grenzen gesetzt.“<sup>115</sup>

An so genannten Kippfiguren, einer besonderen Form von Such- und Vexierbildern, wird das geschilderte Gruppenphänomen wahrnehmungspsychologisch deutlich. Berühmt sind die zwei Zeichnungen, in denen man einen Hasen oder eine Ente erkennen kann, beziehungsweise auf dem anderen eine junge oder eine alte Frau – aber nicht zugleich.<sup>116</sup> Komik ist demzufolge ein Phänomen innerhalb einer herme-

112 Vgl. Zijderfeld, *Humor und Gesellschaft*, S. 62.

113 Wolfgang Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: *Das Komische*, S. 398–402.

114 Zur Komik in einer speziellen Gstanzl-Sammlung aus dem Steirischen Salzkammergut vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Gstanzln als Lust-Spiel und Lustspiel*. Zur Komik im *Steirischen Rasplwerk* von Konrad Mautner. In: *Musikalien des Übergangs*. Festschrift für Gerlinde Haid anlässlich ihrer Emeritierung 2011. Herausgegeben von Ursula Hemetek, Evelyn Fink-Mennel und Rudolf Pietsch. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2011. (= *Schriften zur Volksmusik*. 24.) S. 123–149.

115 Gerlinde Haid: *Umkippen: Vom Witz erotischer Gstanzln*. In: *Leidenschaft und Laster. Akten der Tagungen des IRCM an der Universität Salzburg [...]*. Herausgegeben von Sabine Coelsch-Foisner und Michaela Schwarzbauer. Unter Mitarb. von Andrea Oberndorfer. Heidelberg: Winter 2010. (= *Wissenschaft und Kunst*. 13.) S. 67–86, hier S. 79.

116 Vgl. die amüsante Sammlung von Al Seckel: *Optische Illusionen*. [The art of optical illusions, 2000.] Aus dem Englischen von: Leonie Hodkevitch. Wien: Tosa 2001, sowie manche Graphiken von Maurits C. Escher: *Leben und Werk M. C. Escher*. Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft 1986.

neutischen Konfiguration, in der sich Positionen wechselseitig negieren bzw. zum Kippen bringen.<sup>117</sup>

≡ *Das Überraschungsmoment, nach Koestler ein „bisoziativer Schock“,<sup>118</sup> verbindet sie alle, denn „Plötzlichkeit ist eine grundlegende Bedingung des Komischen und damit Voraussetzung für das Lachen“<sup>119</sup> – diese Plötzlichkeit, mit der an der ‚Pointe‘ die Erwartung getäuscht, die Wahrnehmung gebrochen oder das Verstehen abgelenkt wird; wo wir etwas kapieren und uns darüber lachend freuen<sup>120</sup> und wo mit dem Lachen die Pietät kurzfristig außer Kraft gesetzt wird.<sup>121</sup> ≡*

Schon Thomas Hobbes bestimmte als notwendige Bedingung zur „Entstehung des Lachens“, dass „die Empfindung plötzlich eintritt.“<sup>122</sup> Am schnellsten, vermutet Lino Wirag, funktionieren dabei – Bilder.<sup>123</sup>

### **Gemeingemacht und verlacht | Possen und Plebejer (Zur Moralggeschichte des Komischen I)**

Dass eine auch lexikalisch einigermaßen sachliche Deskription des Komischen so schwer fällt, hat weniger mit dem Gegenstand als mit dessen Moralisierung zu tun – ähneln doch die Komödien-Poetiken zumal seit dem Barock eher „Tugendlehre[n] mit amüsanten Mitteln“ als deskriptiven Poetologien.<sup>124</sup>

Ganz gleich, welches komische Lachen die Meister<sup>125</sup> der normpoetologischen Reflexion bevorzugten: ob das herabsetzende *Verlachen* oder das heraufsetzende *Mitla-*

117 Vgl. Iser, *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, S. 398–402, und Jenny Schrödl: *Vom Scheitern der Komik*. In: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*, S. 30–40, hier S. 31.

118 Koestler, *Der göttliche Funke*, S. 88.

119 Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 223. Vgl. auch Lipps, *Ästhetik*, Bd. 1, S. 575.

120 Für den Überraschungseffekt im Witz vgl. Wolfgang Preisendanz: *Über den Witz*. Konstanz: Universitätsverlag 1970. (= *Konstanzer Universitätsreden*. 13.) S. 27.

121 Vgl. Peter von Matt: *Tod und Gelächter. Der Tod als Faktor des Komischen in der Literatur*. In: *Der Tod im Leben. Ein Symposium*. Herausgegeben von Friedrich Wilhelm Graf und Heinrich Meier. München; Zürich: Piper 2004. (= *Serie Piper*. 4271.) S. 155–200, hier S.172.

122 Thomas Hobbes: *Vom Menschen. Vom Bürger*. [De homine, 1658. De cive, 1642.] Aus dem Lateinischen von Max Frischeisen-Köhler. Herausgegeben von Günter Gawlick. Hamburg: Meiner 1959. (= *Philosophische Bibliothek*. 158.) S. 33.

123 Vgl. Wirag, *Platzen vor Lachen*, S. 10.

124 Stefanie Stockhorst: *Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts*. In: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Herausgegeben von Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. Amsterdam; New York: Rodopi 2008. (= *Chloe. Beihefte zum Daphnis*. 40.) S. 27–48, hier S. 35.

125 Meisterinnen der normpoetologischen Reflexion kennt die europäische Geschichte der Komiktheorie bemerkenswerterweise nicht.



chen, stets standen Konfession, Moral oder das Schöne Wache vor dem Tollhaus des possenhaften Komischen und des Lachens, das diesem folgte. In diesem Tollhaus regierten über Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinweg,<sup>126</sup> Zügellosigkeit, Verzückerung und Schamlosigkeit; das Fressen, Saufen, Furzen, Scheißen und Vögeln; das Exaggerierte und Exorbitante, das Schrilte und Grelle, auch Skelette, der Teufel und der Tod. Dieses Lachhafte galt dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Christentum, bei allen komischen Repertoires des Heiligen von Narrenfest und Eselsmesse über „*risus paschalis*“, Obszönitäten in Oster- und Mysterienspielen bis hin zu den zu Drôlerien in Handschriften, als Ausdruck der Torheit und letztlich als sündhaft.<sup>127</sup> Die Poetologie seit dem 18. Jahrhundert wiederum verwarf es als unmoralisch und geschmacklos (wenn auch stets ‚ästhetische‘ Argumente ins Treffen geführt wurden) – wobei die Regulierungsversuche in eine erstaunlich ähnliche Richtung gingen: Die üblichen *Ridicula* (auf dem Theater) seien blasphemisch und obszön, auf die Verletzung der Verlächten, also die Erregung bloßer Schadenfreude aus und sympathisierten mit dem Unmäßigen, indem sie es lustvoll zelebrierten.<sup>128</sup> Außerdem stünden sie „mit dem Körper und der ‚niederer‘ Lebenswelt im Bunde.“<sup>129</sup>

Im deutschen Sprachraum setzt die Neuzeit poetologischer Komik-Reflexion (zumindest der kanonisierten) ein mit Opitz und damit – der protestantischen Moral. In geradezu entrüstetem Ton heißt es im *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624:

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

---

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

127 Vgl. Stefanie Wolff: *Todesverlachen. Das Lachen in der religiösen und profanen Kultur und Literatur im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2009, bes. S. 87, 115, 192 und S. 217–232. Vgl. auch Katja Gvozdeva und Werner Röcke: *Performative Kommunikationsfelder von Sakralität und Gelächter*. In: „*risus sacer – sacrum risibile*“. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel. Herausgegeben von K. G. und W. R. Berlin [u. a.]: Lang 2009. (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 20.) S. 9–28, hier S. 9–10.

128 Vgl. Manfred Pfister: „An Argument of Laughter“: Lachkultur und Theater im England der Frühen Neuzeit. In: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Herausgegeben von Lothar Fietz, Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 202–227, hier S. 211.

129 Janz, *Erhaben und lächerlich*, S. 16.

ben / weit geirret / die Keyser und Potentaten eingeführet; weil solches den Regeln der Comödien schnurstracks zuwieder leufe.“<sup>130</sup>

Es ist die (womöglich sittengefährdende) Simultaneität des herabsetzenden und heaufsetzenden Lachens der Gegenbildlichkeit, die hier für komödientypisch angesehen wird, denn die „Komik der Herabsetzung schert sich nicht um Würde und Verdienst einer Person, ihr Mechanismus durchschlägt die Konventionen der Moral wie der poetischen Gerechtigkeit“.<sup>131</sup> Ständemoralisch heißt dies, dass die Komödie über „schlechte[s] wesen“ und „solche[ ] sachen“ lachen mache, „die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen“ – und nur über solche ‚Gemeinen‘ und ‚Gemeinheiten‘ dürfe man lachen. Mithin gilt das Komische als ein in der Comoedie vermitteltes, reflektiertes,<sup>132</sup> doch nur in den unteren Schichten verortetes Lächerliches.

≡ *Was Komik ist und komisch sein dürfe, bestimmte sich in der traditionellen Komödienpoetik mit ihren Ständeklauseln nach der, soziologisch übersetzt und überspitzt, Klassenspezifität der dabei thematisierten Lebensstile und deren Protagonisten. Lachen über Komisches bedeute ja immer, die daran beteiligte Figur und ihren Stand im „Gefühl der eigenen Überlegenheit“ (Thomas Hobbes)<sup>133</sup> zu verlachen – was Wunder, wenn untertänige Poetik die Obrigkeit davon ausgenommen wissen wollte.* ≡

Geradezu einen Katalog komischer Rollenfächer und zugleich der ständischen Moral präsentiert der protestantische Diakon, Prediger, Rhetor und Dichter Balthasar Kindermann rund vier Jahrzehnte nach Opitz:

„Die Comoedie stellet nur auf gemeine Personen / HaußVäter und HaußMütter / Jünglinge und Jungfrauen; Und offermals auch gar unerbare Leute / als Huren und Huren Wirthe / Fuchsschwäntzer und Tellerlecker / und wie es heutigen Tages gebräuchlich ist / Bauren / Jüden / und solche Personen / die das Volck zum lachen bewegen könnten.“<sup>134</sup>

Sieht man einmal von der Opitz wie Kindermann eigenen, poetologisch daher kommenden Ständeideologie ab,<sup>135</sup> so hat man es mit Definitionen eines komisch-ko-

130 Martin Opitz: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Boeterey* / In welchen alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet / und mit Exempeln ausgeführet wird. Breßlau: Fellgibel 1690, S. 23.

131 Jauß, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, S. 106–107.

132 Vgl. Schwind, *Komisch*, S. 353.

133 Hobbes, *Vom Menschen*, S. 33.

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

135 Die antike Komödienpoetik zog bemerkenswerterweise die Linie zwischen ‚Hoch‘ und ‚Niedrig‘ ähnlich und doch wieder anders; vgl. Karl-Heinz Bareiß: *Comoedia. Die Entwicklung der Komödiendiskussion von Aristoteles bis Ben Johnson*. Frankfurt am Main; Bern: Lang 1982. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV: Angelsächsische Sprache und Literatur. 100.) [Zugl. Köln, Univ., Diss. 1977.] S. 339.



mödiantischen Erfolgsmodells zu tun – jenes Erfolgsmodells, wie es sich im Laufe des 16. Jahrhunderts herausgebildet und mit Beginn des 18. Jahrhunderts als gemeineuropäisches etabliert hatte: in England mit Shakespeare und den Englischen Komödianten, in Italien als Commedia dell'arte, in Frankreich als Théâtre de la Foire und Comédie-Italienne, und im deutschen Sprachraum als hanswurstische „Haupt- und Staatsaktion“ (wie sie ihr Gegner Gottsched abfällig, ungenau, aber dauerhaft nannte).

### **Das verbotene und verschwundene Gelächter | Zensur und Zivilisation (Zur Moralgeschichte des Komischen II)**

Die transkulturelle und plurilinguale Distribution durch Wandertruppen – nichts anderes als (Groß-)Familienunternehmen, zwischen denen geheiratet wurde, die sich teilten oder ineinander aufgingen – bedingte und förderte Austausch und Verbreitung komischer Erfolgsrezepte. Greifbar werden die dazugehörigen Komikformen durch manifeste Kontroversen sowie Maßnahmen der Repression und Zensur – und tatsächlich fehlte es seit den 1730er-Jahren nicht an Versuchen, ihnen den Garaus zu machen. Im Visier standen Hanswurst, Harlekin, und im mariatheresianischen Österreich auch der Bernardon des Joseph Felix von Kurz (1717–1784) – Typenkomik also, und damit auch der ihr eigene Körper- und Unsinnsklamauk. Erwähnt seien Hanswursts (auch überregional wirksame) Ächtung durch Gottscheds Normpoetik (1730),<sup>136</sup> seine berühmt-berüchtigte allegorische Vertreibung durch die Neuberin (1737), seine (wenn auch nicht gelungene, so doch intendierte) Verweisung durch das von Maria Theresia im Januar 1752 erlassene Hofdekret,<sup>137</sup> der zwischen 1747 und 1769 in Wien unter Prinzipalen und Poetologen ausgetragene Hanswurst-Streit (realiter ein Bernardon-Streit)<sup>138</sup> sowie die Verdikte Joseph von Sonnenfels', des mächtigsten Poetologen der mariatheresianisch-josephinischen Zeit.<sup>139</sup> Vorgeworfen wurde dem Würstel in erster Linie, dass er in seiner Faulheit und Gier ‚abgeschmackt‘, ‚schamlos‘, ‚widernatürlich‘, eben ein moralisch abnormes Monstrum sei und damit dem Publikum, das erzogen werden sollte, ein schlechtes Beispiel gebe. Der Feldzug der poetologischen Zivilisatoren wider das ‚Rohe‘, ‚Niedrige‘ und ‚Triebhafte‘ war nichts weniger als ein „Kampf gegen die Kultur der niederen Schichten“ (Burghard Dedner).<sup>140</sup>

136 Vgl. Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: J. Ch. G.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 1972. (= Universal-Bibliothek. 9361.) S. 12–196, hier bes. S. 181–182 und S. 189.

137 Es handelt sich dabei *nicht* um das vielfach genannte „Norma“-Edikt vom Februar 1752. Für den Hinweis danke ich Matthias J. Pernerstorfer.

138 Vgl. Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroy's. Wien: Schroll 1952, bes. S. 385–389.

139 Vornehmlich in: J[oseph] v[on] Sonnenfels: Briefe über die wienerische Schaubühne. Wien: Konegen 1884. (= Wiener Neudrucke. 7.)

140 Burghard Dedner: Über das Vergnügen am Unerfreulichen in der Komiktheorie der Aufklärung. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 19 (1984), S. 7–42, hier S. 10. Zum Lachen im Prozess der Zivilisation ist von Norbert Elias selber nichts zu erfahren, zumal der

Schließt man von der moralisch-poetologischen Rage im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts auf die Zugkraft dieser Komikkultur zurück, so hielt man diese offenbar für schwer modellierbar oder reformierbar – für verbietbar, das schon. In den (zugegebenermaßen in den deutschen Ländern und im Österreich des 18. Jahrhunderts noch gering ausgebildeten) Feldern des literarischen Theaters<sup>141</sup> war dies am ehesten an den stehenden, also leichter überwachbaren Theatern zu exekutieren (bis auf Wien und die ihm ideell angeschlossenen Theater der österreichischen Provinz, die weit länger am komischen Possenreißertum alten Stils festhielten als die protestantischen Länder).<sup>142</sup> Jedenfalls gilt für Johann Christoph Gottsched, dass in Bezug auf die Komödie „wir“ (stracks wird der Leser rhetorisch eingemeindet) „nichts rechtes aufzuweisen“ hätten, „so unserer Nation Ehre machen könnte“. Wie auch, wenn der Wert von Komik und Komischem für die Komödie überhaupt in Abrede gestellt wird.<sup>143</sup>

Zwar sieht der Lehrplan aufklärerischer Poetik für die Komödie das Lachen allein über Komisches und Komiker nicht mehr vor, hält jedoch an der Komödie als Kommunikationsmedium durchaus fest.

≡ *Unter dem Titel „Lustspiel“ wird die alte „Comœdie“ der Moral und der Erziehung halber Bildungsinstitut, d. h. mit Ernst angereichert und um Komisches beschnitten (wie hier die Metapher des Kastrierens ganz vortrefflich greift, da der Hanswurst/Bernardon/Harlekin dabei nicht Haare lassen muss, sondern seine Grotesk-Virilität). Im Zusammenwirken von Normpoetik, Zensur und einem in den Eliten, den Oberschichten und der (kleinen) Mittelschicht gewandelten, (im Sinne von Norbert Elias) ‚zivilisierten‘ Geschmack verliert die deutsche Komödie das Komische und das Lachen (die österreichische schlägt allerdings Sonderwege ein – doch das nur nebenbei).*<sup>144</sup> ≡

Der auf der Bühne wirkende zivilisatorische Prozess setzt offenbar jenen im Alltag mit einer gewissen Verspätung fort, und zwar insofern, als gegen Ende des 17. Jahr-

---

im Nachlass gefundene *Essay on Laughter* zum Großteil – biologisch argumentiert. Vgl. Eckart Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Anmerkungen zu Norbert Elias' *Essay on Laughter*. In: Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Herausgegeben von Claudia Opitz. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2005, S. 225–244, sowie Michael Schröter: Wer lacht, kann nicht beißen. Ein unveröffentlichter *Essay on Laughter* von Norbert Elias. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 56 (2002), H. 641 / 642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 860–873.

141 Im Sinne der Feldtheorie von Pierre Bourdieu.

142 Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003, S. 152–193 (Kap. „Modellierungen des Komischen im 18. Jh.“), und Beatrix Müller-Kampel: Sittenrichter gegen Possenreißer. Österreichische Lösungen auf dem Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *literatur für leser* (1996), S. 221–237.

143 Vgl. Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. [Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., verm. Auflage. Leipzig 1751.] 5. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962, bes. S. 643 und S. 654.

144 Vgl. Müller-Kampel, Sittenrichter gegen Possenreißer.





hunderts und vollends im Laufe des 18. Jahrhunderts in Europa die Tradition des öffentlichen Verlachens und Verspottens von körperlich Behinderten und Abnormen, die auch Übergriffen ausgesetzt waren, sich erst abgeschwächt hatte und schließlich weitestgehend verschwunden war. Ausgesetzt waren ihm ja genau jene gewesen, mit deren lustigen Widerspielen auf der Bühne das Publikum noch länger seinen Spaß hatte: die missgestalteten Narren wie Zwerge, Bucklige, Kropfige, Humpelnde, Einbeinige und Fettleibige, und die irren und tollen Narren wie (in heutiger Begrifflichkeit) Debile, Paranoiker, Querulanten, Schizophrene und Psychotiker.<sup>145</sup> Und selbst im Theater wird nach und nach nur mehr über ‚unschädliche Hässlichkeiten‘ wie auffallende Nasen und große Bäuche gelacht.<sup>146</sup>

Sowohl normpoetologisch als auch theatergeschichtlich sind „das Komische“, das seit dem 18. Jahrhundert lexikalisch an die Stelle des „Lächerlichen“ trat, und die „Komödie“ zwei unterschiedene und unterscheidende Kategorien. Schon für Johann Elias Schlegel ist Lachen im Sinne einer Erregung von Gelächter keine notwendige Bestimmung der Gattung mehr; Gellert setzt an die Stelle des Gelächters das unterrichtende Ergötzen, wenn möglich unter oder mit Tränen.<sup>147</sup>

Das lauthalse, das ‚ausgelassene‘ Lachen zog sich mit der es ‚auslösenden‘ Komik (hier erkennt die Metaphorik schneller als die Historiographie) dramaturgisch ins Extempore zurück, medial zu den wandernden Schau- und Puppenspielertruppen, den Wirtshauskomödianten und -komödiantinnen, in die Cabarets und Kabarets, den Boulevard und den Zirkus, kurzum: in die nichtkanonisierten, ästhetisch stigmatisierten Unterhaltungs- und Vergnügungsviertel der deutschen und österreichischen Theaterkulturen.

Und heute? Ist es in den massenmedialen Lachangeboten der so genannten Spaßgesellschaft anzutreffen. Womöglich gründet der feuilletonistische Ekel davor in nichts anderem als in Tugendwächtertum, nunmehr Political Correctness genannt:<sup>148</sup>

---

145 Einen Überblick dazu bietet Claudia Gottwald: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung. Bielefeld: transcript 2009. (= Disability Studies. Körper – Macht – Differenz. 5)

146 Vgl. ebenda, S. 258.

147 Vgl. Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Profitlich in Zusammenarbeit mit Peter-André Alt, Karl-Heinz Hartmann und Michael Schulte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts enzyklopädie.) S. 37–38 (Herausgeberkommentar); vgl. auch Ulrich Profitlich: Komödien-Konzepte ohne das Element Komik. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, S. 13–30.

148 Vgl. Kotthoff, Lachkulturen heute, S. 4. Die Vermutung als Titel formuliert: Harald Marstenstein: Die Spaßgesellschaft: Warum sie so verhaßt ist und wie man sie kritisieren könnte. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 56 (2002), H. 641/642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 906–911.

### Zwischenüberlegung: Wider den komiktheoretischen Essentialismus

Zumindest die Zensoren waren und sind davon überzeugt: Um seine Wirkung zu entfalten, braucht das Komische einen aggressiv-degradierenden Impetus, den Tabubruch, bei der Konstruktion des komischen Konflikts. Eine Form der ‚militanten Ironie‘ (Northrop Frye),<sup>149</sup> baut das Satirische als Erzählhaltung und als literarische Gattung darauf auf, ebenso die meisten Spielarten des Witzes. Auch von ihren Funktionen her ist Komik mit Aggression verknüpft: Unter der Maske des Komischen<sup>150</sup> lassen sich Angriffe leichter verbergen und ertragen, und wenn man denn d'accord geht mit der Stoßrichtung des Komischen, so entlastet das Lachen (wenn auch nur für den Moment), oder es lenkt zumindest ab. Auch darin bestimmt sich das Komische als Phänomen der Kommunikation, der Interaktion, der Gruppe, die Situationen als belachbare vordefinieren, Personen einschließen und ausschließen und mitunter auch aggressiv mit Hämie überziehen.

≡ *Komik ist diskursiv konstruiert und dergestalt durchdrungen von Historie, Milieu, Ethnie.* ≡

Wieso dies in der Komiktheorie noch immer nicht außer Zweifel steht, bleibt rätselhaft (ließe sich jedoch vermutlich mit der Feldtheorie Pierre Bourdieus klären – die komiktheoretischen Positionen und Positionierungen wohlgermerkt, nicht die Komik selber).

### Happy End und Heiterkeit | Thomas-Theorem und Komikkultur

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

Das ‚gute‘, das ‚glückliche‘ Ende der Geschichte steht bei der Komödie von vornherein fest und steuert deren Rezeption. Als konzeptionelles Fixum bedingt das Happy End weniger eine bestimmte dramatische „Finalstruktur“ als eine Vorabgarantie, „daß die Konflikte letztendlich doch harmloser Art bleiben werden, was im Lachen vorab zum Ausdruck kommt und im glücklichen Ende eingelöst wird.“<sup>151</sup> Jedenfalls „bestätigt der Ausgang der Komödie die Belachbarkeit des vorausgegangenen Spiels.“<sup>152</sup> Dass freilich, um den seit Jahrhunderten allerüblichsten Komödienschluss zu nennen, die Heirat des zuvor wodurch auch immer gestörten Paares die Belach-

---

149 Vgl. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1957, bes. S. 223.

150 „Für das Witzemachen setzen wir gewissermaßen immer eine Maske auf. Das heißt, mittels Witzen kommunizieren wir mit anderen auf indirekte Weise.“ Zijdeveld, *Humor und Gesellschaft*, S. 85.

151 Trautwein, *Komödientheorien und Komödie*, S. 105.

152 Ebenda, S. 93.



barkeit der Störungen und Störenfriede verbürgt, ist seinerseits sozialisiert. Denn wer nicht weiß, dass er es, allein vor dem TV-Gerät sitzend, mit einer Komödie zu tun hat, nichts Komisches daran findet, da er dieses weder zu erkennen noch über lachende Dritte zu erschließen weiß (und sei es durch Gelächter aus dem Off), wird auch mit der abschließenden Heirat nicht eines Komischen belehrt. Mag das Happy End, genauer: das Vorwissen darum, nahezu unverzichtbar für gelungene Komik sein, so ist es doch nur Teil eines Bündels rezeptionspsychologischer Bedingungen für das Lachen über Komisches. Rainer Warning hat diese Bedingungen nach Freud hierarchisiert und einen Katalog angelegt; er enthält als Wichtigstes eine „allgemein heitere Stimmung“, „die Erwartung des Komischen“ sowie die Ausblendung von Gefühls- oder Interessenbeteiligung.<sup>153</sup>

Im Grunde laufen sie alle, ob ‚Happy End‘ oder ‚heitere Stimmung‘, ob ‚Entlastung von Ernst‘, ‚schwache Affektbindung‘ oder, in den Worten Bergsons, „zeitweilige Anästhesie des Herzens“,<sup>154</sup> auf die (im Publikum oder in der Gruppe: kollektive) emotionale Einstimmung auf die Harmlosigkeit dessen hinaus, was man hört, sieht, worüber man also lachen darf und kann.<sup>155</sup>

Die vorausgehende Situationsdefinition (wie die Soziologie es nennt) bestimmt jeweils den Ort und die Zeit als Zonen der Heiterkeit, des Humors und des Lachens (mitunter selbst über das andernorts am allerwenigsten Belachbare, die Krankheit und den Tod).

≡ *In Abwandlung des jedem Studenten der Soziologie bekannten Satzes von William Isaac Thomas „If men define situations as real, they are real in their consequences“ („Thomas-Theorem“) formuliert Peter L. Berger: „Wenn man eine Situation als komisch definiert, wird ihre Wirkung eine komische sein.“<sup>156</sup> Definitionsmacht kommt wohl auch den an der komischen Kommunikation beteiligten Individuen zu, doch weitaus stärker den übergeordneten sozialen Institutionen und kulturellen Praktiken: das eine Mal kommunikativen Institutionen (Theater, Musik- und Filmgenres, Textsorten), das andre Mal, und vielfach zugleich, bestimmten Typen (Pausenkasperl, Ulk-Nudel, Witzeerzähler) und Professionen (Clown, Komiker, Komödiant, Kabarettist), die wiederum stets abhängig sind von den Wertvorstellungen des intendierten Publikums.<sup>157</sup> ≡*

Was wir als ‚komisch‘ rubrizieren, „ist soziokulturell (bildungs-, klassen- oder schichtenspezifisch) und historisch“ modelliert und nichts anderes als „eine Funktion von

---

153 Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, S. 304.

154 Bergson, Das Lachen, S. 8.

155 Vgl. Zijderfeld, Humor und Gesellschaft, S. 45.

156 Berger, Erlösendes Lachen, S. 80. Vgl. auch Zijderfeld, Humor und Gesellschaft, S. 60–61.

157 Vgl. Zijderfeld, Humor und Gesellschaft, S. 74.

sozialisatorisch erworbenen Erwartungen, die durch Wissen, Werte, Gefühle und Zielsetzungen bestimmt sind“.<sup>158</sup>

Die Begriffe „Lachgemeinschaft“ und „Lachkultur“ sind dafür in Anlehnung an Bachtin geprägt worden;<sup>159</sup> Peter L. Berger zieht ihnen jene der „komischen Kultur“ beziehungsweise „Komikkultur“ vor.

„Eine spezifische komische Kultur läßt sich ganz einfach als die Summe der Definitionen komischer Situationen, Rollen und akzeptabler komischer Themen in einer Gruppe oder Gesellschaft auffassen. Wieder lassen sich mikro- und makrosoziologische Aspekte unterscheiden. Es gibt Komikkulturen *en miniature* in Familien, Freundeskreisen oder anderen Gruppen in konstanter direkter Kommunikation. Und dann gibt es die komischen Kulturen von Regionen, verschiedenen (ethnischen, religiösen, professionellen usw.) Subkulturen und ganzen Gesellschaften. [...]

Der Außenseiter wird genau dadurch definiert, daß er nicht in der Lage ist, die Komikkultur der In-Group zu begreifen. Damit dient die Komik derselben wichtigen Funktion wie alle anderen Symbolsysteme: Sie zieht die Grenze zwischen Eingeweihten und Außenseitern. Jede Komikkultur ist in- und exklusiv.“<sup>160</sup>

≡ *Komik erweist sich – wie sie intendiert ist, um- und aufgesetzt wird und wie sie wirkt – als kulturelle Praxis, so gruppen-, milieu- und klassenspezifisch wie alle kulturellen Praxen und auch so durchdrungen von Machtbeziehungen, Hierarchien und der Autorität wie sie.* ≡

## **Spaß und Macht | Das Komische und die Autorität (Soziologische Kontexte II)**

Korrelationen zwischen Spaß und politischer Macht, dem Komischen und der staatlichen Autorität, dem Humor und sozialen Hierarchien herzustellen, heißt auch die eingangs gestreifte Frage wieder aufzunehmen: ob denn das Komische als subversiv oder affirmativ anzusehen sei. So kritisch, ätzend, radikal, fundamental der Satiriker agieren mag, er ist „nicht daran interessiert, die bestehenden Sinnstrukturen umzustürzen. Er will nur mit ihnen spielen, und sein Spiel bleibt innerhalb der Grenzen des Lachens.“<sup>161</sup> Und so karnevalistisch Hanswurst, der vom Fressen, Saufen, Furzen und Vögeln Besessene, auch über die Bühne getollt sein mag – er „akzeptiert die

---

158 Schmidt, Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 23. Vgl. auch Kuipers, Humor Styles, S. 223–224.

159 Vgl. Bausinger, Lachkultur.

160 Berger, Erlösendes Lachen, S. 79. Vgl. auch Zijderveld, Humor und Gesellschaft, S. 75.

161 Zijderveld, Humor und Gesellschaft, S. 24; vgl. auch ebenda, S. 82.



Wirklichkeit, die er (da er sie) als Materie, als Körper und nicht als Geist erlebt.“<sup>162</sup> „Der Narr stürzt die Weltordnung nicht um, er rüttelt nicht einmal daran, höchstens bohrt er mit seinem Holzschwert hier und da ein Loch hinein.“<sup>163</sup> Und „Harlekin beläßt in seinem Triumph alles beim alten.“<sup>164</sup> Selbst der Flüsterwitz „entsteht nicht als Waffe gegen Tyrannei, sondern als Hilfe für die Opfer der Tyrannei.“<sup>165</sup> Kluge Diktatoren und Diktaturen erahnen oder wissen um die psychosoziale Ventilfunktion, also systemstabilisierende Funktion selbst aggressiver Komik und nehmen ihr den Stachel, indem sie sie erlauben oder institutionalisieren. Heraus kommt „regulierte Komik mit sogenanntem ‚Top-down‘-Mechanismus, die also ‚von oben nach unten‘ wirkt.“<sup>166</sup>

Empirische Untersuchungen der letzten Jahrzehnte legen (mitunter ohne explizit darauf abgezielt zu haben) nahe, dass Komikverbote und die Verfolgung, Inhaftierung, Ermordung von Komikern oder Witzeerzählern auf nichts weniger als die Dummheit oder den paranoiden Charakter von diktatorischen Systemen und ihren Tyrannen zurückzuführen sind. Schon die erste einschlägige Studie von Rose Laub Coser, *Laughter among colleagues* (1960), in der Witz- und Scherzkommunikation unter dem wissenschaftlichen Personal einer psychiatrischen Klinik untersucht wurde, ergab, dass „Humor zur *Aufrechterhaltung* der Sozialstruktur bei[trägt]“<sup>167</sup> – mit hin diese nicht zerstören, umstürzen möchte, ja nicht einmal ernstlich in Zweifel zieht.

Bereits die Rollen- und Replikenverteilung unter Scherzenden, Witzelnden, Schmähführenden überbrückt Hierarchien und Machtgefälle allenfalls scheinhaft (z. B. wenn der herablassende Humor eines Ranghöheren den Rangniedrigeren ein Gefühl des Dazugehörens vermitteln soll).<sup>168</sup>

≡ *Besonders in direkter Kommunikation spiegelt, ja bekräftigt Komik die im jeweiligen kommunikativen Kontext geltenden sozialen Hierarchien – auch, weil die Situa-*

---

162 Gerald Stieg: Versuch einer Philosophie des Hanswurst. In: *Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche* 5 (1979), Numéro special: Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977, Bd. 2 (Februar 1979), S. 92.

163 Helmut G. Asper: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980, S. 162. Ähnlich Gerhard Scheit: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien: Deuticke 1995, S. 35.

164 So das Fazit von Lohse, Überlegungen zu einer Theorie des Komischen, S. 13.

165 Peter Bender: So lachte der Osten. Über politische Witze. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002), H. 641/642: Lachen. Über westliche Zivilisation, S. 854–859, hier S. 859.

166 Wirag, Platzen vor Lachen, S. 23.

167 Coser, Lachen in der Fakultät, S. 119. Hervorhebung durch Kursivierung von B. M. K.

168 Vgl. Zijderveld, Humor und Gesellschaft, S. 197.

*tionsdefinition im Sinne von Situationskontrolle ja auch wieder von oben nach unten geht.*<sup>169</sup> ≡

„Die im Humor freiwerdenden Aggressionen werden von der gleichen Autoritätsstruktur kontrolliert, gegen die sie sich richten. Diejenigen an der Spitze haben mehr Recht auf die Rolle des Aggressors als die unter ihnen Stehenden, auch wenn die Angriffe in Form von Humor daherkommen. [...] Es sieht [...] so aus, daß nicht nur die Witzehäufigkeit, sondern auch die Richtung der Witze dem Autoritätsgefälle entspricht. Gewitzelt wird auf Kosten der Machtlosen.“<sup>170</sup>

Auch Helga Kotthoff hat am Beispiel von Humor am Arbeitsplatz aufgezeigt, dass der Komiker immer auch einen privilegierten Rang und Status erhält, dass Komik auch dazu genutzt wird, Hierarchien und Machtverhältnisse zu bestätigen. Tendenziell (und dem entsprechend) inszenieren sich Chefs oder hierarchisch übergeordnete Personen eher als Witzemacher und Komiker gegenüber den Untergeordneten als umgekehrt.<sup>171</sup>

„Humor mit Biss“<sup>172</sup> bellt offenbar mehr, als er beißt: zähmt den aggressiven Impuls des Sprechers, dient auch wohl als Versöhnungsangebot, Bestätigung gemeinsamer Werte, Bitte um und Dank für Unterstützung.<sup>173</sup> Die komische Praxis ist solcherart soziales Regulativ.<sup>174</sup> Erkennbar wird es als solches auch im umgekehrten Fall: wenn der Angriff mit Komischem komisch-aggressiv pariert wird. Hier bildet das Komische die Maske, hinter der sich die Kritik zu verbergen weiß.

### **Woraus folgt: Plädoyer wider die komische PC**

Wenn es darum geht, bestimmte Formen der Komik aus den Alltagsdiskursen abzurängen, so hakt die Political Correctness als Kanon ethnischer, konfessioneller oder feministischer Moralen meist an der unausgesprochenen Rücksichtslosigkeit und Gewissenlosigkeit des komischen Lachens ein. Im Visier stehen der ethnisch-rassistische Witz (Juden-, „Neger-“, Moslem-, allgemein „Ausländer“witze), der sexistische Witz (Frauenwitze, Schwulenwitze), Krüppel- und Irrenwitze (Witze über Opfer generell) oder das Lachen über Komisierungen von Gewalt und Folter, Mord,

---

169 Vgl. generell Kotthoff, Lachkulturen heute (nach Rose Laub Coser).

170 Coser, Lachen in der Fakultät, S. 102.

171 Vgl. Kotthoff, Lachkulturen heute, sowie H.K.: Von gackernden Hühnern und röhrenden Hirschen. Zur Geschlechtsspezifik von Humor, Witz und Gelächter. In: Vom Lachen, S. 192–210, hier S. 197.

172 So der Titel eines Beitrags von Helga Kotthoff: Humor mit Biss. Zwischen sozialer Konjunktion und Disjunktion. In: Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. Paderborn; München: Fink 2010, S. 61–95.

173 Vgl. Coser, Lachen in der Fakultät, S. 98.

174 Vgl. Gary Alan Fine und Michaela de Soucey: Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life. In: Humor – International Journal of Humor Research 18 (2005), Nr. 1, S. 1–22.



Krieg und Tod.<sup>175</sup> Alt-neue „Limits Of Humour“ (so der Untertitel eines 2005 erschienenen Sammelbandes) werden abgesteckt, Menetekel des unheilvoll Komischen an die Wand gemalt: des ethnisch-rassistischen und sexistischen Witzes vor allem, der nichts anderes als Nötigung, Belästigung und Gewalt bedeutete und daher zu ahnden und zu verbieten sei.<sup>176</sup> Abgesehen davon, dass der Glaube an die seligmachenden Segnungen der Zensur ebenso naiv (s.o.) wie gefährlich ist (nämlich für die Freiheit des Worts), missversteht die PC (wie jede fundamentalistische Ideologie) auch Intention und Funktion des Komischen ganz generell. Denn der ethnische Witz, der sexistische Schmä, die antiklerikale Satire sind ja nur deshalb komisch konstruiert, um der Eindeutigkeit mit Zweideutigkeit, Mehrdeutigkeit, Vieldeutigkeit beizukommen – zumindest diskursiv. Eben deshalb werden ja weder Hetzreden noch Propagandafeldzüge aus Witzen gemacht, und auch Hasstiraden bedienen sich nur selten der komischen Rede. (Meist ist das Gegenteil der Fall.)

Noch dazu macht es einen großen Unterschied, *wer* den Witz *vor wem* oder *für wen* reißt. Ethnisch-rassistisch und sexistisch Komisches kann Vorurteile unterlaufen oder Rassisten / Sexisten sogar blamieren, wenn es in der verächtlich gemachten Gruppe zum Besten gegeben wird.<sup>177</sup>

Für die moralische Inbrunst der PC gilt dasselbe wie für jede Zensur und jeden Maulkorb dieser Welt: Mit Redeverbotten und Schweigegebotten, SprachpolizistInnen und KomikwächterInnen wird das politisch Unkorrekte, das moralisch Verwerfliche nicht aus der Welt zu schaffen sein – so wenig, wie „Schwule“ je die Situation von „Schwuchteln“ verbessert hätten, „Afroamerikaner“ jene von „Niggern“, „Roma“ und „Sinti“ jene von „Zigeunern“, „Verhaltenskreative“ jene von „Verhaltensgestörten“, „Behinderte“ jene von „Krüppeln“, das Binnen-I oder die „/innen“ jene von Frauen. Und sollte jemand glauben, die politisch korrekte Korrektur von Komik korrigiere die Sozietät und Kultur im Sinne des vorgeblichen Ziels, der lese nach bei den Zensoren aller Epochen und Länder, nichts anderes als Wächter über die je gängige PC. Das Reich der anbefohlenen Moral oder Ideologie rückte damit niemals näher, doch gefügig und humorlos, das wird er immerhin, der Mensch im komikfreien Regime.

---

175 Vgl. Simon, *Theorie der Komödie*, S. 56–57.

176 *Beyond a Joke. The Limits Of Humour*. Herausgegeben von Sharon Locker und Michael Pickering. New York: palgrave macmillan 2005.

177 Vgl. Zijderveld, *Humor und Gesellschaft*, S. 188. Vgl. auch Helga Kotthoff: *New forms of ethnic joking? Stand-up comedy, performance and ideological loadings*. In: *Diskurs, Politik, Identität. / Discourse, Politics Identity*. Festschrift für Ruth Wodak. Herausgegeben von R[udolf] de Cillia, H[elmut] Gruber, M[ichał] Krzyżanowski und F[lorian] Menz. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2010, S. 115–124, bes. S. 115–116.

# Satire in der DDR – ein Widerspruch?<sup>1</sup>

Von Alfred Dorfer

## A) Position der Satire in der DDR

„Es gab im Lande keine offizielle Meinung für die Satire“<sup>2</sup>, meinte Gerd Nagel, der letzte Chefredakteur des DDR-„Eulenspiegels“. Das Dilemma der offiziellen DDR lag in ihrem Zwiespalt der Satire gegenüber. Kritik wurde grundsätzlich als parteifeindlich aufgefasst, gleichzeitig wollte man demonstrieren, dass es jederzeit möglich sei, sich in der DDR kritisch zu äußern.

In der *Kabarettgeschichte* von Rainer Otto und Walter Rösler, die im Jahre 1977 im ostdeutschen Henschelverlag erschien, werden die Aufgaben der Satire in einen historischen Kontext gestellt:

„Angeregt besonders durch die vielfältigen Probleme der politischen und ökonomischen Entwicklungen, durch die Vielzahl der Auseinandersetzungen und Diskussionen um die Meisterung der Aufgaben der wissenschaftlich-technischen Probleme der ökonomischen Entwicklung, begann auch das politische Kabarett, diese Themenbereiche für sich zu entdecken und zu erschließen. Ideologische Probleme der ökonomischen Entwicklung, Fragen der Arbeitsintensität und Arbeitsmoral, der Planung und Arbeitsorganisation spielten nunmehr in den Programmen der DDR-Kabarettts eine immer größere Rolle.“<sup>3</sup>

Die typische Satireform der DDR – besonders was die Bühne und den Film betrifft – war das Kabarett.

In den ersten Jahren der DDR galt es, die Forderung nach einer positiven, systemaffirmativen Satire zu erfüllen. Zu den ersten Ensembles zählte die „Kleine Bühne“, deren *Lied von der Freiheit* auch im ersten Textbuch der „Distel“ berücksichtigt wurde:

„Freiheit wozu und Freiheit für wen?  
Das ist uns keine Frage!  
Denn wir sind so frei, für den Frieden zu stehn!  
Und wir sind so frei, an die Arbeit zu gehn!

- 
- 1 Dieser Beitrag basiert auf überarbeiteten und ergänzten Teilen der 2011 an der Universität Wien eingereichten Dissertation: Alfred Dorfer: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert. Wien, Univ., Diss. 2011.
  - 2 Interview von Sylvia Klötzer mit Gerd Nagel vom 20.10.1998, zitiert nach: Sylvia Klötzer: Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2006, S. 163.
  - 3 Rainer Otto und Walter Rösler: Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarettts. Berlin [DDR]: Henschelverlag 1977, S. 351.





So ändern wir die Lage!  
Unentwegt Schritt für Schritt  
Ziehn wir andere mit!  
Es singen die Maschinen:  
Durch unsere Hände schaffen wir  
Freiheit für wen?  
Für uns!!!<sup>4</sup>

Ein anderer Text der frühen Zeit des DDR-Kabarets stammt von der „Laterne“ und lässt den Unterschied zur Satire des „bürgerlichen“ Westens nur schwer erkennen:

„Wer sich frei von Fehlern glaubt,  
wer kein offnes Wort erlaubt,  
wer vollkommen scheinen will,  
wer Kritik vernichten will,  
wer die Wahrheit nicht verträgt,  
wer nur Wert auf Phrasen legt,  
nicht die eignen Schwächen sieht –  
verbrennt sich letzten Endes doch die Pfoten.“<sup>5</sup>

Angesichts der Ereignisse von 1953, nämlich der Beendigung der Demonstrationen durch das Eingreifen der Roten Armee in Berlin, besticht dieser Text, zumal aus dem Jahre 1951 stammend, mit seltsam antizipierendem Inhalt.

Es gab also keine offizielle Haltung gegenüber der Satire. Aber was darf Satire? Eine Frage, die Tucholsky mit „Alles.“<sup>6</sup> beantwortete. Er ging von der „Berechtigung eines ehrlichen Mannes, die Zeit zu peitschen“,<sup>7</sup> aus. Was aber Satire in der DDR wirklich durfte, war kaum mit „Alles.“ auszudrücken. Hegel zufolge handelt es sich bei der Satire um „[d]ie Kunstform, welche diese Gestalt des hervorbrechenden Gegensatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Äußerlichkeit annimmt“<sup>8</sup>. Seine Satire-Definition ist hier nicht anwendbar: Man ging in der DDR bezüglich des Systems selbstredend nicht von einer „entarteten Äußerlichkeit“ aus, da die Wirklichkeit im Grunde nicht infrage gestellt wurde oder werden durfte. Höchstens kleine Missstände auf dem Weg zur Utopie sollten satirisch dargestellt werden. Zudem scheint der Satireansatz des DDR-Kabarets im Gegensatz zur bürgerlichen Kritik aus der

4 Erich Brehm: *Lied von der Freiheit* aus dem Textheft: *Die Distel blüht zum Späße* (Berlin [DDR], 1958), zitiert nach: Ebenda, S. 212.

5 Wolfgang Brandenstein: Entree des „Laterne“-Programms *Heitere Streiflichter*, zitiert nach: Ebenda, S. 213.

6 Kurt Tucholsky: Was darf die Satire? [1919.] In: K. T.: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 2: 1919–1920. 70.–119. Tausend. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 42–44, hier S. 44.

7 Ebenda, S. 43.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik 2.*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausg. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. (= *Theorie-Werkausgabe*.) S. 123.

Perspektive des Individuums, das Staat oder Gesellschaft infrage stellt, invers. Die Satire der DDR zielte, vom idealen Staat ausgehend, auf die Unzulänglichkeit des Individuums.

Das verspricht fürs Erste keine aufregende Satire, zumal aus heutiger Sicht dieser Ansatz selbst als unfreiwillige Satire angesehen werden könnte. Hegels „Mißklang der eigenen Subjektivität“<sup>9</sup> im Verhältnis zur „entarteten Äußerlichkeit“ war den ostdeutschen Humorideologen insofern fremd, als es die entartete Wirklichkeit zwar gab, aber woanders. Diese prinzipielle Kritik konnte also lediglich bei Außenfeinden fündig werden und musste im Inneren systemimmanent bleiben. Das ist zwar kein alleiniger Maßstab für satirische Schärfe, schließt aber a priori die vollkommene Irritation der Zuschauer im Sinne der Relativierung des Gesamtsystems aus.

Zudem sah sich die DDR in den 1950er-Jahren auch mit dem Problem der Kulturmigration in Sachen Kabarett, Satire und Entertainment in den Westen, der diesbezüglich offensichtlich attraktiver war, konfrontiert. Die westdeutsche Truppe „Günther Neumann und seine Insulaner“ widmete sich zum Beispiel explizit der humorlosen Welt im Osten Deutschlands:

„Der Insulaner richtet sein besonderes Augenmerk auf Parteiführer und -vertreter Ostdeutschlands und der Sowjetunion. Deshalb gehörte der ‚SED-Fuzionär‘ mit seinen banalen Reden über die neuesten Richtlinien zum regelmäßigen Repertoire. Fast alle Nachrichten von und über Ostblockpersönlichkeiten wurden in einer der folgenden Insulanersendungen behandelt.“<sup>10</sup>

Solcherlei Informationen galt es den Ostbürgern vorzuenthalten, und dies hoffte man, mit einem starken Gegengewicht namens DDR-Kabarett erreichen zu können. Den Anfang machten 1953 die „Stacheltier“-Serie und ein Magistratsbeschluss zur Gründung verschiedenster Berufskabarettts. Als solches gilt etwa die bereits erwähnte „Distel“, die am 2. Oktober 1953 mit dem Programm *Hurra! Humor ist eingepflant* gegründet wurde. In Leipzig entstand 1954 das erste Programm der „Leipziger Pfeffermühle“ und ein Jahr später folgte die „Herkuleskeule“ in Dresden. Auch die Zeitungssatire erhielt Auftrieb, wie etwa mit „Frischer Wind“ und dem „Eulenspiegel“.

Eine wichtige Rolle spielte zu dieser Zeit das so genannte Filmkabarett. Dass sich die DEFA überhaupt auf dieses Experiment einließ, lag in einer massiven Krise des Films begründet. In den ersten Nachkriegsjahren erreichte die DEFA zwar ein erstaunliches Produktionsvolumen qualitativ hochwertiger Filme, welche die SED, vorerst noch in Beraterfunktion, zuließ, doch der wachsende Einfluss der Partei auf die filmischen Inhalte führte dazu, dass immer mehr Filme nur für das Archiv pro-

---

9 Ebenda.

10 Im Original undatierter, von Bryan T. van Sweringen auf 1958 datierter Bericht der RIAS, zitiert nach: Klötzer, *Satire und Macht*, S. 202.



duziert wurden. Das Publikum entschied sich in der Folge, wann immer möglich, zunehmend für westliche Produktionen.

Kurz vor der Staatsgründung 1949 hatte der Prozess begonnen, der unter Aufsicht der SED dem Film immer mehr massenagitorische Funktionen übertrug. Besondere Kritik galt den DEFA-Unterhaltungsproduktionen, die zwar Publikumserfolge waren, doch im Sinne der gesellschaftlichen Entwicklung als wertlos galten. Dies führte zu einer drastischen Reduktion der Spielfilmproduktion, was auch Entlassungen und damit Arbeitslosigkeit mit sich brachte. In dieser Notlage wollte man mit der ‚scharfen Waffe des Kabarett‘ punkten.<sup>11</sup>

Walter Ulbricht gab die Marschrichtung vor, indem er sich auf Georgij M. Malenkow, den stellvertretenden Vorsitzenden des Ministerrates und Sekretär des ZK bezog, der auf dem Parteitag der KPDSU im Jahre 1952 den aus DDR-Perspektive nachahmenswerten Satz formulierte: „Was wir brauchen, sind die sowjetischen Gogols und Schtschedrins, die mit der Flamme alles Negative, Überlebte, alles das, was die Vorwärtsbewegung hemmt, aus dem Leben ausbrennen“.<sup>12</sup>

Nun war es die SED-Führung, und hier im Besonderen Hermann Axen, die den Ruf nach Satire ebenso laut werden ließ, ohne jedoch selbst die Zielscheibe dieser Kritik abgeben zu wollen. Sepp Schwab, einer der Vorsitzenden des staatlichen Komitees für Filmwesen, sprach sich dafür aus, „daß man Satire durch so eine Art ‚Kabarettfilm‘ ins Kino bringen sollte. Nicht viel Aufwand: Tisch, Stuhl, Telefon, Vorhang, davor gute Kabarettnummern, zum Beispiel mit der Brummerhoff oder ähnlichen Kabarettisten. Kosten maximal 10.000 Mark pro Stück.“<sup>13</sup> Die Produktionsverhältnisse und die damit verbundenen niedrigen Kosten waren ein weiterer Grund für die Umsetzung des „Stacheltiers“. Das Abnahmeverfahren eines jeden Films verlief in zwei Schritten: zuerst erfolgte die Abnahme des Textes und dann jene des fertigen Filmes. Die etwa achtköpfige Abnahmekommission aus der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur protokollierte diese Abnahme und zeigte in vielen Fällen rigorosere Haltungen gegenüber dem Inhalt als bei Bühnenstücken.

Als bekanntes Beispiel für das Wirken von Zensur gilt der Film *Hausbeleuchtung*, in dem die Hausbewohner einen Vortrag über die großen Probleme der Zeit zu hören bekommen, während ihre Beschwerden über die kleinen Defekte des Hauses mit dem Hinweis auf den großen Zusammenhang der Friedensproblematik abgeschmettert werden. Dieser Film wurde nie gezeigt, die Begründung las sich im Protokoll der Kommission folgendermaßen:

11 Nach dem Wort von der „scharfen Waffe der Satire“ von Georgij M. Malenkow: Rechenschaftsbericht an den 19. Parteitag über die Tätigkeit des Zentralkomitees der KPdSU (B), 5. Oktober 1952. [O. O.]: Verlag der Neuen Zeit [um 1953]. (= Beilage zur Neuen Zeit. 42.) S. 35.

12 Ebenda.

13 Richard Groschopp: Über die Anfänge des satirisch-humoristischen Kurzfilms *Das Stacheltier*, August 1979 (Typoskript), zitiert nach: Klötzer, Satire und Macht, S. 33.

„Dieser Streifen, der nach einer Grotteske aus einem Programm des Berliner Kabarets ‚Die Distel‘ inszeniert wurde, hat sein Ziel verfehlt. Statt das negative Verhalten des Redners zu glossieren, macht er umgekehrt alles lächerlich, witzelt hemmungslos über die Hausversammlung als demokratisches Organ und über solche Begriffe wie Frieden, Einheit und Demokratie.“<sup>14</sup>

Trotz aller Widrigkeiten und Zwiespältigkeiten war man bemüht, den Kabarettfilm möglichst rasch als Vorfilm einzubauen, zwischen einem aktuellen politischen Teil und einem „ernsten Teil“, also einem Spielfilm. Der Kabarettfilm quasi als Mittelstück war also der „heitere Teil“. Walter Ulbricht selbst war es, der dem ungeliebten Kind Satire das Wort redete, indem er forderte, „mehr satirische Kurzfilme zu produzieren“, was jedoch kein „Recht auf unbekümmerte Kritik“ beinhalten sollte.<sup>15</sup> Die SED behielt es sich vor, zu entscheiden, was Satire sein durfte und was nicht. Zu spüren bekam das Günter Kunert mit *Eine Liebesgeschichte*, der fünften Folge des „Stacheliers“:

„Die Filmfassung der *Liebesgeschichte* beginnt mit einer Szene im Büro. [...] Als ein Dichter hereintritt und ihnen eine Liebesgeschichte anbietet, erkennt man in ihnen Gutachter. Mit ‚Darauf warten wir gerade‘ ermutigen sie den Autor, seine Geschichte vorzutragen, und wir sehen zu seinen Worten eine gefühlvolle, romantische und etwas schwülstige Liebesszene. Einem knappen Lob folgt herbe Kritik in Lingua und Redeweise der SED-Propaganda: ‚Die Frage des frohen Jugendlebens ist nicht scharf genug angeschnitten worden [...]. Auch die Rolle der Gleichberechtigung der Frau wurde zu wenig angesprochen‘. Der Dichter solle sein Werk ‚selbstkritisch überarbeiten‘, denn er habe es noch nicht genügend verstanden, [...] das zentrale Problem der kollektiven Zusammenschweißung breit zu entfalten.‘ Als der Gescholtene das nächste Mal erscheint, präsentiert er eine völlig neue Liebesgeschichte, die tatsächlich alles Verlangte ‚anspricht‘, frohes Jugendleben, Gleichberechtigung der Frau und kollektive Zusammenschweißung. Diese sozialistisch-realistische trash-Variante einer Liebesgeschichte bildet das Kernelement der Satire.“<sup>16</sup>

Kunert entzieht in diesem Gleichnis der Liebesgeschichte alles, was sie ausmacht, und ersetzt es durch Phrasen und Stereotypen – desgleichen wird vom DDR-Satiriker verlangt: Er soll kritisch sein, jedoch im Geiste des sozialistischen Realismus. 28 der 275 gedrehten „Stachelier“-Produktionen spiegelten diesen offenbar nicht wider und wurden verboten.

---

14 Abnahmeprotokoll vom 6.4.1957, Archiv Hauptverwaltung Film/Ministerium für Kultur der DDR, zitiert nach: Jacques Poumet: Kabarett und Zensur in der DDR. In: Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Herausgegeben von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003, S. 151–166, hier S. 160.

15 Walter Ulbricht auf der 16. Tagung des ZK der SED am 17.9.1953, zitiert nach: Klötzer, Satire und Macht, S. 42.

16 Klötzer, Satire und Macht, S. 53–54.



Im Einzelfall konnte auch ein bereits abgelehntes Projekt im Nachhinein reaktiviert werden, wenn es politisch angemessen schien. So schreibt Jacques Poumet:

„Ein Streifen über das Schieberwesen in Ost und West wird 1956 abgelehnt, weil er zu ‚politisch falschen Schlußfolgerungen führen kann‘, und das, obwohl seine künstlerische Qualität als außerordentlich gut eingeschätzt werden muß. Drei Jahre später wird der Film jedoch aus der Schublade gezogen, weil sich in der Zwischenzeit ein politischer Nutzen herausgestellt hatte. Die neue Abnahme-Kommission findet den Film dieses Mal von der künstlerischen Seite her gar nicht so gut, läßt ihn aber trotzdem zu, weil er den großen Vorteil hat, daß er um mehr Verständnis für Kontrollen an der Westberliner Grenze wirbt.“<sup>17</sup>

Probleme mit der Zensur hatte auch jenes „Stacheltier“, das Eva und Erwin Strittmatter im Jahre 1958 verfassten, es war eines der wenigen über die Landwirtschaft: Eine Gruppe von Erntehelfern aus dem Ministerium für Land- und Forstwirtschaft wird für die Kartoffelernte eingesetzt. Der Minister ist selbst inkognito dabei, um sich die Schlamperie in der LPG anzusehen. Am Abend improvisieren die Erntehelfer einen Kabarettabend, um das Erlebte nachzuspielen, der Minister gibt sich zu erkennen und hält einen Vortrag über Arbeitsmoral. In der Endfassung wurde dieser Film um die Hälfte gekürzt. Das Thema Arbeitsscheu wurde zur Gänze herausgeschnitten – vergebens, trotz aller Korrekturen hatte der Film bei der Abnahmekommission keine Chance:

„Die entscheidende Frage bei der Beurteilung des Stacheltieres ist die Frage nach der Tendenz der Aussage: Wem nützt das Stacheltier? [...] da dieses Stacheltier die aufgeworfene Problematik in seiner Gestaltung nicht löst, kann dieser Film seine Aufgabe nicht erfüllen [...]. Der Film wurde abgelehnt.“<sup>18</sup>

Nicht genug, dass der Kabarettfilm mit Zensur zu kämpfen hatte, es gab auch Kritik seitens der Kollegenschaft ob der Zahnlosigkeit des „Stacheltiers“, so wie etwa 1961 durch das „Lachbrett“:

„Ich sah ein Stacheltier mir an  
und kann eins nicht verstehn:  
weshalb kriegt man an frechem Witz  
so gut wie nichts zu sehen?“<sup>19</sup>

Peter Jelavich bringt in seinem Essay *Satire under socialism* die Problematik der Satiriker in der DDR auf den Punkt:

„From the outset, cabarets in the GDR were in a difficult and paradoxical situation. They were supposed to employ satire, which is normally aimed against

17 Poumet, Kabarett und Zensur in der DDR, S. 161.

18 Abnahmeprotokoll „Darf der denn das?“, 10.11.1958, Archiv Hauptverwaltung Film / Ministerium für Kultur, zitiert nach: Ebenda, S. 162.

19 Peter Ensikat und Rudolf Hösch: Kabarett von gestern und heute, zitiert nach: Otto / Rösler, Kabarettgeschichte, S. 241.

those in power, to advance the goals of the ruling Socialist Unity Party (SED). Cabarets were allowed to criticize shortfalls in the actual development of socialism, without attacking its fundamental precepts. In principle, even that task should have given great leeway to cabarets. After all, the classic German conception of satire, voiced by generations of writers from Friedrich Schiller to Kurt Tucholsky, was to highlight the discrepancy between ideals and realities.<sup>20</sup>

Die Autoren und Satiriker der DDR waren sich dieser Diskrepanz bewusst, sie war ihr Alltag.

Abgesehen von Richtlinien seitens der offiziellen Stellen in Sachen Satire gab es auch das Prozedere, jedes neue Stück in mehrfacher Hinsicht abnehmen zu lassen. Die meisten Programme mussten nicht nur der örtlichen Magistratsverwaltung vorgelegt werden, sie wurden auch von den jeweiligen regionalen SED-Offiziellen begutachtet. Dasselbe wiederholte sich dann kurz vor der Premiere in einer geschlossenen Vorstellung für eine sehr geringe Zahl von SED-Zensoren, welche nunmehr nicht nur den Text, sondern auch die Darbietung auf ihre Systemtauglichkeit überprüften. Um ganz sicher zu gehen, entsandte man auch noch Zensoren in die ersten Vorstellungen, ganz zu schweigen von der perfidesten Form der Zensur, dem Einschleusen von Stasi-Spitzeln in die jeweilige Truppe, sei es als Texter, Darsteller oder im operativen Bereich. Zu trauriger Berühmtheit gelangten hier etwa Mathias Wedel und Gisela Öchelhäuser, die als besonders liberal galten und in den Jahren nach der Wende als Stasi-Informanten enttarnt wurden.

Die „subjektive Nichterfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse, beabsichtigt durch produktive Kritik, die Denkanstöße und Handlungsimpulse zur weiteren Vervollkommnung des Menschen gibt“<sup>21</sup>, wurde hier offensichtlich missverstanden.

Es gab allerdings graduelle Unterschiede im Zulassen von leichter Systemkritik mit einem lokalen Gefälle. So war Berlin aufgrund seiner Doppelüberwachung (Zentrale und örtliches Magistrat) kein guter Boden für offene Kritik, da beide Behörden – laut Ensikat – sogar versuchten, „einander in Wachsamkeit zu übertreffen“<sup>22</sup>. In dieser Beziehung tat man sich in Sachsen, und dort besonders in Dresden, leichter, da der lokale SED-Vorsitzende, Hans Modrow, einen pragmatischen, um nicht zu sagen liberalen Kurs fuhr. So kam es also, dass der „Herkuleskeule“ der Ruf anhaftete, das systemkritischste Kabarett in der DDR zu sein.

---

20 Peter Jelavich: Satire under Socialism. Cabaret in the German Democratic Republic. In: Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Herausgegeben von Sigrid Bauschinger. Tübingen; Basel: Francke 2000, S. 163–178, hier S. 164.

21 Aus der Leitlinie des wissenschaftlichen Beitrags für Volkskunst beim Ministerium für Kultur der DDR, zitiert nach: Metzler Kabarett-Lexikon. Herausgegeben von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen. Stuttgart: Metzler 1996, S. VIII.

22 Peter Ensikat: Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu. Nachrichten aus den neuen Ostprovinzen. München: Kindler 1993, S. 104.



Die „Pfeffermühle“ in Leipzig stand dem kaum nach, wie sich an einem Zensurkuriosum aus dem Jahre 1979 festmachen lässt. Allein bis zum Jahre 1960, also in den ersten sechs Jahren ihres Bestehens, waren bereits vier Programme dieser Truppe bei der Zensur durchgefallen. Pünktlich also zum 30-Jahr-Jubiläum der DDR gab man in Leipzig das Programm *Wir können uns gratulieren*, das durch die lokalen Behörden genehmigt worden war. Nach einigen höchst erfolgreichen Vorstellungen teilte man aus Berlin mit, dass der Inhalt allzu nahe am Standpunkt des Klassenfeinds schramme. Die Folgen waren weit reichend. Nicht nur der Direktor Horst Günther wurde entlassen, auch sein Dramaturg Rainer Otto, ein SED-Mitglied, wurde mit einem Disziplinarverfahren konfrontiert. Des Weiteren wurden als Folge der Zulassung dieses konterrevolutionären Programms, das selbstredend aus dem Spielplan genommen werden musste, auch zwei Offizielle der örtlichen Zensur suspendiert.<sup>23</sup>

Ein weiteres Beispiel für die Fallhöhe von Satirikern in der DDR ist jenes des „Rates der Spötter“: Im Jahre 1961 mussten sechs der Mitglieder für neun Monate ins Gefängnis, mit zusätzlichen zwei Jahren auf Bewährung. Der Spielort des Ensembles, der „Spötterkeller“, wurde geschlossen. Es bestand der dringende Verdacht der „staatsgefährdenden Propaganda und Hetze“.<sup>24</sup>

Wie aber war es zu dieser Entwicklung gekommen, zumal der „Rat der Spötter“ eine angesehene Kabaretttruppe war – auch im Sinne der offiziellen DDR? Das beweist nicht nur die hohe Zahl an Auftritten dieses Studentenkabarett, sondern auch die zweimalige Entsendung ins Ausland, die als Indiz für offizielle Akzeptanz gewertet werden muss. Man war nicht nur zu Gast in Wien bei den Weltfestspielen der Jugend 1959, sondern auch 1961 in Marburg, wo ein Auftritt vor den Studenten der Philipps-Universität stattfand. Es liegt also die Annahme nahe, dass der „Rat der Spötter“ Kabarett im kulturpolitischen Sinne der DDR machte, zumal sich das Ensemble aus Studenten, die zum Teil SED-Mitglieder waren, zusammensetzte:

„Begründer des ‚Rates der Spötter‘ war Horst Pennert, damals Student an der Leipziger Fakultät für Journalistik. Die meisten Mitglieder waren Studentinnen oder Studenten der Journalistik an der Karl-Marx-Universität in Leipzig, einige studierten Medizin, Pharmazie, ein Mitglied war Grafiker.“<sup>25</sup>

Stein des Anstoßes war das Programm *Wo der Hund begraben liegt* im September 1961. Der Staatsanwalt konstatierte einen Aufruf „in der Endkonsequenz zum Handeln gegen die Arbeiter- und Bauernmacht“.<sup>26</sup> Insbesondere wurde Bezug auf den Sekretär der Universitätsparteileitung genommen, der den konterrevoluti-

23 Vgl. Dietmar Jacobs: Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1996. (= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft. 8.) S. 77.

24 Zitiert nach: Sylvia Klötzer: „Wir sind vereint im Turnverein“: Kabarett und Öffentlichkeit in der DDR und in Ostdeutschland. In: Hundert Jahre Kabarett, S. 167–184, hier S. 169.

25 Ernst Röhl: Rat der Spötter. Das Kabarett des Peter Sodann. Leipzig: Kiepenhauer 2002, S. 168.

26 Zitiert nach: Klötzer, Satire und Macht, S. 121.

onären Charakter aufzeigte, nachdem er einer Voraufführung beigewohnt hatte. Das Hauptproblem entzündete sich an der Figur des Pumpernickel, der pausenlos Ulbricht zitiert und so in eine gefährliche Nähe des „Herrn Staatsrats“ kam. Die Kritik greift jedoch weiter:

„Die Szene stellt dürftige Ulbricht-Formulierungen bloß sowie deren öffentliche Omnipräsenz. Abgesichert durch detaillierte Quellen-Angaben, die auf der Bühne genannt werden, lassen die Autoren Pumpernickel ungelenke wie inhaltsleere Sätze aus veröffentlichten Reden des Staatsratsvorsitzenden zitieren. Am Schluß der Szene versucht jemand, Pumpernickel endlich zu einer ‚eigenen Meinung zu verführen‘. ‚Wie würden Sie argumentieren‘, fragt er, ‚wenn’s keine Ulbricht-Reden gäbe?‘ – ‚Engels‘, lautet die Antwort. ‚Und wenn der nichts geschrieben hätte?‘ – ‚Dann eben Marx, oder auch Lenin.‘ ‚Ach, wissen Sie‘, fügt Pumpernickel dann leutselig hinzu, ‚tun Sie doch nicht so, als wenn meine Existenz als Agitator der Nationalen Front aufs Spiel gesetzt wäre, wenn’s keine Zitate gäbe. (lachend) Es gibt doch so viele handfeste Argumente.‘ Darauf wird der Pumpernickel das erst Mal gelobt: ‚Da haben Sie endlich mal was Vernünftiges gesagt.‘ ‚Ich nicht, Walter Ulbricht‘, lautet die Pointe aus Pumpernickels Mund.“<sup>27</sup>

Man tat sich im Zuge der Gerichtsverhandlung schwer, den Tatbestand der Hetze in diesem grundsätzlich harmlosen Text aufzufinden. Bis zur Verhandlung dauerte es neun Monate, in denen den Gefangenen sämtliche Lektüre verweigert wurde. Vor Gericht war man bemüht, das Konterrevolutionäre auch dadurch herauszustreichen, dass eben durch jene erwähnten Gastspiele im bourgeoisen Westen eine Versuchung stattgefunden habe und der Beweis der Hetze gegen das sozialistische System „durch die grölende Zustimmung reaktionärer westdeutscher Studenten in Marburg“<sup>28</sup> erbracht sei. Des Weiteren wurde der an einen Beweis grenzende Verdacht geäußert, dass in der Zeit, als der „Rat der Spötter“ seinen Kabarettkeller ausbaute, das Studium des Marxismus vernachlässigt werden musste und es so überhaupt erst zu dieser katastrophalen Entwicklung hatte kommen können.

Was war das Prekäre an diesem „Fall“? 1961 war das Jahr des Mauerbaus und es existierten diesbezüglich zwei konträre Standpunkte innerhalb der DDR – auch unter den Parteimitgliedern. In der SED-Führung gab es eine wachsende Nervosität bezüglich der zu erwartenden Reaktionen der Bevölkerung. Daraus resultierte eine harte Parteilinie, die das rigorose Durchgreifen auch gegenüber Parteimitgliedern verlangte. Dem entgegengesetzt existierte aber auch eine liberalere Haltung, die angesichts der hohen Flüchtlingszahlen für einen „weicheren“ Umgang mit Kritik und mit der Jugend plädierte. Selbst als die Mauer bereits errichtet war, wurde von dieser Fraktion nicht unbedingt eine abrupte Verschlechterung des Klimas erwartet.

---

27 Klötzer, „Wir sind vereint im Turnverein“, S. 170.

28 Zitiert nach: Ebenda, S. 171.





Heiner Müller sah darin sogar Vorteile: „Jetzt ist die Mauer da, jetzt kann man in der DDR über alles offen reden.“<sup>29</sup> Das offene Reden wurde aber von der SED-Führung umbenannt in „Fehlerdiskussion“. Eine Reihe von Strafaktionen innerhalb und außerhalb der Partei folgte, mit dem Ziel, „Fehlerdiskussionen“ zu vermeiden. In der Folge wurde relativ schnell klar gemacht, dass auch im Kabarett die Partei als Zielscheibe von Kritik nicht geeignet war. Kritik an der Partei wurde so zur Systemkritik, und Kritik am System war von nun an erst recht nur mehr zwischen den Zeilen möglich. Der Ort für diese Form von Kritik war der Kabarettkeller, nicht das Fernsehen oder Kino. So entstand ein Satirereservat, das im Sinne der breiten Öffentlichkeit irrelevant, als Feigenblatt aber wirkungsvoll blieb. Die Bedingung, den Klassenfeind als Zielscheibe der Kritik konsequent beizubehalten, galt als Tauschware für die gezügelte, domestizierte satirische Behandlung von Missständen, die es zwar offiziell nicht gab, inoffiziell aber als Ventil erstaunlich gut funktionierte. So erklärt sich auch, dass nach der Machtübernahme Erich Honeckers die Gründung zahlreicher Berufskabarettis forciert wurde, was jedoch keinen Einfluss auf das Nicht-Verhältnis von Satire und DDR-Fernsehen hatte. Dieses blieb absolut satirefrei.

Was war die Reaktion der Kabarettistinnen und Kabarettisten? Sie sahen sich selbst als Resultat einer (widerwilligen) Toleranz bis zu einem gewissen Grad, als Teil einer verlogenen Medienlandschaft und hatten nun die Möglichkeit, in einem quantitativ reduzierten Rahmen darauf in kritischer Weise Bezug zu nehmen. Zwei historische Ereignisse waren es, die dem DDR-Kabarett Auftrieb gaben und im Gegenzug eine härtere Haltung der Behörden provozierten: die Ausbürgerung Wolf Biermanns im Jahre 1976 und die sowjetische Glasnost-Politik ab der Mitte der 1980er-Jahre – zwei geschichtliche Umstände, die in ihrem Wesen unterschiedlicher nicht sein konnten, sich allerdings als kongruent erwiesen in ihrem bedrohlichen beziehungsweise relativierenden Charakter gegenüber der DDR.

Änderte sich dadurch die Satire hinsichtlich einer Verlagerung der Inhalte? Traditionellerweise galt es als sicherer Lacher, offizielle Slogans zu ironisieren. So transformierte die „Distel“ die elfte These von Marx zu: „Die Ökonomen haben die Welt so weit verändert, dass es den Philosophen mittlerweile schwer fällt, sie zu interpretieren.“<sup>30</sup> Auch die Wichtigkeit, Devisen zu besitzen, nicht nur um bestehen zu können oder an Güter des Schwarzmarkts heranzukommen, sondern auch um etwa Zahnplomben erstehen zu können, war immer wieder Thema von Texten und Songs. So nahm die „Distel“ im Jahre 1980 mit der *Dreigroschenoper* einen der bekanntesten Brecht-Texte zur Vorlage:

29 Heiner Müller: Gespräche 2. 1987–1991. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. (= H.M.: Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk. 11.) S. 772. Vgl. auch Marianne Streisand: Chronik einer Ausgrenzung – Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur *Umsiedlerin*. In: Sinn und Form 43 (1991), H. 3, S. 429–486.

30 Heinz Kersten 1985 zitiert nach: Werner Rossade: Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus. Berlin: Duncker & Humblot 1997. (= Beiträge zur politischen Wissenschaft. 98.) S. 270.

„Und der Haifisch der hat Zähne  
 Und die trägt er im Gesicht  
 Meine Oma, die hat keene  
 Zahngold gibt's für Ostgeld nicht.“<sup>31</sup>

Bei oberflächlicher Betrachtung stellt sich anhand der zitierten Textpassagen und der bereits besprochenen Zensurpraktiken die Frage, ob eine Linie in der Restriktion zu erkennen ist, ob vielleicht zeitliche Differenzen betreffend das zu Zensurierende auszumachen sind. Lokale Unterschiede wurden bereits besprochen, die individuelle Empfindlichkeit oder Nachlässigkeit von Zensoren ebenfalls. Auch die Kunstfertigkeit, systemkritische Satire dem Zensor vorzuenthalten, während sie dem Publikum nicht verborgen blieb. Die Zensur scheint allerdings bei aller Gründlichkeit und bei allen Richtlinien auch immer etwas dem Zufall überlassen gewesen zu sein. Zufall in dem Sinne, dass letztlich ein Aufeinandertreffen von mehreren Faktoren – aus dem Persönlichen, offiziell Politischen, Lokalen oder Außenpolitischen – als Amalgam wirksam war, um Zensur entweder herbeizuführen oder nicht.

Die Frage nach den Möglichkeiten der Kritik respektive deren Spielraum ist nicht eindeutig zu beantworten. Ein Weg der Zensur aber war es, in erster Linie Ensemblekabarett zuzulassen: „Zu DDR-Zeiten gab es aus politischen Gründen fast nur Ensemblekabarett. Das war einfach besser zu überwachen als irgendwelche Einzelkämpfer, die kritisch über die unbewachten Dörfer tingelten.“<sup>32</sup>

Ein bedeutendes Ensemble der DDR-Kabarett ist die heute noch existierende „Herkuleskeule“, deren Autor Wolfgang Schaller das Schlagwort vom ‚sozialistischen Hollywood‘ prägte, auf das später noch näher eingegangen werden soll. Er war es auch, der sich für die kleine dramaturgische Revolution des durchgängigen Kabarettstücks stark machte: „Die Bemühungen um thematisch geschlossene Programme sind produktiver, weil sie zu einer neuen Qualität unserer Programme und ihrer Aussage führen, weil sie darauf aus sind, ein Problem in seiner Vielschichtigkeit und Kompliziertheit zu zeigen und tiefer nach Ursachen zu loten.“<sup>33</sup> Schaller und auch Ensikat waren aber bei aller formalen Experimentierfreudigkeit dennoch in einer Zwickmühle, was die Objekte der Satire betraf. „Aside from humor, [...] due to its call for civic courage. It argued that all individuals can and do make choices, and that they should opt for what is morally correct, instead of what is simply expedient. But it was hard to put into practice within the framework of the GDR.“<sup>34</sup> Dennoch meint Ensikat, dass es besonders die Zivilcourage der Satire gewesen sei, die zumindest partiell zu den Entwicklungen von 1989 beitrug.

---

31 Zitiert nach: Jelavich, *Satire under Socialism*, S. 170.

32 Zitiert nach: Ensikat, *Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu*, S. 121.

33 Zitiert nach: Jacobs, *Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker*, S. 257.

34 Jelavich, *Satire under Socialism*, S. 175.



„Der Witz – oder sagen wirs etwas vornehmer: die Satire – macht keine Revolution. Aber sie kann helfen diese vorzubereiten. Ich behaupte – nun laßt mich auch mal ein bißchen größtenwahnsinnig sein – die Satire hat diese Revolution in der DDR mit vorbereitet. Was da zwischen gedruckten Zeilen stand, aus den Kabarettkellern und Theaterbühnen erklang, war keine mächtige Internationale. Es war das leise, manchmal auch lauter werdende und nicht totzukriegende Verlachen des Bestehenden.“<sup>35</sup>

Die andere Seite sah dies naturgemäß anders, zumindest solange sie das noch vermochte. Man unterstellte der „Herkuleskeule“ und hier im besonderen Ensikat und Schaller, dass es sich um „frustrierte Autoren“ handelte, die „Partei und Staat beleidigen wollten“.<sup>36</sup>

Das Programm *Auf dich kommt es an, nicht auf alle* wurde nach langem Tauziehen im Vorfeld doch zugelassen. Der Plot war ein alternativer Parteitag, der im Programmheft als Außenseiterkonferenz angekündigt wurde, das Publikum wurde als „Abgeordnete“ begrüßt und das Programmheft selbst war eine Delegiertenmappe. Die Darsteller agierten zunächst vom Publikum aus. Man schickte in der Folge einen Darsteller auf die Bühne, der widerwillig den Versammlungsleiter geben musste. Es wurde insinuiert, dass jeder die gleichen Rechte hätte, und die zunächst gängigen Parodien auf langatmige Parteitagsreden wurden mit Fortdauer des Abends abgelöst durch ein sich verdichtendes Stück Kabarett, das in der Folge zum Auftreten der Außenseiter führte – der Arbeiter, die sich nach wie vor in einer rechtlosen Situation befänden, wogegen die Funktionäre in der Hierarchie den Ton angäben. Die „gleichen Rechte“ seien lediglich eine Phrase.

Nach dem Thema der sozialen Unausgewogenheit folgte das Thema Bildung. Als Parodie Bezug nehmend auf das alte Arbeiterkampflied *Solln im Gleichschritt uns entfalten und im Kampfe stille stehn* wurde die hohle Rhetorik der tatsächlich nicht mehr stattfindenden Bildungspolitik thematisiert. Es ist hier nicht notwendig, auf die absolute Brisanz dieser beiden Aspekte im Programm der „Herkuleskeule“ hinzuweisen, da zwei Grundpfeiler des offiziellen Systems, Bildung und soziale Gerechtigkeit beziehungsweise Gleichheit, ad absurdum geführt wurden. Folgende Passage wurde in diesem Zusammenhang leicht nachvollziehbar zensiert:

„Eins – 2, 3, 4, 5, 6, 7  
 Ich hab eine Fünf geschrieben  
 Thema war ganz klar gestellt  
 Sozialismus, deine Welt.  
 Ich schrieb, was mir nicht gefällt.  
 Was mich ärgert, was mich quält.  
 Klar, das Thema war verfehlt.“<sup>37</sup>

35 Ensikat, Ab jetzt geb ich nichts mehr zu, S. 336.

36 Zitiert nach: Klötzer, Satire und Macht, S. 211.

37 Zitiert nach: Ebenda, S. 215.

Es war offensichtlich, dass dieses Programm den eben zu Ende gegangenen Parteitag als Anlass nahm. Die Ausgegrenzten dieser Produktion der „Herkuleskeule“ waren die typischen Repräsentanten der DDR in programmatischer Hinsicht, es wurde also ein Staat auf die Bühne gestellt, der sich seiner Ideale entledigt hatte. Hierin lagen auch unter anderem die Gründe, warum es von der ersten Konzeption bis zur Erstaufführung von *Auf dich kommt es an, nicht auf alle* zwei Jahre brauchte. Dennoch erstaunlich, zumindest in der Theorie, da das Programm doch eine Anforderung erfüllte, die Bodo Zabel, der Leiter der Abteilung Unterhaltungskunst im Ministerium für Kultur, an das Kabarett stellte, nämlich jene der Bewusstmachung des Umstands des verletzten Ideals:

„Die Besonderheiten des Kabarett sind zu suchen in der schnellen Reaktion auf Erscheinungen der Gesellschaft, in einer der Satire eigenen Sichtweise, die besonders stark vom verletzten Ideal ausgeht, die also positive politische Absichten aus der Sicht der Negation ins öffentliche Bewußtsein bringt“.<sup>38</sup>

Sehr früh forderte Schaller bereits die SED-Bezirksleitung auf, Einwände bezüglich der Textvorlage anzumelden, und betonte in seinem Schreiben an die begutachtenden Instanzen immer wieder seine Loyalität: „Wir sind keine Untergrundkämpfer, sondern wollen Mitstreiter und Verbündete sein“.<sup>39</sup>

Die Autoren der „Herkuleskeule“ wurden in der Folge vorgeladen und davon informiert, dass „die progressive Wirkung als Anliegen der Satire fehle“.<sup>40</sup> Es folgte ein langwieriges Lavieren von beiden Seiten, schließlich wurde das Programm aber von offizieller Stelle als nicht staatsfeindlich eingestuft und so der Weg zumindest bis zur Abnahme geebnet.

Entscheidend war an *Auf dich kommt es an, nicht auf alle*, dass man aus dem Programm Spitzen, einzelne Pointen und dergleichen nehmen oder streichen konnte, was nichts am grundsätzlichen Problem für die Zensoren änderte, das darin bestand, dass Inhalt und Plot an sich die gefährliche Pointe waren. Dies hatte aber auch den Vorteil, dass solche Programme grundsätzlich schwerer zu zensieren waren. Eine solche Form des Kabarett, die theatralischer war als in der Vergangenheit, lag durchaus im Trend. Man meinte es ernst, oder gab dies vor, unter dem Schlagwort der ‚helfenden Kritik‘, die zumindest theoretisch von offizieller Seite eingefordert wurde. Es wurde zwar keine optimistische Perspektive aufgezeigt, doch eben das konnte als Aufforderung verstanden werden, sich bewusst zu machen, dass die Le-

---

38 Bodo Zabel: Zu ausgewählten Tendenzen und Problemen bei der Entwicklung des politisch satirischen Berufskabarett in der DDR. In: Auswertung der 3. Werkstatttage des Berufskabarett vom 14. bis 18. Januar in Gera. SächsHstA IV E-2/9/02/570, zitiert nach: Ebenda, S. 218.

39 Schreiben Wolfgang Schallers an Dr. Cassier, SED-Bezirksleitung Dresden, Abt. Kultur, vom 6.9.1985, zitiert nach: Ebenda, S. 220.

40 Zitiert nach: Ebenda, S. 221.



bensumstände in der DDR optimiert werden sollten, was wiederum einen positiven, fast optimistischen Ansatz repräsentiert hätte.

Diese Zeilen lesen sich selbst wie Kabarett, waren aber der reale Alltag der DDR im Zusammenwirken von Kabarett, Satire und Zensur. Hierbei ist noch einmal zu betonen, dass der Hauptkonflikt nicht auf der Ebene ‚offizieller Staatssozialismus der DDR versus gesellschaftsveränderndes Kabarett in Richtung westliche Zustände‘ lag.

Die meisten Kabarettisten wollten den Sozialismus und es lag ihnen viel daran, diesen in der Realität der DDR umzusetzen. Die offizielle DDR als Gegenpart sah sich aber angesichts allzu sozialistischer Ideale und Anliegen eher gefährdet. Weitere Gegner dieser Bestrebungen waren die Kollegen selbst, die einen Nebenjob bei der Stasi unterhielten. Es lag also der Schluss nahe, dass nur eine vollkommene Verhinderung des Programms *Auf dich kommt es an, nicht auf alle* das Problem zu lösen imstande war. Bleibt die Frage, warum es schließlich doch zugelassen wurde.

Abgesehen vom erwähnten Problem der Zensur im Sinne der Greifbarkeit staatsfeindlicher Elemente bei dieser durchgehenden Dramaturgie bestand auch eine außergewöhnlich gute Gesprächsbasis zwischen der Leitung des Kabarett und der Bezirksleitung. Des Weiteren nimmt das Programm Bezug auf die sowjetische Reformpolitik und findet dann doch noch zu einem optimistischen Ansatz, indem es der Hoffnung Raum lässt, diese könne sich auf die DDR übertragen.

Im Jahre 1985 wandte sich Wolfgang Schaller, der Autor der „Herkuleskeule“, an die SED-Bezirksleitung Dresden. Das Schreiben liest sich wie ein Programm, muss aber unter Bedachtnahme des Umstands betrachtet werden, dass es sich um die Zeilen eines Kabarettisten (!) an seine Zensurabteilung handelt – das Spiel mit dem doppelten Boden ist hier inkludiert:

„Ich halte diese Sehnsucht nach einem sozialistischen Hollywood, wo jedes Problem schön bunt retuschiert wird, für genauso gefährlich wie die graue, alles negierende Sicht einiger Künstler. Ich schreibe das nur deshalb, weil auch bei der Diskussion in der Keule Träume unwidersprochen blieben, wie lustig es doch einst auf der Kabarettbühne bei Schlagloch- und Klopapierwitzen herging. Nein, ich kann meine Aufgabe nur darin sehen, mich und andere in Diskussionen zu verwickeln, die Menschen belastbar zu machen für Widersprüche, auch für solche, mit denen wir noch lange leben müssen. Wenn ich was bewegen will, muß ich mich und die anderen verunsichern. Angst, ein Problem beim Namen zu nennen, ist dabei ein schlechter Ratgeber.“<sup>41</sup>

---

41 Brief von Wolfgang Schaller an Dr. Cassier, SED-Bezirksleitung Dresden, Abt. Kultur vom 14.11.1985. Dresden SächsHstA IVE-2/9/02/570, zitiert nach: Sylvia Klötzer: Herrschaft und Eigen-Sinn: „Die Herkuleskeule“ Dresden. In: Die freche Muse, S. 179–194, hier S. 179.

Die zum Teil verordnete und zum Teil geduldete Satire wirkte vornehmlich zwischen den Zeilen in Kooperation mit einem Publikum, das zwischen den Zeilen zu hören imstande war. Die Diskrepanz zwischen dem Soll- und dem Ist-Zustand, zwischen der offiziellen Wahrheit und der inoffiziellen Wirklichkeit war der Nährboden des Witzes im DDR-Kabarett. Das ist nun kein Spezifikum an sich, es gab lediglich eine größere Differenz zwischen der Inszenierung der Harmonie im öffentlichen Raum und der tatsächlich stattfindenden privaten Situation als im Westen. Das Kabarett der DDR war also im Grunde bereits dazu angehalten, ein universelleres Kabarett zu kritisieren. Die unfreiwillig komische Inszenierung des Staates DDR (mit stark tragischen Zügen wie Menschenrechtsverletzungen oder Maueropfern) galt es kabarettistisch zu entlarven, in gewisser Hinsicht ein interdisziplinäres Unterfangen.

## **B) Historische Rahmenbedingungen**

War der Staat DDR überhaupt vorhanden im Sinne eines autonomen Handlungsspielraums oder war er ein Appendix der sowjetischen Zentralmacht? Ist in diesem Falle nicht eher von einem Statthalterprinzip seitens der SED mit Unterstützung der Stasi zu sprechen, und liegt damit nicht eine Verifikation Hannah Arendts vor, die Totalitarismus im eigentlichen Wortsinn als „gegen den Staat gewandt“ betrachtet hatte? Arendt befürwortete eher den Begriff des „totalitären Systems“, das innerhalb eines scheinbaren Staatsgebildes als oligarchischer Machtfaktor zu existieren scheint:

„Daß man die Sowjetunion im strengen Sinn des Wortes nicht mehr totalitär nennen kann, zeigt natürlich am deutlichsten das erstaunlich rasche und üppige Wiederaufblühen der Künste in den zehn Jahren. Gewiß, es gibt periodisch wiederkehrende Anregungen, Stalin zu rehabilitieren und die von Studenten, Schriftstellern und Künstlern immer lautstarker vorgebrachten Forderungen nach Rede- und Gedankenfreiheit zu unterdrücken, aber sie sind bisher durchwegs ohne großen Erfolg geblieben und werden es wohl auch in Zukunft bleiben“.<sup>42</sup>

Arendts Definition scheint zweifelhaft: Zunächst wird hier von einem streng politischen Ansatz ausgegangen, der „Diktatur“ nicht gleichsetzt mit „totalitär“, gleichermaßen werden aber, um Missverständnisse zu vermeiden, die Mankos aufgelistet: „[...] ohne Zweifel werden dem sowjetischen Volk alle denkbaren politischen Freiheiten vorenthalten, nicht nur die Versammlungsfreiheit, sondern auch die Freiheit des Gedankens, der Meinung und der öffentlichen Meinungsäußerung“.<sup>43</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang der Ansatz Arendts, das totalitäre System und die freie Meinungsäußerung – ein Grundrecht westlicher Demokratien – nicht in unmittelbarem Konnex. Die Unterdrückung der Redefreiheit bedingt also nicht unbedingt den Tatbestand des totalitären Systems im engeren Sinn.

42 Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1955, S. 650.

43 Ebenda.



Arendt fokussiert die totalitären Bewegungen schwerpunktmäßig auf die Führergestalten, bei denen sie als Gemeinsamkeit die rasche Vergänglichkeit ihres Ruhms und die stupende Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit der sie ausgewechselt werden können, erkennt. Was die DDR betrifft, zeigt die Historie, dass das nicht der Fall sein muss. Ein wesentlicher Punkt dieses monolithischen Prinzips im Sinne seiner Fragwürdigkeit war stets die Divergenz zwischen Parteiinteressen und Staatsinteressen, wie am Beispiel der Sowjetunion zu erkennen war: „[...] es lag in der Zurückdrängung der Partei als der politische Entscheidungen treffenden Gruppe, seit Lenins Theorie über die Organisation der Partei hat sich das Konzept der Diktatur des Proletariats zum Konzept der Diktatur der bolschewistischen Partei gewandelt.“<sup>44</sup> Die Partei werde gebraucht, so Stalin, um die Diktatur des Proletariats zu ermöglichen. Anders als die NSDAP, die als Leiterin der öffentlichen Meinung fungieren sollte, lag die der Kommunistischen Partei zugedachte Rolle darin, die Massen zu lenken. Die Herrschaft Stalins bedeutete in der Praxis jedoch eher Nepotismus als parteiinterne Entscheidungsfindung. Erst in der Ära nach Stalin konnte die Kommunistische Partei in der Sowjetunion eine beherrschende Rolle einnehmen, so gelang es etwa Chruschtschow, die Autorität der Partei gegenüber den Ansprüchen der Geheimpolizei oder der Armee zu wahren.

Im Fall der Entwicklung des kommunistischen Gesellschaftssystems ging die Entwicklung der politischen Religion mit deren Säkularisierung einher. Ljudmila Andreevna Mercialowa hält eine Gleichsetzung von nationalsozialistischem und kommunistischem System im Sinne einer identischen Herrschaftsform für unzulässig:

„Pumpjanski stellte den Hitlerschen Nationalsozialismus mit dem Stalinismus-Sozialismus auf eine Stufe. Andere Autoren, die eine extrem konservative Auffassung der Doktrin vertreten, weisen den Gedanken vom Sozialismus als einer Abart des Totalitarismus zurück und meinen, daß Sozialismus und Totalitarismus Synonyme seien (K. Ljubarskij). Indem er sich einer falschen Verallgemeinerung bedient, fordert I. Zaslavskij dazu auf, in einer Einheitsfront gegen das totalitäre System, das auf der ganzen Welt einfach Kommunismus genannt wird, vorzugehen.“<sup>45</sup>

Mercialowa sieht im Nationalsozialismus wie auch im Stalinismus besonders „grelle und widerwärtige Erscheinungen des Totalitarismus“, deren Wurzel sie im 19. Jahrhundert ortet. Sie widerspricht aufgrund dieser historischen Erfahrung der Annahme, es gebe so etwas wie einen „progressiven“ Autoritarismus, dessen Etymologie sie überraschend mit „furchteinflößend“ herleitet. Sie erwähnt zwar ähnliche Ausgangsbedingungen für den Stalinismus und den Hitlerismus, hebt jedoch die Differenzen als überwiegend hervor:

44 Michael Curtis: Totalitarismus – Eine monolithische Einheit? In: Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung. Herausgegeben von Eckhard Jesse. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1996, S. 277–285, hier S. 283.

45 Ljudmila Andreevna Mercialowa: Stalinismus und Hitlerismus – Versuch einer vergleichenden Analyse. In: Totalitarismus im 20. Jahrhundert, S. 200–212, hier S. 200.

„[...] der Stalinismus bildete sich unter den Verhältnissen der Zerstörung der kapitalistischen Beziehungen heraus, der Hitlerismus auf der Grundlage ihrer Stärkung; der erste auf der Welle des wirtschaftlichen Aufschwungs, der zweite auf der Welle der ‚großen Depression‘, der in der Geschichte des Weltkapitalismus vielleicht tiefsten Überproduktionskrise“.<sup>46</sup>

Im Prinzip gilt als Kriterium für die Systeme des ehemaligen Warschauer Paktes, ob die Gleichschaltung allumfassend war oder ob es Zellen der Gesellschaft gab, die davon nicht erfasst wurden:

„Erstens das, was [Joachim] Friedrich und [Zbigniew] Brzezinski ‚Inseln der Absonderung‘ genannt haben. Also die Institutionen und Traditionen, die sozialen Gruppen und Lebensbereiche, die sich als mehr oder weniger resistent gegen den massiven Versuch der Gleichschaltung erwiesen haben. Hier wäre die soziale, ökonomische und kulturelle Ausgangslage der Länder zu untersuchen, in denen totalitäre Regime zur Macht kamen. Hierzu gehört die vergleichende Analyse des Verhaltens von Parteien, Kirchen, Universitäten usw. in totalitären Systemen. Hieraus ergäbe sich z. B. eine Erklärung dafür, daß es in der Sowjetunion kaum eine Institution oder Gruppe gab, die als solche der Gleichschaltung widerstand (wie vergleichsweise die Kirche und ein Großteil der Intellektuellen in Polen). Zweitens wäre gewiß der Zeitfaktor zu betrachten. Es wird oft gesagt, es bedeute einen großen Unterschied, ob eine Gesellschaft 40 oder 70 Jahre lang totalitär beherrscht worden sei. Daran möchte ich nicht zweifeln. Es ist für die Zukunftschancen posttotalitärer Gesellschaften wichtig, ob bei den Lebenden noch Erinnerungen an vortotalitäre Zeiten vorhanden sind und Möglichkeiten des Anknüpfens an alte Traditionen bestehen. Aus den hier vorgetragenen Überlegungen ergibt sich jedoch, daß der Zeitfaktor auch positive Bedeutung haben kann. Erlebt zu haben, was eine totalitäre Diktatur ist, aber auch wie sie an ihr Ende kam, kann auch als Voraussetzungen dafür gewertet werden können, daß die Bürger Mittel- und Osteuropas an der gewonnenen Freiheit festhalten werden.“<sup>47</sup>

Im Bestehen solcher „Inseln der Absonderung“ kann man die Chancen nicht nur eines reliablen Widerstands ablesen, sondern auch die Emphase, nach Beendigung des restriktiven Systems nicht mehr darin zurückzufallen. Ein wesentlicher Punkt, der die DDR dann doch von der Sowjetunion unterschied und den relativ reibungslosen und raschen Übergang zu einer neuen Gesellschaftsform erklären könnte. Das Kabarett in der DDR war in jedem Fall – bei aller reduzierten Breitenwirksamkeit – so eine „Insel der Absonderung“. Zwar vom Staat unterstützt, zensuriert und kontrolliert, doch als Kontrapunkt zugelassen und partiell akzeptiert.

46 Ebenda, S. 202.

47 Karl Graf Ballestrem: Der Totalitarismus in Osteuropa und seine Folgen – eine theoretische Betrachtung. In: „Totalitarismus“ und „politische Religionen“. Konzepte des Diktaturvergleichs. Herausgegeben von Hans Maier. Bd. 1: A. Referate und Diskussionsbeiträge der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Philosophie der Universität München vom 26.–29. September 1994. Paderborn [u. a.]: Schöningh 1996. (= Politik- und kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. 16.) S. 259.





„Unterhaltung und Belehrung“ seien die finalen Aufgaben der Satire. Was war nun der Kontrapunkt der Künstler des DDR-Kabarets? Was war das Aufklärerische, das Jürgen Henningsen als essentielles Merkmal des Kabarets postuliert? Das Kabarett sei „Engagement für die Demokratie“.<sup>48</sup> Durch Mündigkeit solle Freiheit erreicht werden. Dennoch schränkt Henningsen die Wirkungsmöglichkeiten des Kabarets ein: „Das Kabarett [...] täte gut daran, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen: es ist weder so stark noch so gefährlich, wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten.“<sup>49</sup> Für die DDR eine allzu wahre Feststellung. Es war nicht Ziel der Kabarettisten, ähnliche Verhältnisse wie in der BRD zu schaffen. Diese galt vor und nach dem Mauerbau als Feindbild.

Walter Rösler schrieb 1977 enthusiastisch in der in der DDR erschienenen *Kabarettgeschichte* über die rapide Entwicklung auf dem Boden der „damaligen sowjetischen Besatzungszone“, die rasche und konsequente Enteignung der Kriegsverbrecher, die Bodenreform und die gewaltigen Erfolge in der Errichtung eines einheitlichen demokratischen Systems.<sup>50</sup> Wie es damals um die Meinungsfreiheit und andere demokratische Qualitäten stand, verschweigt dieser Enthusiasmus. Aufgrund dieser behaupteten Prosperität erhielt auch die DDR-Satire eine völlig neue Funktion zugeschrieben, die sie grundlegend von der Satire der bürgerlichen Gesellschaftsordnung unterschied: „Befindet sich diese in ständiger Opposition gegen die eigene Gesellschaftsordnung, ist ihr Angriffsziel die bürgerliche Gesellschaftsordnung selbst samt ihrer Grundlagen, Ziele und Interessensvertreter“.<sup>51</sup> Ist eine Satire, die sich gegen die bürgerliche Werteordnung wendet, nicht im Grunde gutzuheißen? Wenn sich also die bürgerliche Satire gegen ihre eigene Gesellschaftsordnung wendet, ist sie dann nicht im Sinne der Dialektik sozialistisch?

Wenn nicht, müsste sie feudal sein, was man bei aller Antipathie dem Westkabarett gegenüber schwer behaupten hätte können, da sie in jedem Falle keine Satire im Sinne der Mächtigen war – zumindest in den allermeisten Fällen: „[...] so geht die Satire in der sozialistischen Gesellschaftsordnung von der Identifikation mit der Gesellschaft aus, von der Übereinstimmung der Ziele der Satire mit denen der Gesellschaft und ihrer Interessensvertreter.“<sup>52</sup> Die prinzipielle Übereinstimmung der Intentionen des Satirikers mit jenen seines Interessensvertreters ist im politischen Sinne nicht grundsätzlich höfisch. Denn die Rolle des Hofnarren, des privat bezahlten Unterhalters am Hofe des Fürsten, war hier in der DDR weniger eng gefasst. Die Loyalität des Satirikers mit dem System und dessen Repräsentanten scheint ein sehr schmaler Zugang zur Satire und ihren Freiheiten.

---

48 Jürgen Henningsen: Theorie des Kabarets. Ratingen: Henn 1967, S. 18.

49 Ebenda.

50 Vgl. Otto/Rösler, Kabarettgeschichte, S. 208.

51 Ebenda, S. 209.

52 Ebenda, S. 210.

„Die Satire in der bürgerlichen Gesellschaft begreift sich als Ankläger der Absichten und Praktiken des Staates und seiner führenden Klasse, der Bourgeoisie, die Satire in der sozialistischen Gesellschaft weiß sich im Bunde mit den Zielen und Errungenschaften des sozialistischen Staates und seiner führenden Klasse, der Arbeiterklasse.“<sup>53</sup>

Wenn man der Satire der bürgerlichen Gesellschaft vorwirft, gegen die Mächtigen zu sein, ergibt sich eine gewisse Unschärfe im Wortsinn. Satire, die sich im Bunde weiß mit den Errungenschaften des sozialistischen Staates und vorgibt, dass die Arbeiterklasse, zu welcher Zeit auch immer, die führende Klasse sei, stimmt ins falsche Lied der Mächtigen mit ein, ist also nicht Satire im originären Sinne, sondern Hofberichterstattung in humoristischer Form zur Verfestigung einer Machtlüge – insofern hatte sie also doch höfische Funktion.

Eckhard Jesse spricht in diesem Zusammenhang von einem unterschiedlichen Demokratieverständnis. Aus marxistisch-leninistischer Sicht stellt sich der Unterschied zwischen sozialistischer und bürgerlicher Demokratie folgendermaßen dar: In der sozialistischen Demokratie, die sich gesetzmäßig herausgebildet hat, geht die Macht von der Arbeiterklasse und ihrer klassenbewussten Partei aus. Sie wird zum Wohl der Allgemeinheit ausgeübt:

„Die Interessen der Einzelnen fallen mit denen der Gesamtheit zusammen. Zunehmende soziale Errungenschaften prägen das gesellschaftliche Leben, das durch die Beteiligung der Bürger an der Planung und Gestaltung zwecks Weiterentwicklung der eigenen Persönlichkeit gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur bürgerlichen Demokratie, bei der sich das Privateigentum an Produktionsmitteln in der Hand einer kleinen Minderheit konzentriert.“<sup>54</sup>

Aus dieser Sicht muss also zwischen zwei verschiedenen Formen kapitalistischer Staaten unterschieden werden, nämlich der „bürgerlichen Demokratie“ und dem faschistischen System. Dagegen unterscheidet das westliche Demokratieverständnis zwischen Demokratien und Diktaturen. Bei Letzteren kann es sich entweder um totalitäre oder autoritäre handeln. Als Merkmale der Demokratie gelten: autonome Legitimation der Herrschaftsstruktur und der Regierenden, heterogene Gesellschaftsstruktur und Unabhängigkeit der Judikatur.

Dennoch sieht Gerhard Lozek in dem im Jahre 1985 erschienenen Werk *Die Totalitarismus-Doktrin im Antikommunismus* – zumindest aus dem Blickwinkel der 1960er-Jahre – zwar die Singularität des Hitlerregimes, verweist aber auf eine gewisse Wesensverwandtschaft zur damaligen BRD, besonders in Hinblick auf den „nach

---

53 Ebenda, S. 211.

54 Eckhard Jesse: Die „Totalitarismus-Doktrin“ aus DDR-Sicht. In: *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, S. 424–449, hier S. 425.



innen gewandten Terror“, der über „pseudoliberalen Herrschaftsformen“ obsiege.<sup>55</sup> Er spricht etwa zwanzig Jahre später von der Totalitarismus-Doktrin, die lediglich als probates Mittel des Antikommunismus taugte.

Im Werk *Die Totalitarismus-Doktrin im Antikommunismus* wird konsequent zwischen der konservativen Spielart und dem „Sozialreformismus“ unterschieden.<sup>56</sup> Im Wesentlichen wandten sich Lozek und seine Mitautoren gegen den weit verbreiteten Usus, dass sich die westliche Totalitarismus-Doktrin in erster Linie gegen den realen Sozialismus richte. Die Totalitarismustheorie sei ein Produkt des Kalten Krieges, um die DDR und andere sozialistische Staaten zu diskreditieren.

Weiters konnte man in der DDR die im Westen anerkannte Unterscheidung zwischen autoritären und totalitären Systemen nicht akzeptieren und klassifizierte diese Unterscheidung als eine Kampagne gegen Links. Der fließende Übergang zwischen „autoritär“ und „totalitär“ sei durchaus nicht gegeben, wie bei „demokratisch“ und „nicht demokratisch“, hält Jesse entgegen und fokussiert seine Kritik an der Kritik der Totalitarismus-Doktrin lediglich in einer gewissen ideologischen Idiosynkrasie der DDR-Wissenschaft gegenüber westlicher Forschung.<sup>57</sup>

Das war zwar der Fall, dennoch erklärt sich das Phänomen damit nicht vollständig. Die Unterscheidung allerdings, die sich auf „bürgerlich“ und „nicht bürgerlich“ beschränkt, trifft den Aspekt der Hierarchie kaum. Den Künstlerinnen und Künstlern des DDR-Kabarets ging es jedoch primär um die Umsetzung eines Ideals. Sie waren solidarisch mit einem System, wenn auch in Form eines Utopos, und sahen das Regime als Hindernis auf dem Weg zu diesem Ideal. Stellvertretend ein Zitat von Peter Ensikat, der jene Hybris wie folgt beschreibt: „Ein Satiriker ist, um Tucholsky zu zitieren, ein ‚beleidigter Idealist‘. Es ist die Pflicht der Künstler, an die Utopie zu erinnern, in meinem Falle an die Idee des Sozialismus. Ich messe den Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit.“<sup>58</sup> Um den Abstand zu verkleinern, gab es Richtlinien, die das Staatliche Komitee für Unterhaltungskunst herausgab, um den rechten Weg zu weisen. Dieser wurde von Ensikat im doppelten Sinne interpretiert: „Linkes Gedankengut war der schwarzen SED-Führung immer das Gefährlichste. An ihm konnte man allzu leicht ermessen, wie wenig diese DDR mit dem zu tun hatte, was auch heute für mich links ist.“<sup>59</sup>

Die Perspektiven verschoben sich durch die Ereignisse des Jahres 1989, der so genannten Wende, noch einmal, sogar innerhalb der „nicht bürgerlichen“ Deutungen

---

55 Vgl. Autorenkollektiv unter der Leitung von Gerhard Lozek: *Die Totalitarismus-Doktrin im Antikommunismus. Kritik einer Grundkomponente bürgerlicher Ideologie*. Berlin [DDR]: Dietz 1985, S. 429.

56 Ebenda.

57 Vgl. Jesse, *Die „Totalitarismus-Doktrin“ aus DDR-Sicht*, S. 425.

58 Ensikat, *Ab jetzt geb ich nichts mehr zu*, S. 72.

59 Ebenda, S. 73.

der Totalitarismusproblematik. Wenn also nach Thomas von Aquin die Oligarchie als der Terror Weniger (Geeigneter) angesehen wird und daher in der historischen Chronologie wiederkehrend, ja sogar redundant scheint,<sup>60</sup> so wäre in diesem Fall die ideologische Ausrichtung sekundär. Auffällig ist die Parallele im Sinne der Übereinstimmung der politischen Utopien und der Opposition zur realpolitischen Machtstruktur zwischen den Futuristen und dem DDR-Kabarett. Beide konnten in der Theorie mit dem jeweiligen restriktiven System übereinstimmen, was das dynamische Element der Gesellschaftsveränderung betraf. Diese Übereinstimmung fand jedoch nur in der Theorie statt, da beide Regime durch die realpolitische Erosion im Sinne der praktischen Machterhaltung auf dem Weg zum Ideal stehen geblieben waren oder sich konträr entwickelt hatten.

Satire muss also nicht notwendigerweise Demokratisierung zum Ziel haben, zumal der aufklärerische Aspekt unterschiedlich interpretiert werden kann. Satire kann, und das scheint überraschend, durchaus unterstützenden Charakter für ein autoritäres politisches Umfeld haben, so sie sich über die utopisch-theoretische Ebene instrumentalisieren lässt. Die Opposition zum Machthaber ist also nicht *Conditio sine qua non*, wäre aber im Sinne ihrer Hauptaufgabe, der intellektuellen Aufklärung unter den Rahmenbedingungen der ethischen Verantwortlichkeit, relevant.

Beim Kabarett der DDR verhielt es sich differenzierter. Zunächst müssen historisch zwei Phasen der ostdeutschen Satire unterschieden werden, die durch den Mauerbau entstanden. Vor dem Jahre 1961 galt es, die Abwanderung in den Westen auch bezüglich des Kulturkonsums einzudämmen. Zu diesem Zwecke wurden Phänomene wie der Kabarettfilm erst möglich, und das Kabarett galt zumindest als offiziell toleriert. Initiiert durch zarte, positive Signale aus der Sowjetunion, begann die DDR ab 1953 sogar offensiv, Satire auch mit kalkuliertem, breitem öffentlichem Zugang herzustellen, wie etwa durch das DEFA-Studio. Besonders in Berlin befand man sich im direkten Vergleich mit dem kulturellen Angebot des Westteils der Stadt:

„An jedem einzelnen Tag vor dem August 1961 wurde die Grenze zwischen den Städten Berlins in beiden Richtungen fünfhunderttausendmal überschritten, vielmals in den gelbrotten Zügen der Stadtbahn [...] von neun Bewohnern beider Berlin war immer einer unterwegs, oft stellvertretend, hinüber und herüber. Die Städte blieben einander wenigstens bekannt, flüchtig verwandt, locker verwachsen.“<sup>61</sup>

Da der Westteil zu Fuß oder per S-Bahn erreichbar war, entging den Bewohnern Ostberlins naturgemäß nicht der rasch aufschießende Kabarett-Boom Westberlins

---

60 Vgl. Thomas von Aquin: Über die Herrschaft der Fürsten [De regimine principum, um 1256]. Aus dem Lateinischen von Friedrich Schreyvogel. Stuttgart: Reclam 1971. (= Universal-Bibliothek. 9326.) S. 9.

61 Uwe Johnson: Boykott der Berliner Stadtbahn. In: U.J.: Berliner Sachen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. (= Suhrkamp-Taschenbuch. 249.) S. 22–37, hier S. 22.



in den frühen 1950er-Jahren. Dem galt es ein Gegengewicht zu bieten, das von der SED praktisch gefördert und partiell inhaltlich unterstützt wurde.

„Satire ist das, was sein muß“,<sup>62</sup> sprach Walter Ulbricht, Staatsratsvorsitzender der DDR. Aber war die Satire in der DDR so etwas wie eine „Satire mit Maulkorb“, wie Hans Seifert anmerkte?

„Wir sind immer davon ausgegangen, wir tun der Republik einen großen Gefallen, denn wir dokumentieren vor der Öffentlichkeit: wir dürfen hier sehr kritisch unsere Arbeit beleuchten [...] wir demonstrieren, ja bei uns kann ein kritisches Wort geäußert werden, wo Fehler auftreten. Das war unsere Ausgangsposition. Ja und dafür wurden wir belehrt. Das ist ja parteifeindlich, staatsfeindlich, alles. Nichts Positives, nichts Gutes ist dran. Freilich sind wir davon ausgegangen, wir wollten etwas Gutes tun. Wir wollten die Finger auf offene Wunden legen, um Mißstände zu beseitigen – beseitigen können wir sie nicht, aber helfen, dazu beitragen, die Augen zu öffnen. Das ist immer unsere Ausgangsposition gewesen, nie etwas anderes“.<sup>63</sup>

Die Funktion des DDR-Kabarettis vor dem Mauerbau lässt sich durch zwei Aspekte definieren: Es ging – wie immer bei Satire – einerseits um die Ventilfunktion bei Rezensenten und Kreativen, andererseits um eine Art repräsentative Duldung seitens der Parteiführung und der Zensur. Die Ventilfunktion wiederum differenziert den Aspekt der reinen Erleichterung im Sinne von Unterhaltung und jenen der Spiegelung im Sinne der Erkenntnis durch die Methode des Humors, der Ironie etc. Doch galt das Kabarett in diesen Jahren auch als liberales Feigenblatt für die Machthaber, als Indiz für freie Meinungsäußerung und als Rechtfertigung des zweiten Buchstabens im Landesnamen. Für die SED waren die im Grunde systemaffirmativen Kabarettisten ein willkommenes Werkzeug für die vorgeblichen demokratischen Werte eines im Grunde auf die Diktatur zusteuernden, inautonomen Staates. Die Satiriker wiederum nutzten diese liberale Zeitnische, allerdings nicht um die kommunistische Ideologie prinzipiell infrage zu stellen, sondern um das System – zum Teil ohne Absicht – auf seinem Weg zu einer restriktiveren Politik zu unterstützen. Was wiederum für die SED im dualen Sinne hilfreich war, zum einen für die außenpolitische Selbstdarstellung und zum anderen für die innenpolitische Festigung eines eingeschlagenen Weges unter sowjetischer Dominanz.

So erfüllte die Satire in der DDR vor 1961 zur relativen Zufriedenheit der Machthaber mehrere Funktionen im dialektischen Sinn. Den Kreativen in diesem Zusammenhang intentionales Wirken zu unterstellen, wäre historisch unscharf. Kritiker von Satire im Allgemeinen führen an dieser Stelle oftmals die viel zitierte Verantwortung der Satire an: Erstens bezüglich der Gefahr des Missverständnisses, das

62 Zitiert nach: Hierzulande. Kabarett in dieser Zeit ab 1970. Herausgegeben von Volker Kühn. Weinheim; Berlin: Quadriga 1994. (= Kleinkunststücke. 5.) S. 237.

63 Brief des ehemaligen „Eulenspiegel“-Redakteurs Hans Seifert vom 27.2.1999, zitiert nach: Klötzer, Satire und Macht, S. 9.

auch den unkritischen Rezipienten aufgrund des Unterhaltungsanteils den Genuss von Satire nicht verwehrt, und zweitens, besonders in diesem Fall, hinsichtlich der im Grunde konstruktiven Funktion in Hinblick auf ein System, das sich zusehends in Richtung Demokratieabbau bewegte.

Nach dem Mauerbau stellte sich die Situation anders dar: Die außenpolitische Camouflage war marginalisiert. Ein Land mit offensichtlichen demokratischen Mankos, ohne echte Wahlen und Reisefreiheit konnte international nicht länger auf ein liberales Image hoffen. So wandelten sich auch die Rolle und Funktion des Kabarett. Es verschwand aus der breiten Öffentlichkeit, das offizielle Bekenntnis dazu fehlte zusehends. In Bezug auf die Satire war nun ein simultanes Einhergehen von widerwilliger Duldung und restriktivem Umgang zu beobachten. Letzterer beschränkte sich aber nicht nur auf Systemkritik im Allgemeinen, sondern auch auf allzu linke Ansätze im Speziellen. So textete Peter Ensikat im Jahre 1998 im „Distel“-Programm *Man trifft sich*:

„Entweder, man war für den DDR-Sozialismus, der war zwar nicht gut, aber machbar, oder man war für den richtigen Sozialismus, der war zwar nicht machbar, aber gut. Wir richtigen Sozialisten waren ja für die DDR-Sozialisten so etwas, wie der Klassenfeind Nr. 2. Ein geiles Gefühl sage ich Ihnen. Als Sozialist warst Du im Sozialismus Dein eigener Gegner.“<sup>64</sup>

Ab dem Jahre 1961 wurde nicht nur „Satire durch Humor ersetzt“, sondern es begann die bereits beschriebene Domestizierung in dafür vorgesehenen Reservaten. Auch dort gab es Standpunktnummern, die jedoch, wenn man den meisten Dokumentationen der Publikumsreaktionen Glauben schenken darf, die am wenigsten geschätzten waren. Peter Jelavich berichtet über die divergente Reaktion auf politisch korrekte Agitation und „private Themenbereiche“:

„While the pro-Soviet, pro SED, and anti-Western songs and skits received at best a lukewarm reception, the numbers that made fun of conditions in the GDR were greeted with loud laughter and applause, and accounted for cabarets popularity. Two of the favorite topics were the shoddiness of goods and services, and the hollowness of official verbiage.“<sup>65</sup>

So erfüllte das DDR-Kabarett ab den 1960er-Jahren auch eine Ventilfunktion, die den Machthabern nicht ungelegen kam. Die punktuelle Bündelung liberal-kritischer, aber prinzipiell noch immer systemtreuer Künstler, kontrolliert durch ein relativ dichtes Netz der Zensur, stellte keine wirkliche Gefahr in Hinblick auf einen etwaigen Umsturz dar. Dennoch konnte in den Kellerbühnen zwischen den Zeilen im kritischen Gelächter zumindest ein Teil des bestehenden Systemfrusts abgebaut werden. Der SED war dieses Phänomen, zumal örtlich und quantitativ limitiert, nicht wirklich unrecht. Jedenfalls kam es bis zum Jahre 1989 zu keinem Verbot dieser Kunstform.

---

64 Zitiert nach: Hundert Jahre Kabarett, S. 197.

65 Jelavich, Satire under Socialism, S. 168.



## Die Komik der Extravaganza

### James Robinson Planché und der Londoner Unterhaltungsdiskurs der 1820er bis 1850er Jahre

Von Marion Linhardt

*Der Freischütz; or, The Seventh Bullet*<sup>1</sup>

English Opera House, Juli 1824

Air des Max

Text: Walter M'Gregor Logan  
nach Friedrich Kind

Musik: William Hawes nach  
Carl Maria von Weber

*Success; or, A Hit if You Like It*<sup>2</sup>

Adelphi Theatre, Dezember 1825

Song der Success

Text: James Robinson Planché  
Musik: nach Carl Maria von Weber

Through the forests, through the meadows,  
Joy was wont with me to stray  
While my rifle never failing,  
Made each bird and beast my prey

When, at length, with booty loaded,  
'Ere home rose before my sight,  
Agnes, smiling, came to meet me,  
Cloth'd in beauty's heavenly light.

In the parlour, in the kitchen,  
Still I hear the well-known sound,  
Every place you put your foot in  
Echoes with the chorus round.

In the street the pot-boys whistles,  
From the mail 'tis heard afar  
La, la, la, la, la, la, la, la, &c.

- 
- 1 Zitiert nach: *The Universal Songster, or, Museum of Mirth*. Bd. 1. London: Jones & Co. 1825, S. 122. – Im deutschen Original: „Durch die Wälder, durch die Auen / zog ich leichten Sinn's dahin! / Alles, was ich konnt' erschauen, / war des sichern Rohr's Gewinn, [...] Abends bracht' ich reiche Beute, / und wie über eig'nes Glück, / drohend wohl dem Mörder, freute / sich Agathe's Liebesblick“. Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*. Partitur. London; Zürich; Mainz; New York: Eulenburg 1976, S. 100–102.
  - 2 James Robinson Planché: *Success; or, A Hit if You Like It*. In: *The Extravanzas of J.R. Planché, Esq. (1825–1871)*. Herausgegeben von T.F. Dillon Croker und Stephen Tucker. 5 Bde. London: French 1879, hier Bd. 1, S. 24.

### Was ist eine „Extravaganza“ und wer war eigentlich James Robinson Planché?

Die „Extravaganza“ und ihr hauptsächlichster Vertreter James Robinson Planché bezeichnen ein Kapitel der englischen Theater- und Populärkulturgeschichte, das außerhalb des angloamerikanischen Raums in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat. Mit Planché werden selbst Theater-, Literatur- und Musikwissenschaftler, die einigermaßen mit den Abseitigkeiten des musikalischen Theaters des frühen 19. Jahrhunderts vertraut sind, bestenfalls zwei Daten verbinden: er schrieb das Libretto zu Carl Maria von Webers „Grand Romantic and Fairy Opera“ *Oberon or The Elf King's Oath* (1826)<sup>3</sup> und das Melodrama *The Vampire; or, The Bride of the Isles* (1820), eine der frühen Dramatisierungen von John William Polidoris Erzählung *The Vampyre* und wesentlicher Vorläufer der Vampir-Opern von Heinrich Marschner und Peter von Lindpaintner (beide 1828).<sup>4</sup> Tatsächlich gehörte der weitgehend vergessene Planché (1796–1880) zu den produktivsten Persönlichkeiten der Londoner Theaterszene seiner Zeit. Ein Nebeneffekt des vorliegenden Versuchs über die Komik der Extravaganza könnte darin bestehen, in Planché einen Theatermacher vorzustellen, der in einer Mediengeschichte des Populären eine Zentralfigur abgeben müsste und der darüber hinaus ein idealer Gegenstand für die Diskussion um Fragen des kulturellen Transfers im 19. Jahrhundert wäre.<sup>5</sup>

Unter den von Planché zwischen 1818 und 1872 verfassten Stücken, deren Zahl sich – Bearbeitungen eingeschlossen – auf ca. 170 beläuft, finden sich originale Opernlibretti neben Adaptionen französischer Melodramen, Farcen neben Roman-Dramatisierungen, Antike-Parodien neben Christmas Pantomimes. Der Praxis des großstädtischen Theaters entsprechend, bewegte Planché sich frei in einem Feld von Bildern und Geschichten, das keine klaren Grenzen zwischen Sprech- und Musiktheater, zwischen avancierter und Unterhaltungskunst, zwischen Eigenem und

- 
- 3 Da Forschungsarbeiten zu Planché rar sind, werden – bezogen auf Planchés unterschiedliche Betätigungsfelder – in diesem Beitrag auch Hinweise auf Literaturtitel gegeben, auf die nicht unmittelbar Bezug genommen wird. Zu Planché als Librettist des *Oberon* vgl. John Warrack: *Oberon* und der englische Geschmack. In: Musikbühne 76. Probleme und Informationen. Herausgegeben von Horst Seeger. Berlin: Henschel 1976, S. 15–31; Alan Fischler: *Oberon* and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché. In: *The Opera Quarterly* 12 (1995/96), S. 5–26; Markus Schroer: *Carl Maria von Webers Oberon*. Münster: Agenda-Verlag 2010.
  - 4 Vgl. Marion Linhardt: *Ruthven's Song. Der Vampir in Mélodrame, Melodrama und romantischer Oper*. In: *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Herausgegeben von Christian Begemann, Britta Herrmann und Harald Neumeyer. Freiburg im Breisgau: Rombach 2008. (= Rombach Litterae. 163.) S. 213–239.
  - 5 Grundlegend zu Planché sind: Donald Roy: Introduction. In: *Plays by James Robinson Planché*. Herausgegeben von Donald Roy. Cambridge: Cambridge University Press 1986, S. 1–35; Jon Kenner Evans: *James Robinson Planché and His Influence on Playwriting, Design and Staging in the Early Nineteenth-Century British Theatre*. Los Angeles, University of California, Diss. [masch.] 1986; Kathy Fletcher: *Planché, Vestris, and the Transvestite Role: Sexuality and Gender in Victorian Popular Theatre*. In: *Nineteenth Century Theatre* 15 (1987), S. 9–33; Paul James Buczkowski: *The Theatrical Strategies of James Robinson Planché*. Detroit (Mich.), Wayne State University, Diss. [masch.] 1999.





Fremdem, zwischen Theater und populären Schaustellungen kannte. Aus französischen Märchen entwickelte er seine berühmten *Fairy Extravaganzas*; deutsche, französische und italienische Opern machte er ‚passend‘ für die Erwartungen des Londoner Opernpublikums, dem man nach Planchés eigener Aussage nicht allzu viel Musik zumuten durfte,<sup>6</sup> oder er formte sie um zu spektakulären Melodramen; Stücke des älteren englischen Repertoires brachte er in Bearbeitungen neu auf die Bühne. Neben seiner Tätigkeit als Bühnenautor beschäftigte Planché sich intensiv mit Kostümgeschichte. Mit einer Reihe von Shakespeare-Produktionen an Covent Garden leitete er eine Reform des Bühnenkostüms ein, das nun konsequent an die historischen und regionalen Vorgaben des jeweiligen Stücks angepasst und nicht mehr nach der gerade aktuellen Zeitmode gestaltet werden sollte.<sup>7</sup>

Die Extravaganza, die in London ab den 1820er Jahren zu den beliebtesten Ausprägungen des unterhaltenden Theaters gehörte und dabei – anders als etwa das Melodrama<sup>8</sup> mit seinen abgegrenzten Sequenzen eines *comic relief* – nahezu durchgehend auf komische Wirkungen setzte, bildet einen Schwerpunkt in Planchés dramatischer Produktion.<sup>9</sup> Eine fünfbandige Planché-Gedenkausgabe, die 1879 erschien<sup>10</sup> und zu der Planché selbst ausführliche Kommentare beisteuerte, ist allein diesem Genre gewidmet und enthält 44 der betreffenden Planché-Arbeiten, die sich zu einer Reihe von Subgenres wie Mythen-Travestien und den bereits erwähnten *Fairy Extravaganzas* fügen. Die für uns interessante Gruppe umfasst Gelegenheitsstücke von revueartiger Struktur, für die Planché den Begriff *Extravaganza* zuallererst prägte. Planché hatte in Paris an den *Théâtres secondaires* die Form des theatralen Jahresrückblicks kennen gelernt, in dem in unterhaltsamer Weise zu Begebenheiten des städtischen Lebens Stellung bezogen wurde. Vergleichbares wollte er auch in London einführen,

- 
- 6 Vgl. Planchés entsprechende Äußerungen in: *The Recollections and Reflections of J.R. Planché. A Professional Autobiography*. 2 Bde. London: Tinsley Brothers 1872, hier Bd. 1, S. 79–81.
- 7 Nicht zuletzt aufgrund seiner kostümkundlichen und antiquarischen Interessen konnte Planché Verbindungen zum englischen Königshaus herstellen: 1842, 1845 und 1851 wirkte er an der Ausstattung großer Kostümbälle von Queen Victoria mit, nachdem er bereits anlässlich ihrer Vermählung 1840 an Covent Garden die Masque *The Fortunate Isles; or, The Triumphs of Britannia* (Musik: Henry Bishop) herausgebracht hatte. Vgl. hierzu die Informationen bei Roy, *Plays*, sowie Paul Reinhardt: *The Costume Designs of James Robinson Planché (1796–1880)*. In: *Educational Theatre Journal* 20 (1968), S. 524–544.
- 8 Zur Praxis und Rezeption des Komischen vor allem im Melodrama vgl. Merle Tönnies: *Laughter in Nineteenth-Century British Theatre: From Genial Blending to Harsh Distinctions*. In: *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Herausgegeben von Manfred Pfister. Amsterdam; New York: Rodopi 2002. (= *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. 57.) S. 99–119.
- 9 Zur Extravaganza vgl. Stanley Wells: *Shakespeare in Planché’s Extravaganzas*. In: *Shakespeare Survey* 16 (1963), S. 103–117; Kathy Fletcher: *The Planché Extravaganzas as Victorian Popular Theatre*. Bloomington, Indiana University, Diss. [masch.] 1986.
- 10 *The Extravaganzas of J.R. Planché, Esq. (1825–1871)*. Herausgegeben von T.F. Dillon Croker und Stephen Tucker. 5 Bde. London: French 1879.

und da seiner Meinung nach der französische Begriff *Revue* nur schwerlich ins Englische zu übertragen war,<sup>11</sup> nannte er die betreffenden Stücke Extravaganza. Eine erste solche Arbeit entstand 1825 für das Adelphi Theatre: *Success; or, A Hit if You Like It*, eine formal noch wenig anspruchsvolle *Revue*, die vor allem das Ziel hat, als Jahresüberblick die zugkräftigsten Produktionen der Londoner Theaterszene herauszustellen und nebenbei das willkürliche, ja unsinnige Treiben von Fashion und Success im städtischen Leben zu thematisieren, erweist sich als Prototyp, auf den Planché in späteren Jahren deutlich komplexer gebaute Extravaganzas folgen ließ.

Zur Verständigung über den Ablauf einer Extravaganza und als erster Hinweis darauf, mit welchen Mitteln in diesem Genre komische Wirkungen erzielt werden (sollen), hier nun zunächst einige Bemerkungen zur Gestalt von *Success; or, A Hit if You Like It*: Ort der Handlung ist der Palast des Statthalters Fashion, des Nachfolgers des von Kaiser Whim entlassenen Common Sense. Der Palast vereinigt in sich die Architekturen aller Zeiten und Länder – angefangen vom Parthenon bis zur Londoner Patent Shot Manufactory – und ist mit Nachbildungen der berühmtesten Figuren geschmückt: zu sehen sind der Apollo von Belvedere, die Venus de' Medici, die so genannte „Hottentot-Venus“ Sara Baartman, die von einem englischen Schiffsarzt aus ihrem Herkunftsland Südafrika nach Europa gebracht und 1810/1811 an verschiedenen Orten in London ausgestellt worden war,<sup>12</sup> sowie der als „Anatomie Vivante; or, Living Skeleton“ bekannte „dünnste Mann der Welt“ Claude Ambroise Seurat, der sich 1825 im Chinese Saloon<sup>13</sup> in Pall Mall produzierte. Fashions Sorge gilt seiner launischen Tochter Success, die bislang keinem der Bewerber um ihre Hand, denen sie sich zugewandt hat, treu geblieben ist. Deshalb hat Fashion heute elf Zeitungen eingeladen, die Success beraten sollen. Success' Ansinnen, sie wolle eine freie Wahl treffen, hält Fashion entgegen, dass sich seiner Anordnung entsprechend niemand selbst eine Meinung bilden dürfe, dass man vielmehr stets die Zei-

---

11 In seiner Einleitung zu *Success; or, A Hit if You Like It* im ersten Band der Ausgabe der Extravaganzas schreibt Planché: „[...] I have never been able to find an English word that would convey to English ears a satisfactory definition of a French ‚Revue.‘ The literal translation would suggest either a military spectacle or a critical magazine; and yet it is, undoubtedly, a ‚Review‘ of the dramatic productions of the past season [...].“ *The Extravaganzas*, Bd. 1, S. 13.

12 Eine ausführliche Kommentierung der von Planché verarbeiteten historischen und zeitgenössischen Motive aus Literatur, bildender Kunst, Musik, Alltagskultur und Technik würde ein Kompendium des populären Wissens im England des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts ergeben. Dies zu leisten ist im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht möglich; immerhin soll für verschiedene Motive auf einschlägige Forschungsliteratur verwiesen werden. Zu Sara Baartman vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*. Princeton: Princeton University Press 2009; Sabine Ritter: *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der ‚Hottentottenvenus‘*. Münster; Berlin: Lit Verlag 2010. (= *Racism Analysis. Series A: Studies*. 1.)

13 Nach wie vor unerreicht in der Darstellung des weiten Spektrums von Schaukünsten in London ist Richard D. Altick: *The Shows of London*. Cambridge, Mass.; London: Belknap Press 1978.



tungen zu konsultieren habe. Immerhin erlaubt er Success, noch einmal eine Reihe von Bewerbern zu empfangen, darunter Zamiel aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* (in der Version von Walter M'Gregor Logan und William Hawes) als Repräsentant des Lyceum Theatre (English Opera House), Polichinelle (Charles Mazurier) aus dem Ballett *The Shipwreck of Policinello or The Neapolitan Nuptials* als Repräsentant von Covent Garden, Long Tom Coffin aus Edward Fitzballs Nautical Drama *The Pilot; or, A Tale of the Sea* als Repräsentant des Adelphi Theatre und Armando aus Giacomo Meyerbeers Oper *Il crociato in Egitto* als Repräsentant von His Majesty's. Success entscheidet sich zu Fashions Entsetzen schließlich für einen jener vielen Affen, deren zahlreiches Erscheinen die Verbreitung des französischen Stücks *Jocko, ou Le Singe de Brésil* auf Londoner Bühnen dokumentiert. Fashion spricht ein Machtwort: Success muss ledig bleiben und auch in Zukunft ihre Gunst immer wieder neu verschenken.

Mit *Success; or, A Hit if You Like It* etablierte Planché in London ein dramatisches Modell, das er bis in die 1850er Jahre immer wieder aufgriff, um damit aktuelle Entwicklungen zumal im Bereich des Theaters und der Unterhaltungskunst, aber auch anderweitige Tendenzen der städtischen Kultur zu kommentieren. Die Stücke weisen eine Struktur auf, wie sie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in vergleichbarer Weise bei den berühmten Jahresrevuen des Berliner Metropoltheaters findet: Es gibt rahmende Teile von der Art eines Prologs und eines Epilogs, die gewissermaßen die thematische Begründung für eine Schau liefern; diese wird im großen Mittelteil vor dem Publikum abgerollt. Führer durch die Schau sind Figuren, die man aus der Geschichte der Revue als „Compère“ bzw. „Commère“ kennt, ohne dass Planché sie jedoch so nennen würde. In der Regel handelt es sich dabei um Allegorien; sie treten an, die Hauptfigur des jeweiligen Stücks in die Theater- und Vergnügungsszene Londons einzuweihen bzw. ihr die aktuellsten kulturellen, technischen oder infrastrukturellen Entwicklungen vorzuführen. In *The Drama's Levée; or, A Peep at the Past* (1838) wird die verzweifelte Drama von Praise und Censure, also von Lob und Tadel, durch die Londoner Theater begleitet; in *The Drama At Home; or, An Evening with Puff* (1844) gesellt sich Puff, die Hauptfigur aus Richard Brinsley Sheridans Klassiker *The Critic; or, A Tragedy Rehearsed* (1779), zu der heimatlosen Drama und erörtert mit ihr anhand aktueller Moden Optionen für ihre Zukunft; in *The New Planet; or, Harlequin Out of Place* (1847) werden Neptun, der 1846 neu entdeckte Planet, und eine ganze Reihe weiterer Himmelskörper von Merkur in der Gestalt Harlequins mit dem bekannt gemacht, was in London gerade Gesprächsthema ist; in *Mr. Buckstone's Ascent of Mount Parnassus* (1853) ist es der neue Pächter des Haymarket Theatre, den Fortune bei der Suche nach Erfolg versprechenden Entertainments unterstützt; eine vergleichbare Konstellation gibt es schließlich in *The Camp at the Olympic* (1853), in dem die neuen Pächter des Olympic Theatre Mr. und Mrs. Wigan von Fancy, der Einbildungskraft, eine dramatische Truppenschau geboten bekommen.

## Planchés Extravaganzas und das Komische

Planchés Extravaganzas sind neben vielem anderen in erster Linie *Theater über Theater*: sie nehmen Bezug auf aktuelle Erfolgsstücke, auf das Publikumsverhalten und auf Fragen der Theaterpraxis, zu der die Theatergesetzgebung ebenso gehört wie das Ausstattungswesen, sie kommentieren längerfristige Entwicklungen des Londoner Theaters und ordnen das Theater in den weiteren Zusammenhang der großstädtischen Unterhaltungskultur ein. Die Art und Weise, wie in den Extravaganzas über Theater verhandelt wird, hat das Ziel, beim Zuschauer Lachen zu erzeugen. Dies geschieht, indem die aus anderen theatralen Kontexten übernommenen Elemente einem Verfahren der Verfremdung unterzogen werden, wie es auch für die gerade in jener Zeit europaweit äußerst beliebten Genres der Parodie und der Travestie charakteristisch war. Nun wird in der Extravaganza nicht ein ganzes Stück, ein anderes Genre, ein Mythos oder ein literarischer Topos in Form einer mehr oder weniger geschlossenen Handlung parodierend oder travestierend verarbeitet; parodiert bzw. travestiert werden vielmehr unzählige theatrale Details, die in ein in seinen Grundzügen gleich bleibendes, im Einzelnen aber sehr variables dramatisches Modell eingefüllt werden. Wie im Fall der ‚geschlossenen‘ Parodie oder Travestie setzt auch bei der Extravaganza die komische Wirkung der Verfremdung eine bestimmte Rezeptionshaltung auf Seiten des Publikums voraus. *Teil dieser Rezeptionshaltung ist eine wie auch immer erworbene Kenntnis dessen, was verfremdet wird.*

An dieser Stelle gilt es einen Seitenblick auf die Forschungen von Johann Hüttner zur Parodie im Wiener Vorstadttheater zu werfen, die er bereits in den 1970er Jahren angestellt hat. Seine Überlegungen zum Zusammenhang von Parodie und Vorlage sind für ihn – wie Hüttner selbst schreibt – ein Umweg, um zu Aussagen über die Publikumsstruktur der Wiener Theater zu gelangen: wenn man davon ausgehen könnte, dass das Interesse an einer Parodie die Kenntnis des parodierten Textes bzw. seiner Aufführung voraussetzt, dann würde dies bedeuten, dass es eine Mobilität des Publikums zwischen den verschiedenen Theatern, insbesondere zwischen den Vorstadt- und den Hoftheatern gegeben haben müsste. Hüttner trifft für die von ihm untersuchten Wiener Stücke eine überzeugende Annahme: eine Kenntnis der Vorlagen – sei es durch Theaterbesuch oder Lektüre – war nicht zwingend notwendig, da die Funktion des in den Vorstadttheatern angesiedelten Genres Parodie, das in der Regel auf „hochkulturelle“ Erscheinungen bezogen war, in einer „Transponierung in eine dem Vorstadttheater adäquate Ausdrucksform“<sup>14</sup> lag; „die Parodien – sprich: Trivialisierungen – waren für das Galeriepublikum der Vorstädte, was die Originale für die gebildeten Zuschauer bedeuteten“.<sup>15</sup> Das, was im direkten Vergleich der Texte als Parodie erscheint, hat so gesehen hier keine andere Funktion (und Wirkung)

---

14 Johann Hüttner: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn 18 (1972), S. 99–139, hier S. 113.

15 Ebenda, S. 114.



als etwa eine verwienende Bearbeitung oder ein Seitenstück, Formen, die unabhängig vom Ausgangstext bestehen können.<sup>16</sup>

Ganz anders verhält es sich mit den Extravaganzas, die sich bis zu einem gewissen Grad als intellektuelles Spiel auffassen lassen. Sie besitzen kein dramatisches Eigenleben, sondern reihen persiflierende Bezugnahmen auf das, was da und dort zu sehen ist, aneinander. Zwar ist es auch für die komische Wirkung dieser Bezugnahmen keine unumgehbare Bedingung, dass man mit den betreffenden Stücken oder Entertainments aufgrund eigener Lektüre oder des Besuchs einer Vorstellung vertraut ist. Notwendig ist allerdings die Verfügung über bestimmte Teilbereiche eines *kulturellen Wissens*, das einerseits aus der nationalen bzw. lokalen Tradition gespeist wird, andererseits durch die je aktuellen Medien täglich neue Impulse erhält. (Auch Hüttner zieht übrigens in Erwägung, dass das Publikum Vorkenntnisse zu parodierten Stücken in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen erworben haben kann, geht dem aber nicht weiter nach.<sup>17</sup>) Die Kategorie des kulturellen Wissens<sup>18</sup> steht im Zentrum meiner Argumentation zur komischen Wirkung der Extravaganza: grundsätzliche Techniken der Komik wie *Verzerrung*, *Übertreibung* oder *Störung* werden auf Ausschnitte dieses Wissens appliziert, wobei die komische Wirkung entscheidend davon abhängt, dass der *Kontrast der Kontexte* erkannt wird. Besonders deutlich wird dies auf der musikalischen Ebene. Wie für eine ganze Reihe von Genres des musikalischen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert – zu nennen wären das Quodlibet, die ballad opera, die burletta und die comédie-vaudeville – wird auch für die Extravaganza keine neue Musik komponiert, sondern bereits vorhandene Musik aus aktuellen Opern oder aus dem Bereich der Volks- bzw. Unterhaltungsmusik übernommen und mit neuen Texten unterlegt.<sup>19</sup> Aus der Übernahme von

---

16 Eine ausführliche Diskussion zu Begriff und Theorie der Parodie findet sich bei Nikola Roßbach: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld: Aisthesis 2006. – Für die vorliegende Annäherung an die Extravaganza ist die breite terminologische und theoretische Debatte vor allem zur literarischen Parodie, an der auch Roßbach sich abarbeitet, ohne grundsätzliche Relevanz. Die Kategorien der Referenzialität verschiedener Zeichensysteme, einer spezifischen Kompetenz des Rezipienten und des Einsatzes von Komik, die sich als zentrale Aspekte parodistischer Verfahren und ihrer Wirksamkeit bestimmen (vgl. dazu bei Roßbach das Kap. „Terminologien, Theorien, Modelle“) und zugleich für die Extravaganza geltend machen lassen, sind im Hinblick auf Kunstproduktion und -rezeption von durchaus allgemeinem Charakter.

17 Vgl. Hüttner, *Parodie*, S. 110.

18 Als einschlägig zu Theorien des kulturellen Wissens sei hier genannt: *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Herausgegeben von Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006. (= *Studies in English Literary and Cultural History*. 22.) – Planchés Extravaganzas ließen sich gewissermaßen als Paradebeispiel für die Bezogenheit von „Texten“ (in diesem Fall Theatertexten) auf das kulturelle Wissen ihres Entstehungskontexts (vgl. Gymnich/Neumann/Nünning, S. 15) auffassen.

19 In England und Frankreich hatte diese Praxis theaterrechtliche Ursachen und stand mit der Konkurrenz zwischen den ‚ersten‘ und den ‚zweiten‘ Häusern in Zusammenhang. Grundlegend hierzu sind: Jane Moody: *Illegitimate Theatre in London. 1770–1840*. Cambridge:

Melodien oder ganzen Nummern aus anderen Kontexten und der Kombination dieser bekannten Musiken mit einem neuen Text ergeben sich verfremdende Effekte unterschiedlicher Kategorie: so wird das Pathos von Vincenzo Bellinis *Norma*-Musik zugleich zitiert und gebrochen, wenn Harlequin in *The New Planet* den Druiden-Chor und Normas Solo aus der Schlusszene dieser tragischen Oper vor Neptun aufführen lässt und Norma sich dabei als launische Primadonna geriert; ein komischer Kontrast zwischen Text und Musik (bzw. der mit dieser Musik traditionell verbundenen Emotion) entsteht beispielsweise, wenn in *Success* Thomas Arnes Musik zu der Hymne *Rule Britannia* nicht die weltweite Mission und unbeugbare Kraft Britanniens, sondern die Herrschaft Fashions, also der Mode, bekräftigt, der sich Jung und Alt als Sklaven beugen; eine komische Durchkreuzung von Bedeutungen ergibt sich, wenn die irrsinnige Ophelia, eine der Töchter der verzweifelten Drama, zu Beginn von *The Drama at Home* die über Jahrzehnte in England äußerst populäre Ballade *The Beggar Girl* aus der Pantomime *Love & Magic; or, Harlequin's Holiday* (H. Piercy, Drury Lane 1802) mit einem Text anstimmt, der beschreibt, wie sie und ihre Geschwister hungrig und barfuß durch Berge und Moore ziehen.

An ebendiesem Stück, *The Drama At Home; or, An Evening with Puff*, soll nun das für Planchés Extravaganzas charakteristische Geflecht von komischen Bezugnahmen etwas genauer erklärt werden. Daran schließen sich einige Thesen zu den Medien des kulturellen Wissens an; unmittelbar evident wird dabei, dass Planchés Stücke einerseits auf das zeitgenössische kulturelle Wissen Bezug nehmen, dass sie andererseits aber selbst an der Erzeugung bzw. Organisation von kulturellem Wissen teilhaben. Den theaterhistorischen Ausgangspunkt von *The Drama at Home* von 1844 bildet eine für die Entwicklung des Londoner Theaters äußerst wichtige gesetzliche Neuerung: 1843 wurde der Theatre Regulation Act erlassen, der eine bis dahin geltende gravierende Einschränkung für das Theaterspiel aufhob. Bislang war es lediglich Covent Garden und Drury Lane sowie im Rahmen von Sommerspielzeiten dem Haymarket Theatre, also den so genannten Patent Theatres, gestattet gewesen, das Regular Drama ohne Musikbegleitung zu spielen. Sämtliche anderen Bühnen, die so genannten Minor Theatres, waren auf musikalisches und Bewegungstheater verpflichtet, eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Vorgabe, die auf dem Bestreben der Patent Theatres beruhte, Konkurrenz auszuschalten oder zumindest zu kanalisieren. Mit dem Theatre Regulation Act entfiel die Trennung von Patent und Minor Theatres und mit ihr die entsprechende Reglementierung des Repertoires.<sup>20</sup>

---

Cambridge University Press 2000; Nicole Wild: Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIX<sup>e</sup> Siècle. Les Théâtres et la Musique. Paris: Amateurs de Livres 1989.

20 Die hier nur angedeuteten Sachverhalte finden sich in ausgezeichneter Weise erläutert bei Moody, *Illegitimate Theatre*. – In vielen Aufsätzen der vergangenen Jahre habe ich mich auf Jane Moodys genaue und originelle Arbeiten über das Londoner Theater bezogen. Diesmal kann ich das nicht kommentarlos tun. Jane Moody ist im Oktober 2011 im Alter von nur 44 Jahren gestorben. Ich möchte ihr an dieser Stelle meine besondere Wertschätzung aussprechen.



Die Handlung von *The Drama at Home* setzt noch vor dieser Neuregelung ein, und zwar in einer für Drama äußerst prekären Situation: Drama hat kein Heim mehr, weil auch Covent Garden und Drury Lane sich längst anderen, gewinnträchtigeren Genres zugewandt haben. Beim Gedanken an die hoffnungslose Lage all ihrer Kinder wünscht sich Drama nur noch eines: sie möchte sterben. Ihre Verzweiflung ruft Puff herbei, der sich als Ratgeber anbietet. Für Covent Garden schlägt er ein Kaltwasserduschprojekt vor, das die Idee der Wasser-Melodramen des Sadler's Wells Theatre weiterführen würde, alternativ ein Projekt auf der Grundlage des animalischen Magnetismus oder Mesmerismus, in dem Lady Macbeth und Julia mitwirken könnten. Um Drama begreiflich zu machen, dass ihre traditionellen Vorstellungen endgültig passé sind, führt Puff ihr die aktuellen Publikumsattraktionen von Covent Garden und Drury Lane vor. In Drury Lane zeigt sich ihr zunächst ein Tableau aus *Richard III.* – allerdings nicht aus Shakespeares Original, sondern aus der Bearbeitung von Colley Cibber, wogegen die Statue Shakespeares sich heftig, aber vergeblich verwehrt. Es folgt das Duett Arnold/Matilde aus dem II. Akt von Rossinis *Guillaume Tell*, jener Oper, in der der französische Tenor Gilbert Duprez das Londoner Publikum und die Presse seinerzeit in einen Begeisterungstaumel versetzte. In das Zentrum der Londoner Ballettomania schließlich führt ein Ausschnitt aus Jean Corallis romantisch-fantastischem Haremsballett *La Péri*; Alfred Bunn, Direktor an Drury Lane, beförderte insbesondere das Ballett und brachte 1843 *La Péri* mit der vom Publikum vergötterten Carlotta Grisi und Lucien Petipa in den Hauptpartien heraus. Zur Sensation geriet jene Szene im „Pas de songe“, in der die Grisi sich aus einer Wolke in drei Metern Höhe in die Arme ihres Partners fallen ließ – und genau diesen Sprung als aus dem Zusammenhang gelöste Spektakelnummer zeigt Puff Drama. Ebenso hoffnungslos wie an Drury Lane erweist sich die Situation an Covent Garden: hier gibt der französische Kapellmeister Louis Antoine Jullien „Promenade Concerts“ mit Aufsehen erregendem szenischen Beiwerk, aktuell unter größtem Zulauf das Programm *The Destruction of Pompeii* mit spektakulären Bild- und Pyrotechnikeffekten. Da offensichtlich ist, dass es für Drama in ihren angestammten Häusern keinen Platz mehr gibt, schlägt Puff ihr vor auszuwandern. Für den Transport könne man Ariel engagieren, der nicht mehr in Prosperos Diensten steht, sondern in der Adelaide Gallery Vorträge über „Ariel Navigation“ hält<sup>21</sup> und seine alten Streiche an der Polytechnic Institution vorführt. Wie sich herausstellt, haben auch Dramas andere Kinder ein neues Auskommen gefunden: Othello hausiert mit Schuhschwärze, Macbeth hat einen Zigarrenladen eröffnet, und Shylock betreibt einen Altkleiderladen in der Nähe des Tower. Schon ist Drama entschlossen, England zu verlassen, als Portia und Nerissa mit der Nachricht von der Theaterfreiheit erscheinen: Drama ist gerettet, da sie jetzt auch in die Minor Theatres in Islington, Lambeth oder Whitechapel einziehen kann und das Haymarket Theatre Drama nun nicht mehr nur im Sommer, sondern das ganze

21 Vgl. zum Umfeld: Iwan Rhys Morus: *The Electric Ariel. Telegraphy and Commercial Culture in Early Victorian England*. In: *Victorian Studies* 39 (1996), S. 339–378.

Jahr hindurch beherbergen darf. Zu Dramas großer Freude trifft sie hier auf Figuren aus *The Merry Wives of Windsor* und *The Taming of the Shrew*. Da Drama für sich wieder eine Heimat gefunden hat, gestattet sie großzügig, dass ihr die Freunde von den Minor Theatres unter musikalischer Begleitung ihre Aufwartung machen. Es kommen Repräsentanten von *A Christmas Carol; or, Past, Present, and Future* (Edward Stirling nach Charles Dickens) aus dem Adelphi Theatre, von *The Road of Life, or the Cabman's Career* (Edward L. Blanchard) aus dem Olympic Theatre, von *Susan Hopley* (George Dibdin Pitt) aus dem Royal Victoria Theatre, von *The Last Shilling* (John Faucit Saville) aus dem Surrey Theatre und von *The Magic Mirror* (Gilbert Abbott à Beckett) aus dem Princess's Theatre. Und da, wie Drama weiß, die Stadt kaum Zeit hat, an sie – Drama – zu denken, weil das Hauptinteresse den vielen Exhibitions gilt, die veranstaltet werden, dürfen auch diese in einem großen Finale aufmarschieren. Als besonders gefragte Attraktionen erscheinen die Ojibbeway Indians, die u. a. in der Egyptian Hall zu sehen waren,<sup>22</sup> der als „General Tom Thumb“ beworbene Kleinwüchsige Charles Sherwood Stratton, der mit dem Zirkusunternehmer Phineas Taylor Barnum reiste, eine Wiedergabe der Centrifugal Railway, einer frühen Form der Achterbahn, Madame Toussaut mit einigen ihrer Figuren, die „Industrious Fleas“ aus einem Flohzirkus, Repräsentanten der Tauchexperimente der Polytechnic Institution,<sup>23</sup> wo man seinerzeit erstmals gegen Eintritt in einer Taucherglocke unter Wasser gelangen konnte, und schließlich Figuren aus der Chinese Collection, die seit 1842 in einem Gebäude an der Hyde Park Corner gezeigt wurde. Als Erkenntnis aus Dramas Odyssee bleibt: geschickte Reklame ist das Wichtigste.

Es ist offensichtlich, dass die textlichen, szenischen und musikalischen Pointen dieses Stücks ihre komische Wirkung – durch Kontrasteffekte, Kombination bzw. Gegenüberstellung von Stilebenen, auch Herauf- oder Herabsetzung<sup>24</sup> – auf der Grundlage von Kenntnissen über das Gezeigte entfalten; ganz detailliert ließe sich diese These übrigens anhand der Folge der musikalischen Nummern belegen, die mit den einzelnen Auftritten kombiniert werden. Insbesondere im Fall der Bezugnahmen auf Phänomene der Hochkultur wie Literaturdramatik oder Oper stellt sich nun die Frage, auf welchen medialen Wegen Planchés Publikum diese Kenntnisse erlangt hat. Wesentlichen Anteil an der Formung des Wissens über aktuelle Erscheinungen hatte zweifellos das Medium Plakat, das im 19. Jahrhundert in London nicht nur zu einer erstaunlichen Größe anwuchs – auch Planché kommentiert dies, indem er in seinen Stücken Außenansichten von Theatern zeigt, die von dem jeweiligen

---

22 Eine aufschlussreiche zeitgenössische Quelle hierzu liegt vor mit: *A Short History and Description of the Ojibbeway Indians Now on a Visit to England*. London: Vizetelly Brothers and Co. 1844. Vgl. auch Paul Reddin: *Wild West Shows*. Urbana: University of Illinois Press 1999.

23 Vgl. Brenda Weeden: *The Education of the Eye. The History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881*. London: Granta Editions 2008.

24 Vgl. den Beitrag von Beatrix Müller-Kampel in diesem Heft, S. 5–39.





Anschlagzettel völlig verdeckt werden –, sondern das zudem eine besondere Fülle an Informationen bot. Großdimensionierte Theaterzettel verzeichneten nicht nur die Stücke, die an einem Abend gegeben wurden, und die darin auftretenden Darsteller, sondern erläuterten die Bildfolge der Stücke, bühnentechnische Besonderheiten, Tanz- und Gesangspassagen so genau, dass sich aus der bloßen Lektüre eines solchen Zettels bzw. Plakats ein recht guter Eindruck vom szenischen Ereignis gewinnen ließ. Diese Plakatkultur war natürlich nicht auf das Theater beschränkt: alles, was es in London zu sehen und zu hören gab – von der technischen Innovation bis zum Virtuosenkonzert –, wurde dem Publikum bis in Einzelheiten auf Plakaten zur Kenntnis gebracht. Wenn Planché entsprechende Schauereignisse in seinen Stücken komisch gebrochen vorführte, konnte er also gewiss sein, dass diese Brechung verstanden wurde. Gleiches gilt im Fall der in den Extravaganzas verwendeten Musik. Opernmelodien etwa wurden in London auf vielerlei Weise popularisiert, so durch Notenausgaben für den Hausgebrauch, Darbietungen an leicht zugänglichen Orten wie in Saloons, Music Halls oder den Vauxhall Gardens, durch Straßenmusiker oder durch Adaptionen für Tanzkapellen. In *Success* widmet Planché dieser Popularität eine eigene Nummer: Success gerät in Verzweiflung, als Zamiel mit der Coda des Jägerchors aus dem *Freischütz* auftritt, einer Melodie, von der alle Klaviere Londons widerhallen, die jedes Kindermädchen, jede Wäscherin und jeder Kellnerjunge singt und pfeift und derer Success gänzlich überdrüssig ist.<sup>25</sup>

Massive Werbung und die durchschlagende Wirkung zahlreicher Modeerscheinungen sind Modi der Wissensvermittlung, auf die die Komik der Extravaganza setzt; als Charakteristika einer spezifischen kulturellen Konstellation werden sie bei Planché aber zugleich selbst zum Gegenstand der Satire. Dies berührt einen weiteren Aspekt der Komik der Extravaganza. Was die Extravaganza als theatrales Genre besonders interessant für die Forschung zu Komik und zu Lachen macht, ist neben der persiflierenden Verarbeitung von Details aus der Welt des Theaters und der Schaukünste die Tatsache, dass hier soziale und kulturelle Praktiken von unmittelbarer Aktualität einer Komisierung unterzogen werden. Planché beobachtet Verhaltensweisen seiner Zeitgenossen und reflektiert sie in einer Weise, die sie dem (selbst-)kritischen Lachen aussetzt. Unter Vernachlässigung historischer Differenzierungen ließe sich

---

25 Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*, uraufgeführt in Berlin 1821, gelangte ab 1824 in London zu einer immensen Popularität. Nahezu sämtliche Londoner Bühnen brachten eigene Fassungen des Stücks, teils in adaptierter Opernform, teils als Melodramen heraus. Im Februar 1824 gab es am Royal Coburg Theatre das Melodram *The Fatal Marksman*; or, *The Demon of the Black Forest* (anonym), es folgten u.a. im Juli *Der Freischütz*; or, *The Seventh Bullet* am English Opera House (vgl. die Zitate am Beginn dieses Beitrags), im August *Der Freischütz* im Royal Amphitheatre (Bearb. J. H. Amherst), im September *Der Freischütz*; or, *The Demon of the Wolf's Glen, and The Seven Charmed Bullets* im Surrey Theatre (Melodram; Bearb. Edward Fitzball), im Oktober *Der Freischütz*; or, *The Black Huntsman of Bohemia* an Covent Garden (Bearb. Barham Livius und James Robinson Planché) und im November *Der Freischütz* an Drury Lane (Bearb. Henry Bishop und George Soane). Es handelt sich hier um Theater, die sehr unterschiedliche Schichten der Londoner Bevölkerung ansprachen.

ein Bogen in die Jetztzeit schlagen: die Extravaganza ist in vielem dem gegenwärtigen Kabarett vergleichbar, soweit dieses nicht ein ausschließlich politisches, sondern eher ein auf Themen der Alltagskultur oder der Medienpraxis bezogenes Kabarett ist. Die Komik der Extravaganza ist eine Komik, die uns etwas über eine bestimmte kulturelle Konstellation verrät. Sie unterscheidet sich damit grundsätzlich von komischen Darstellungsweisen, die kanonisiert, weil gleichsam „zeitlos“ sind – obwohl auch diese, um eine komische Wirkung zu entfalten, eines spezifischen kulturellen Raumes des Verstehens bedürfen: erwähnt seien zwei so unterschiedliche Phänomene wie Molières *Monsieur Jourdain* und das Filmpaar Hans Moser/Theo Lingen.

Abstrahiert man also von den Einzelereignissen, die Planché komisch verzeichnet, dann erweist sich die Komisierung des offenbar für einen breiten Ausschnitt der Londoner Bevölkerung charakteristischen Hangs zu „rages“ – einer Sucht nach Neuem, einer kritiklosen Begeisterung für Moden, einer Neigung zu Sensationellem – als zentraler Impuls für Planchés Darstellungsweise. Als Merkzeichen einer Kultur der „Moderne“ hatte Planché diesen Hang bereits in seiner ersten Extravaganza ausgestellt: im Reich von Kaiser Whim herrscht Fashion als Statthalter, während Common Sense vertrieben wurde und Success macht, was sie will. Planché bezieht in seinen Stücken eindeutig Position zu den Neigungen seiner Zeitgenossen; wenn er etwa in *The New Planet* die Begeisterung für Phänomene des Übersinnlichen, in *Mr. Buckstone's Ascent* die Dansomanie oder in *The Camp at the Olympic* die Fixierung auf Monstrositäten oder Exotismen in satirischer Weise behandelt, dann tut er dies von einer kulturkonservativen Warte aus – mehr oder weniger explizit flicht er in seine Satire ein Gegenbild ein, in dem Shakespeare als Repräsentant einer nationalen Kultur prominent figuriert. Indem Planché die „Manien“ seiner Zeitgenossen dem Lachen aussetzt, praktiziert er nicht zuletzt, was wir heute Medienkritik nennen würden.



# Lachen und Gesellschaft in literarischen Texten von Molière bis Flaubert

Von Joseph Jurt

Es sind literarische Texte, die das Corpus des folgenden Beitrages ausmachen. Die Fragen, die an diese Texte gestellt werden, sind indes sozialgeschichtlicher Natur: Über welche sozialen Gruppen wird gelacht? Welche Haltung wird durch die Komik zum Ausdruck gebracht? Wird durch das Lachen die bestehende soziale Ordnung bestätigt oder in Frage gestellt? Diese drei Fragen sollen für den Bereich der französischen Literatur in drei Schritten untersucht werden: zunächst soll nach der Funktion der Komik im Ancien Régime im Zusammenhang mit dem hierarchischen Gattungssystem, das mit der sozialen Hierarchie in Verbindung steht, gefragt werden; danach gilt es, die Funktion der Komik nach der Französischen Revolution mit dem Einbruch des Gattungs- und Sozialsystems zu untersuchen; ein letzter Abschnitt gilt der Wiederentdeckung Rabelais' durch die romantische Generation mit ihrer Neueinschätzung des Komischen.

## Lachen und Gesellschaft im Ancien Régime

Die Gesellschaft des Ancien Régime war, wie man weiß, extrem stratifiziert über das System der drei Stände. Diese soziale Differenzierung findet sich auch in der Literatur wieder über eine Gattungshierarchie, die den einzelnen Gattungen ein spezifisches Personal und einen spezifischen Stil zuordnet. Die Tragödie ist mit ihrem hohen Stil und dem adeligen Personal die noble Gattung. Komödie und Satire stellen mit ihrem Personal aus Bürgern oder aus Leuten aus dem Volk eine intermediäre Gattung dar.

Diese Hierarchie wurde von Erich Auerbach in seinem fundamentalen Buch *Mimesis* herausgearbeitet. Er unterstreicht, dass das Tragische nur in der Tragödie sagbar ist, deren Personal ausschließlich aristokratisch ist. Auerbach spricht in diesem Kontext von einer „radikalen Trennung des Tragischen vom Realistischen“<sup>1</sup>. Boileau konnte sich Personal aus dem Volk nur als grotesk-komische Figuren vorstellen, zumindest im Bereich der theatralischen Darstellung. Auch Molière, dessen Theater noch das Höchstmaß der Realistik aufwies, die mit der literarischen Klassik vereinbar war, lässt Leute aus dem Volk nur als komische Chargen auftreten. Nicht nur Bauern und sonstige Typen aus dem Volk treten, so Auerbach, lediglich als komische Chargen auf, sondern auch Kaufleute, Ärzte und Apotheker, weil im Ancien Régime jede professionelle Spezialisierung, und wäre es die des Dichters oder Gelehrten, dem gesellschaftlichen Ideal des ‚Honnête Homme‘ widersprach. Der Bürger, der einen

---

1 Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 5. Aufl. Bern, München: Francke 1971, S. 369.

Beruf ausübte, konnte nur in der Kategorie des Grotesken Gegenstand der literarischen Nachahmung werden.<sup>2</sup>

Selbst im Lustspiel und in der Satire, dem Bereich des mittleren Stils, ist so der Realismus eingeschränkt; das gilt noch mehr für den Bereich des hohen Stils, der Tragödie. „Dort ist in jener Zeit die Trennung des Tragischen von den Gegebenheiten des täglichen und menschlich-kreatürlichen Lebens in einer so radikalen Weise durchgeführt worden, wie nie zuvor, auch nicht in der Epoche, deren Stil als Muster diente, der griechisch-römischen Antike.“<sup>3</sup> Corneille hatte schon verstanden, dass man im Theater weder alltägliche Aspekte der Ereignisse noch die kreatürliche Dimension des Menschen zeigen durfte. Die tragischen Personen werden so auf eine radikale Weise überhöht. „Die klassische Tragödie der Franzosen stellt so das äußerste Maß der Stiltrennung dar, von Loslösung des Tragischen vom Wirklich-Alltäglichen, das die europäische Literatur hervorgebracht hat.“<sup>4</sup>

Diese radikale Stiltrennung bedeutet einen Bruch mit der jahrhundertealten Tradition der Stilmischung, die auf die christliche Tradition zurückging und die auch die Volksliteratur prägte.

Mit anderen Worten, man lachte nur über bürgerliche Personen oder über Leute aus dem Volk und dies nur in Gattungen der mittleren Stillage, den Komödien und den Satiren, während Figuren aus dem Adel im hohen Stil der Tragödie erhöht und transfiguriert werden. Selbst bei Molière wird eine adelige Figur wie Don Juan gegenüber dem Diener Sganarelle und allen anderen Figuren niederen Ranges erhöht. Die Haltung Don Juans ist die eines Herren, dem alles geschuldet ist, der fordert und nimmt, was er will, und der selber niemandem etwas schuldet. Die Position der Figuren aus dem Dritten Stand wird bestens mit folgenden Worten des Protagonisten Don Juan gegenüber seinem Diener definiert: „Es ist zuviel der Ehre, die ich Ihnen entgegenbringe; der Diener kann sich glücklich schätzen, der den Ruhm erwerben kann, für seinen Herrn zu sterben.“<sup>5</sup>

Wenn die Figur Don Juan mit ihrer Haltung auch Missfallen hervorruft, so verleiht ihr Molière trotzdem großes Prestige. Er weckt beim Zuschauer eine – sicher ambivalente – Faszination durch seine aristokratische Libertinage. Paul Bénichou, dessen Interpretation wir hier folgen, vertritt die Meinung, dass das Theater von Molière weit davon entfernt ist, für das Bürgertum zu plädieren; alles Prestige wird den Lebensformen und den Gefühlen zugeschrieben, die der aristokratischen Gesellschaft eigen sind.<sup>6</sup>

---

2 Vgl. ebenda, S. 350.

3 Ebenda, S. 352.

4 Ebenda, S. 364.

5 Molière: Don Juan. In: M.: Oeuvres complètes. Bd. II. Paris: Garnier-Flammarion 1965, S. 379 (übersetzt von J. J.).

6 Vgl. Paul Bénichou: *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard 1976, S. 298.



Man wird da einwenden, dass sich Molière auch über die „kleinen Marquis“ lustig macht; er hebt in der Tat sehr frei lächerliche Züge von Landjunkern und hohen Damen aus der Provinz hervor. Aber über die lachte man auch in Paris oder Versailles, wo die Satire der lächerlichen Höflinge keineswegs Anstoß erregte. Molière macht sich über die ‚kleinen Marquis‘ lustig, aber auf der Basis des Ideals des ‚Honnête Homme‘ (des Edelmannes), das die höfische Gesellschaft bestimmte. Wenn Molière lächerliche Erscheinungsformen aufs Korn nahm, dann stellte er keineswegs die Klasse der Edelleute in Frage. Im Gegenteil, gerade um das Prestige des Hofes zu festigen, kritisiert Dorante, ein Mann des Hofes, der dem Ideal des Edelmanns entspricht, in dem Stück *La Critique de l'Ecole des Femmes* zumindest „ein Dutzend jener Leute, die die Ehre der Leute des Hofes durch ihre extravaganten Manieren gefährden, weil sie das Volk glauben lassen, wir alle seien so.“<sup>7</sup>

Gewisse Interpreten wollten indes in der Hauptfigur des *Menschenfeindes* (*Le Misanthrope*) eine tragische Figur sehen, deren Ehrlichkeit durch die Gesellschaft verkannt und verurteilt werde. Nun aber präsentiert Molière seinen Alceste aus kritischer Sicht, indem er seine absolute Ehrlichkeit als eine Manie darstellt, als Ausdruck eines Egoismus, der einhergeht mit einem cholerischen Temperament, das nicht im Zaum gehalten wird. Alceste wirkt komisch durch ein starrköpfiges und vor allem inkonsequentes Verhalten – er ist in die Person verliebt, die von seinem Ideal der absoluten Ehrlichkeit am weitesten entfernt ist; dadurch entspricht er nicht dem Ideal des Edelmannes, das sicher nicht erlaubt, Gefühle oder Urteile zu simulieren, das sich aber nicht einer Haltung widersetzt, die darin besteht, dass man seine wahren Gefühle nicht äußert, um den anderen, der in der Konversations-Gesellschaft stets präsent ist, nicht zu verletzen. Das Lachen setzt, wie das Bergson sehr gut gesehen hat, eine Komplizenschaft der Lacher auf Kosten desjenigen voraus, der sich außerhalb der Normen oder der Verhaltensweisen der Gesellschaft gestellt hat. Das Komische entsteht, so Bergson, wenn Menschen, die in einer Gruppe vereint sind, alle ihre Aufmerksamkeit auf einen richten und dabei ihr Mitgefühl ausschalten und nur aus rationaler Sicht urteilen.<sup>8</sup>

Es gibt im *Menschenfeind* eine gewisse Dissoziierung zwischen dem Guten und dem Lachen. Der Protagonist gehorcht mit seiner absoluten Ehrlichkeit den Vorgaben der Moral, aber er entspricht nicht den Verhaltensregeln der Gesellschaft. Es ist so die starre Haltung von Alceste, die das Lachen provoziert, selbst wenn diese starre Haltung einem moralischen Impuls entspricht. Nur diejenigen, die sich vom Ideal des Edelmannes entfernen, sind bei Molière Gegenstand des Lachens, ein Ideal, das als ‚natürlich‘ vorgestellt wird, obwohl es sich um einen sehr elaborierten sozialen Code handelt. Das Lachen bestätigt und bestärkt so die bestehende soziale Ordnung.

7 Zitiert nach: Ebenda, S. 299 (übersetzt von J.J.).

8 Vgl. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du rire*. Paris: P. U. F. 1976, S. 6.

Nachdem die Komödie vorher in Frankreich vor allem ein Jahrmarktspektakel gewesen war, das mit derben Späßen ein volkstümliches Publikum unterhalten wollte, wurde sie mit Molière zu einer differenzierten Gattung, die auch am Hofe geschätzt wurde. Das lag auch daran, dass in der höfischen Gesellschaft unter Ludwig XIV. nicht mehr so sehr die Heroisierung von Kriegshelden gefragt war, sondern das Rollenspiel am Hofe ins Zentrum des Interesses trat. Molière konnte die Komödie auf die höhere Ebene der ‚Honnêteté‘-Problematik holen, indem er sich, wie Volker Kapp unterstrich, auf den Boden einer Gesellschaft stellte, „deren hochelaborierter Verhaltenskode das Fehlverhalten mit Spott sanktionierte“<sup>9</sup>. Mit dem Wandel von der Intrigen- zur Charakterkomödie eröffnet sich der Gattung die Chance, das Lachen als Mittel zur Läuterung des Selbstverständnisses der höfischen Welt einzusetzen. In seiner *Critique de l'Ecole des Femmes* unterstreicht Molière, dass die Komödie im Hinblick auf das neue höfische und stadtbürgerliche Publikum eine differenzierte Komik bieten und Porträts von Figuren entwerfen müsse, in denen man zeitgenössische Probleme wiedererkennen könne, was viel schwieriger sei als in der Tragödie, wo man sich auf die Muster der Vergangenheit stützen könne. Die systematische Nutzung des Honnêteté-Ideals befähigte Molière, wie Volker Kapp hervorhebt,

„in der Problematik höfischer Existenz die Problematik des Menschen schlechthin zum Gegenstand der Erheiterung zu machen. Er vermochte am Einzelfall einer Figur das Typische eines Charakters offenzulegen, weil in der höfischen Welt die Diskrepanz zwischen dem Anspruch der komischen Figur und den Handlungsmöglichkeiten, die ihr die Gesellschaft bietet, das Lächerliche konstituiert. [...] Die Deutung menschlicher Schwäche als misslungenes Rollenspiel erlaubte Molière, die höfische Existenz als Problem der Kunst des Gefällens darzustellen und dabei die Schwierigkeit, die Identität der Person innerhalb der gegebenen soziokulturellen Verhältnisse zu verwirklichen, als Komik erzeugendes Element zu benutzen.“<sup>10</sup>

Erst ein Rousseau wird, als Vertreter des Dritten Standes, Partei für Alceste, den adeligen Griesgram, ergreifen. In seinen Augen handelt Molière unverantwortlich, wenn er sich im *Misanthrope* über einen „aufrechten, ehrlichen und ehrenwerten Mann“ lustig macht. Der Standpunkt von Rousseau unterscheidet sich von dem Molières, des Vertreters der herrschenden Ordnung. Rousseau, der Verfasser der

9 Volker Kapp: Die Idealisierung der höfischen Welt im klassischen Drama. In: Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Peter Brockmaier und Hermann H. Wetzell. Bd. 1: Von Rabelais bis Diderot. Stuttgart: Metzler 1981, S. 115–175, hier S. 159.

10 Ebenda, S. 163–164. Die sehr differenzierte Form der Charakterkomödie Molières erklärt auch, dass in Boileaus *Art Poétique* von 1674 die Komödie auf derselben Ebene platziert wird wie die Tragödie. Auch in Deutschland ist Molière der mit Abstand meistgespielte französische Autor geworden und nach Shakespeare sogar der beliebteste aller nichtdeutschen Dramatiker. Vgl. Fritz Nies: „Massakrierter Molière. Plädoyer für mehr ‚Chancengleichheit‘ von deutschen und ausländischen Klassikern. In: Französische Literatur in deutscher Sprache. Eine kritische Bilanz. Herausgegeben von Bernd Kortländer und F. N. Düsseldorf: Droste 1986, S. 34–42, hier S. 34.



*Lettre à d'Alembert sur le spectacle* (1758), verteidigt mit seinem Plädoyer für Alceste auch seine eigene Revolte als Plebejer gegen die Gesellschaft. Es ist im Übrigen kein Zufall, wenn zur Zeit der Französischen Revolution ein Folgestück von Fabre d'Eglantine aufgeführt wurde, das Alceste rehabilitierte: *La suite du Misanthrope*.

Aber schon vor der Revolution gab es Schauspiele, die nicht schlicht die bestehende Ordnung bestätigen wollten. Man wird sich hier zunächst an die ersten Versuche Diderots und des frühen Beaumarchais erinnern, die über eine neue Gattung, das bürgerliche Drama, versuchten, die traditionelle Gattungshierarchie zu überwinden, indem sie die Bürger ernsthaft darstellten und nicht mehr bloß als Objekte des Lachens. Diese Versuche stießen aber kaum auf Resonanz beim Publikum. Beaumarchais erinnerte im Übrigen in seiner *Lettre modérée sur la chute et la critique du ‚Barbier de Séville‘* ironisch an die traditionelle Gattungsnorm:

„Menschen mittleren Standes niedergeschlagen und vom Unglück betroffen darzustellen, wo führt das denn hin! Man darf sie nur lächerlich darstellen. Lächerliche Bürger und unglückliche Könige; darin besteht das göltige und das mögliche Theater. Und ich habe mir das als gesagt gelten lassen, so ist es, und ich will mich mit niemandem darüber streiten.“<sup>11</sup>

In der *Hochzeit des Figaro* ist der Diener Figaro nicht mehr bloß der treue Diener, der sich in allem seinem Herrn unterwirft, er verteidigt auch seine eigenen Interessen, die im Gegensatz zu jenen seines Herren stehen. Man erinnert sich an die berühmte Replik Figaros, durch die dieser die Legitimität der Aristokratie im Namen eines meritokratischen Ideals in Frage zu stellen scheint: „Weil ihr ein großer Herr seid, glaubt ihr ein großes Genie zu sein [...]. Was habt ihr denn dafür getan, um so viele Güter zu besitzen. Ihr habt euch die Mühe der Geburt gegeben. Mehr nicht. Im übrigen ein ziemlich gewöhnlicher Mensch. Während ich, Herrgott, noch mal...“<sup>12</sup>

Repliken dieser Art ließen Danton ausrufen, Figaro habe den Adel zur Strecke gebracht, oder Napoleon das Stück von Beaumarchais als „Revolution im Anmarsch“ einstufen. Im Zentrum des fünften Aktes ist indes nicht mehr die Initiative von Figaro entscheidend als vielmehr die Komplizenschaft der Frauen – der Gräfin, die mit Susanne gemeinsame Sache macht –, die es verstehen, sowohl die Gelüste des Grafen als auch die Eifersucht Figaros hinters Licht zu führen. Man hat darum auch behaupten können, dass der Sieg – im Stück – weniger der Sieg einer Klasse war, sondern sich der Solidarität der Frauen verdankte, ein Sieg, so die Aussage von Marceline, über dieses „stolze, schreckliche und trotzdem etwas alberne männliche Geschlecht.“<sup>13</sup> Man kann sich fragen, ob die komische Wirkung sich nicht auch dem Widerspruch zwischen der Macht, die den Frauen im Stück zugeschrieben wird, und der geringen Macht, die ihnen im realen Leben zukam, verdankte.

---

11 Beaumarchais: Théâtre. Paris: Garnier Flammarion 1977, S. 46 (übersetzt von J.J.).

12 Ebenda, S. 234.

13 Ebenda, S. 221.

Die Französische Revolution stellte die Hierarchie der Gesellschaft radikal in Frage und transferierte die Souveränität von der Person des Königs auf die Nation. Eine solche soziale Umwälzung konnte nicht ohne Folgen für die Gattungshierarchie sein, die auf der sozialen Hierarchie fußte.

Die Regel der strikten Stiltrennung, die den Realismus in tragischen und ernsthaften Gattungen ausschloss, wurde im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas aufgeweicht, namentlich bei Diderot, der sowohl theoretisch als auch praktisch eine mittlere Stillage propagierte, ohne jedoch, so Auerbach, über das Bürgerlich-Rührende hinauszukommen.<sup>14</sup>

### **Die Französische Revolution und die Komik angesichts der Gleichheit der Klassen**

Bei den Frühromantikern konnte man dann vor allem eine Flucht aus der Wirklichkeit feststellen, selbst wenn ihre kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft ernsthafter kritisch war als die der aufklärerischen Gesellschaft.<sup>15</sup>

Wenn dann Victor Hugo sich dem klassischen Prinzip der Stiltrennung widersetzte, so orientierte er sich doch an den Kategorien des Erhabenen und des Grotesken und mündete so in eine antithetische Stilisierung der Realität, die starke Wirkungen hervorruft, die aber „unwahrscheinlich und als Wiedergabe menschlichen Lebens unecht“<sup>16</sup> erscheint.

Die Stilmischung öffnet nichtsdestotrotz den Weg in Richtung auf einen größeren Realismus, weil man nunmehr die strikte Hierarchie der Themen und der Gattungen aufgab. Dank des Prinzips der Stilmischung wurde es möglich, „daß Personen beliebigen Standes mit all ihrer praktisch-alltäglichen Lebensverflechtung, Julien Sorel so gut wie der alte Goriot oder Mme Vauquer, zum Gegenstand ernster literarischer Darstellung wurden.“<sup>17</sup>

Bei Balzac findet man eine enzyklopädische Intention, die darin besteht, alle Aspekte des Lebens und der Gesellschaft zu erfassen. Er will gleichzeitig seine Epoche als eine historische begreifen; es gibt bei ihm aber auch die Absicht, nicht nur das Außerordentliche zu erfassen, sondern das, was überall vorkommt, kurz die alltägliche Realität. Balzac besitzt, so Auerbach,

„gegenüber diesem mannigfaltigen von Geschichte durchtränkten, rücksichtslos mit dem Alltäglichen, Praktischen und Häßlichen und Gemeinen dargestellten Leben eine Einstellung, wie sie ähnlich auch schon Stendhal besaß: er

---

14 Vgl. Auerbach, *Mimesis*, S. 434.

15 Vgl. ebenda, S. 436.

16 Ebenda, S. 437.

17 Ebenda, S. 441.





nimmt es in dieser wirklich-alltäglich-innergeschichtlichen Gestalt ernst, und sogar tragisch. Das hatte es in der Zeit seit dem Aufkommen des klassischen Geschmacks nirgends gegeben“.<sup>18</sup>

Wenn der Realismus von Stendhal aus dem Widerstand des Autors gegen seine Epoche erwächst, die er verachtete, so belegt das letztlich noch eine aristokratische Haltung. Balzac taucht seine Figuren viel tiefer in die Kontingenz der Realität. Aber gleichzeitig empfindet er – wohl unbewusst – das Bedürfnis, seine Option für die alltägliche Realität und für gewöhnliche Figuren zu legitimieren, indem er diese verbal überhöht, indem er den armen alten Goriot als einen „Christus der Vaterschaft“<sup>19</sup> bezeichnet.

Die Stilmischung entspricht dem Einbrechen der festen Grenzen zwischen den verschiedenen sozialen Schichten im Gefolge der Französischen Revolution; die Stilmischung entspricht der neuen sozialen Mobilität, für die Balzac so hellhörig war, wenn er etwa im Vorwort zur *Comédie humaine* schrieb: „In diesem immensen Lebensstrom kann ein Spezereihändler sicherlich bis zum Rang eines Pair de France aufsteigen und der Adlige fällt manchmal auf den untersten sozialen Rang zurück.“<sup>20</sup>

Die Durchmischung der Gesellschaft hat vor allem zur Folge, dass Leute aus dem Bürgertum und dem Volk nicht mehr allein Objekt der Komik aus der Sicht der Spitze der sozialen Pyramide bleiben. Romanciers wie Balzac versuchen nun, das Bürgertum und das Volk aus einer ernsthaften Sicht zu betrachten.

Balzac entwirft so in seinem Roman-Zyklus ein ernsthaftes Bild der Bürger und der Leute aus dem Volk, die in der klassischen Literatur nur als Objekte der Komik dargestellt werden konnten. Es gibt daneben in seinem Werk noch einen anderen Aspekt, den man bisher etwas vernachlässigt hat. In einem Brief an Madame Hanska aus dem Jahre 1834 unterstrich er die beiden Dimensionen seines Werkes: „Auf der Basis dieses Palastes [gemeint sind Sittenstudien als Teil der *Comédie humaine*] werde ich, der ich ein kindliches Gemüt habe und gerne lache, die Arabeske der *Cent contes drolatiques* [der *Hundert tolldrastischen Geschichten*] entwerfen.“<sup>21</sup>

---

18 Ebenda, S. 448.

19 Honoré de Balzac: *Le père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française 1984, S. 254 (übersetzt von J.J.).

20 Honoré de Balzac: Avant-propos de *La Comédie Humaine*. In: Anthologie des Préfaces de romans français du XIX<sup>e</sup> siècle. Herausgegeben von Herbert S. Gersham und Kernan B. Withworth. Paris: Julliard 1965, S. 189–206, hier S. 192 (übersetzt von J.J.).

21 Zitiert nach Alain Vaillant: *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble: Ellug 2005, S. 211 (übersetzt von J.J.).

## Die Wiederentdeckung Rabelais' durch die romantische Generation

Neben den ersten Romanen verdanken wir Balzac die *Hundert lustigen Geschichten*, die er unter die Autorität „unseres wackeren Meisters Rabelais“<sup>22</sup> stellt. Rabelais verweist auf eine andere Tradition der Komik als die, die von der klassischen Doktrin hochgehalten wird. Die erste Generation der Französischen Romantik hatte Rabelais wiederentdeckt. Als Balzac den eben zitierten Brief an Madame Hanska schrieb, äußerte sich auch der junge Flaubert 1838 an seinen Freund Ernest Chevalier: „Wirklich, ich schätze tief nur zwei Kerle: Rabelais und Byron, die beiden, die geschrieben haben, um dem Menschengeschlecht zu schaden und ihm ins Gesicht zu lachen.“<sup>23</sup>

Die Schriftsteller der Romantik scheinen sich so für einen Schriftsteller auszusprechen, der eine Komik verkörpert, die der klassischen Tradition völlig entgegengesetzt ist, einen Skandalautor: Rabelais hat, so Alain Vaillant, Partei ergriffen für das Leben, die organische Energie, die animalische und wildbewegte Kraft, die ihrerseits der körperlichen und geistigen Doppelnatur des Menschen entspringt. Darum auch der Rückgriff auf die Figur des Enormen.<sup>24</sup>

Auch für Victor Hugo bedeutet Rabelais die Rache des Magens gegen alle Asketik. „Jedes Genre hat“, so schreibt er, „seine Erfindung und seine Entdeckung [...]. Diese alte Welt schlemmt und verreckt. Und Rabelais bringt eine ganze Dynastie von Mägen auf den Thron. Grandgousier, Pantagruel und Gargantua [...]. Auch der monarchische und der geistliche Kiefer isst, der Kiefer von Rabelais lacht.“<sup>25</sup>

Die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts feiern Rabelais als Helden eines fröhlichen Wissens, weil nun das klassische Zeitalter die Folie bildet, von der man sich abheben will. Das wird vor allem offensichtlich in Baudelaire's Studie über das „Wesen des Lachens“. Baudelaire verteidigte hier nicht die brave klassische Definition des Lachens, wie man sie später auch bei Bergson finden wird. Nach Bergson entsteht das Lachen, wenn ich mein Mitgefühl zum Schweigen bringe. Wenn ich über einen lache, der stürzt oder stolpert, darf ich dabei kein Mitgefühl empfinden. Der Stolperer muss selbst für sein Stolpern (mit-)verantwortlich sein. Für Baudelaire aber ist das Lachen „eines der offenkundigsten Anzeichen des Teufels im Menschen [...]. Das Lachen kommt von der Idee der eigenen Überlegenheit. Wohl die teuflischste Idee, die es jemals gab! Stolz und Verwirrung!“<sup>26</sup> Das Lachen wäre dann die Schwäche, die über die Schwäche des andern lacht. Baudelaire bringt in der Folge das berühmte Beispiel des „Anblicks eines Menschen, der auf dem Eis oder dem Pflaster

22 Honoré de Balzac: *Tolldrastische Geschichten*. München: Winkler 1990, S. 14.

23 Gustave Flaubert: *Correspondance*. Bd. I. Paris: Gallimard 1980. (= *Bibliothèque de la Pléiade*. 244.) S. 28 (übersetzt von J.J.).

24 Vgl. Vaillant, *La crise de la littérature*, S. 213 (übersetzt von J.J.).

25 Zitiert nach ebenda, S. 214 (übersetzt von J.J.).

26 Charles Baudelaire: *Aufsätze*. Übertragen von Charles Andres. München: Goldmann 1960, S. 11.



hinfällt, der am Rande eines Gehsteigs strauchelt“, und er beschreibt die Reaktion desjenigen, der lacht:

„Der arme Teufel hat sich doch zumindest verunstaltet, vielleicht hat er sich sogar ein wichtiges Glied gebrochen. Und trotzdem erfolgt das Lachen unwiderstehlich und plötzlich. Wollte man diese Gelegenheit ausschöpfen, man fände sicherlich am Grunde des Gedankens des Lachenden einen gewissen unbewussten Stolz. Dies ist der Punkt, von dem man ausgehen muss: *ich*, ich falle nicht; *ich*, ich gehe aufrecht; *ich*, ich stehe fest und sicher auf meinen Füßen. Nicht *ich* bin es, der die Dummheit begänge, eine Unterbrechung des Gehsteiges oder einen Pflasterstein, der den Weg versperrt, nicht zu sehen.“<sup>27</sup>

Und Baudelaire unterstreicht dann den zutiefst ambivalenten Charakter des Lachens:

„Das Lachen ist teuflisch, folglich ist es zutiefst menschlich. Es ist die Folge der Idee des Menschen von seiner eigenen Überlegenheit; und tatsächlich, da das Lachen im Wesentlichen menschlich ist, ist es im Wesentlichen ein Widerspruch, daß es heißt, es ist gleichzeitig ein Zeichen [von unendlicher Größe und von] unendlicher Armseligkeit, einer unendlichen Armseligkeit gegenüber dem absoluten höchsten Wesen, dessen Fähigkeit zu denken er besitzt, und einer unendlichen Größe gegenüber den Tieren.“<sup>28</sup>

Nach Baudelaire drückt das Lachen eine Unterlegenheit gegenüber dem Traum aus, der wegen seiner meditativen Unschuld dem Geist der Kindheit entspricht. Über einen Analogieschluss erstellt Baudelaire die These, die Naturvölker verfügten weder über Karikaturen noch über Komödien. Da die Komik auf einem Gefühl der Überlegenheit beruht oder auf einer Überzeugung dieser Überlegenheit, sei es natürlich, zu glauben, dass die Völker bei sich die Motive für die Komik wachsen sähen nach Maßgabe des Wachsens ihres Überlegenheitsgefühls.

Baudelaire antwortet dann dem Einwand, man freue sich nicht immer über die Schwächen, über die Unterlegenheit der andern, und es gebe auch unschuldige Erscheinungen, über die man lache. Man dürfe indes nicht die Freude mit dem Lachen verwechseln. Das Lachen des Kindes sei vor allem Ausdruck der Freude: „Das Kinderlachen ist wie eine Blume, die sich entfaltet. Es ist die Freude am Empfangen, die Freude am Atmen, die Freude am sich Erschließen, die Freude am Schauen, am Leben, am Wachsen. Es ist die Freude der Pflanze.“<sup>29</sup>

Ferner unterscheidet Baudelaire zwischen dem Komischen und dem Grotesken. Vom Standpunkt des künstlerischen Schaffens sei die Komik eine Nachahmung, das Groteske eine Schöpfung. Wenn für die Komik das Lachen der Ausdruck der

---

27 Ebenda, S. 12.

28 Ebenda, S. 13–14.

29 Ebenda, S. 17.

Überlegenheit des Menschen über den Menschen sei, dann sei das Groteske Ausdruck der Überlegenheit des Menschen über die Natur.

„Das durch das Groteske hervorgerufene Lachen [schließt] etwas Tiefgründiges, Axiomhaftes und Ursprüngliches in sich, etwas, was dem unschuldigen Leben und der absoluten Freude viel näher liegt als das schlechtweg Komische. Von der Frage der Nützlichkeit abgesehen, besteht zwischen diesen beiden Lachen der gleiche Unterschied, der zwischen der Schule der Zweckliteratur und der Schule [des] ‚l’art-pour-l’art‘ besteht. Im gleichen Höhenverhältnis überragt das Groteske das Komische.“<sup>30</sup>

Das Groteske qualifiziert Baudelaire dann als das ‚absolute Komische‘, als Antithese zum gewöhnlichen Komischen, das er als das ‚signifikative Komische‘ bezeichnet. Das signifikative Komische bedient sich einer klareren Sprache, die leichter zu verstehen und zu analysieren ist, weil es sich leicht in zwei Elemente aufgliedern lässt: in die Kunst und die Moral. Das absolute Komische – das Groteske – stellt sich in einer einheitlichen Form dar, die intuitiv erkannt werden muss.

Baudelaire stellt schließlich die These auf, die Komik variere je nach nationalen Anlagen, und er kommt dann auf Frankreich zu sprechen:

„In Frankreich, dem Land des [klaren] Denkens und der klaren Beweisführung, wo die Kunst in natürlicher und direkter Weise auf das Natürliche abzielt, herrscht im Allgemeinen das [signifikative] Komische vor. In diesem Genre war Molière wohl die beste französische Ausdrucksform. Da es jedoch ein Grundzug unseres Charakters ist, alles Extreme von uns fernzuhalten, da es das Kennzeichen aller französischer Leidenschaft, aller französischen Kunst und Wissenschaft ist, Übertreibung [das Absolute und das Tiefe] zu meiden, kommt infolgedessen bei uns wenig grausam Komisches vor; ebenso [...] steigert sich unser grotesk Komisches selten zum absolut Komischen.“<sup>31</sup>

Die Komik in den Erzählungen von Voltaire, die ihrem Wesen nach typisch französisch sind, fußt auf der Idee der Überlegenheit, es handelt sich hier um den Typus des signifikativen Komischen. Nach Baudelaire ist Rabelais allein der große französische Meister der Groteske, aber selbst er „behält in allen seinen ungeheuerlichsten Phantasien etwas vom Nützlichen und vom Vernünftigen bei.“<sup>32</sup>

Die aristotelische Doktrin, die von der französischen Klassik wieder aufgegriffen wurde, ordnete das Komische dem Bereich des Hässlichen und des Mittelmäßigen zu, im Gegensatz zum vornehmen Bereich des Tragischen. Nach der Poetik des Aristoteles entsteht das Lachen aus der Darstellung von etwas, das Schwächen des

---

30 Ebenda, S. 18.

31 Ebenda, S. 20–21.

32 Ebenda, S. 21; siehe dazu auch Catherine Kintzler: Baudelaire et la théorie classique du rire: comment se moquer du monde. In: Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker. Herausgegeben von Karin Westerwelle. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 123–137.



Menschen ausmacht, unter der Voraussetzung, dass diese nicht mit Schmerzen verbunden sind.

Im 19. Jahrhundert jedoch wird in einer spektakulären Wende, wenn man Alain Vaillant folgt, das ernsthaft Tragische zum Lächerlichen, während das Lachen bei Gautier oder Baudelaire zu einem privilegierten Mittel der schöpferischen Erfindung wird. Das Lachen versucht im 19. Jahrhundert, die ursprüngliche Kraft der Freude wiederzufinden. Darin besteht nach Alain Vaillant das Geheimnis der Schreibweise von Flaubert. „Wenn man über alles verzweifelt, dann bleibt bloß mehr das sinnlich-rührende Glück des Lachens und das künstlerische Vergnügen, dieses Lachen allein durch die unschätzbare Anmut des Stils sichtbar zu machen.“<sup>33</sup>

In der Tat gibt es bei Flaubert nicht das moralisch korrekte und korrigierende Lachen der klassischen Komödie, die ein Gesellschaftsideal illustriert, indem sie jene Verhaltensweisen als lächerlich erscheinen lässt, die von diesem Ideal abweichen. Flaubert denkt nicht daran, ein soziales Ideal hoch zu preisen. Er sieht vielmehr überall eine universelle Dummheit lauern. Wenn Flaubert in *Madame Bovary* den Pfarrer Bournisien als stumpfen, wenig inspirierten Vertreter eines geistlichen Konformismus darstellt, so evoziert er seinen ‚aufgeklärten‘ Gegenpart, den Apotheker Homais, kaum in einem positiveren Licht. Er schildert in dieser Person – auf extrem ironische Weise – die Banalisierung der Philosophie der Aufklärung. Eine doppelte Distanzierung, die Flaubert in einem einzigen genialen Satz kondensiert, wenn er die Haltung der beiden bei der Totenwache Emmas beschreibt: „Der Pfarrer Bournisien besprengte das Zimmer mit Weihwasser und Homais streute etwas Chlor auf den Boden.“<sup>34</sup>

In der *Education Sentimentale* durchleuchtet Flaubert erneut die Erscheinungsformen der allgemeinen Dummheit. In einem Brief fragt er, wie es wohl möglich sei, die Schrift von Thiers *De la propriété* als Beispiel der allgemeinen Dummheit darzustellen: „In welcher Form kann man manchmal seine Meinung über die Dinge dieser Welt zum Ausdruck bringen, ohne dabei Gefahr zu laufen, später als Dummkopf zu gelten? Ein schwieriges Problem. Mir scheint, das Beste ist es, dies einfach wiederzugeben. Diese Dinge, die einem auf den Wecker gehen – einfach sezieren, das ist die Rache.“<sup>35</sup>

Man kann dieses Verfahren ebenfalls feststellen bei der Schilderung des ‚Club de l’Intelligence‘ in der *Education sentimentale*. Schon die Bezeichnung ‚Club de l’Intelligence‘ für einen Palaververein ist extrem ironisch. Ohne persönlich mit Kommentaren zu intervenieren, spießt Flaubert wie ein Insektensammler die Gemeinplätze der Redner als Beispiele der allgemeinen Dummheit auf. Die Wortmel-

33 Vaillant, *La crise de la littérature*, S. 225 (übersetzt von J.J.).

34 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Paris: Garnier 1964, S. 310 (übersetzt von J.J.).

35 Gustave Flaubert: *Correspondance*. Bd. III. Paris: Gallimard 1991. (= Bibliothèque de la Pléiade. 374.) S. 711 (übersetzt von J.J.).

dungen stellen sich selber durch und in ihre(r) groteske(n) Platttheit bloß. „Sezieren ist eine Rache“, sodass selbst das Urteil Frédéric's über „diese Dummheit“ nicht mehr nötig ist.

Flaubert schildert im selben Roman beim Sturm auf die Tuilerien das Volk als bestialische Masse, die schreit und trampelt und sich frenetisch dem Zerstörungstrieb hingibt. Er entwickelt dazu eine parallele Szene blinder Gewalt auf Seiten des Bürgertums vor einem Verließ der Tuilerien. Der Roman legt diese Parallele explizit nahe, wenn von einer „Gleichheit der brutalen Tiere“ die Rede ist. „Und die seidenen Mützen erwiesen sich nicht als weniger hässlich als die roten Mützen.“<sup>36</sup>

Dass Flaubert eine negative Gleichwertigkeit anzeigen wollte, geht auch aus einem Brief hervor, den er an George Sand richtete: „Die Patrioten werden mir dieses Buch nicht verzeihen, die Reaktionäre ebenso wenig.“<sup>37</sup>

Flaubert zeigt sich extrem skeptisch gegenüber jeder finalistischen oder progressiven Geschichtsphilosophie. Schon als junger Mann schrieb er so an einen Freund: „Wenn man die Geschichte liest, sieht man stets dieselben Räder auf denselben Straßen sich drehen, inmitten von Ruinen auf dem Staub des Weges der Menschheit.“<sup>38</sup> Flaubert stellt die Idee einer linearen und logischen Kohärenz der Geschichte radikal in Frage. Der Roman der Diskontinuität organisiert diese Diskontinuität jedoch durch eine poetische Kohärenz.<sup>39</sup> Nur die ästhetische Vollendung vermag die Unordnung der Welt zu überwinden. „Wenn es in einem Wort“, so Flaubert hinsichtlich seines Romans *Salammô*, „keine Harmonie gibt, liege ich falsch, sonst aber nicht. Alles steht miteinander in Verbindung.“<sup>40</sup>

Angesichts des Fehlens eines Sinnes der Geschichte bleibt bloß mehr das Rabelais'sche Lachen, ein Lachen, das alles ironisch betrachtet und letztlich alles rettet durch die alleinige Macht der Form.

---

36 Gustave Flaubert: *L'Education sentimentale*. Paris: Garnier 1964, S. 338 (übersetzt von J.J.).

37 Flaubert, *Correspondance*, Bd. III, S. 770 (übersetzt von J.J.).

38 Ebenda, Bd. I, S. 51 (übersetzt von J.J.).

39 Vgl. Gisèle Séginger: *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2000.

40 Flaubert, *Correspondance*, Bd. III, S. 282–283 (übersetzt von J.J.).



## „... daß man in Gesellschaft mit Anstand und melodisch lache“

### Höfische und bürgerliche Lachkultur im 17. und 18. Jahrhundert

Von Eckart Schörle

Ende des 18. Jahrhunderts berichtete ein anonym Verfassers in der Zeitschrift *London und Paris* von einer ungewöhnlichen Einrichtung: von der Lachschule des Monsieur Robert. Dieser hatte zunächst als Gesangslehrer seine Dienste angeboten, sein Angebot dann aber später erweitert. Wenn man in vornehmen Gesellschaften mit Anstand erscheinen möchte, erklärte Robert seinem Publikum, reiche es nicht aus, „wenn man Witz und Verstand zeige, schöne Komplimente [...] machen, und reizend tanzen könne“. Man müsse auch darauf achten, „daß man in Gesellschaft mit Anstand und melodisch lache“. Folglich bot der Pariser Gesangslehrer an, „allen Standespersonen beiderley Geschlechts in dieser höchst nöthigen Kunst Unterricht zu geben“.<sup>1</sup>

Auch wenn der deutsche Autor mit einem Schmunzeln von dieser Lachschule erzählt, so markiert diese Anekdote doch eine Zuspitzung des Lachdiskurses im 17. und 18. Jahrhundert. Das menschliche Lachen, das uns auf den ersten Blick als spontane, natürliche Affektäußerung erscheint, will also – so könnte man daraus folgern – durchaus auch gelernt sein.

Unser Lachpotenzial unterscheidet sich nicht von dem früherer Generationen. Genauso wie im Mittelalter können wir uns heute vor Lachen ausschütten oder einen Witz mit einem Schmunzeln beantworten. Aber unser Lachen ist keineswegs geschichtslos. Warum wird nur beim weiblichen Lachen vom Kichern gesprochen? Warum reagieren wir auf einen Witz oder ein komisches Ereignis unterschiedlich? Warum lachen wir in einigen Fällen frei heraus, während wir uns das Lachen in anderen verkneifen? Warum lachen wir mit, obwohl wir den schlechten Scherz eigentlich gar nicht komisch finden? Antworten erhalten wir, wenn wir uns die gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse und Normierungen des Lachens in früheren Jahrhunderten ansehen.

### Anständiges Lachen

Erste Aufschlüsse über die Normierungen des Lachens bietet eine Analyse der Anstands- und Höflichkeitsliteratur der Frühen Neuzeit.<sup>2</sup> Neben anderen Bereichen des alltäglichen Umgangs galt den (durchweg männlichen) Autoren dieser Ratgeber

- 
- 1 [Anonym:] Roberts Unterricht in der Kunst gut und mit Anstand zu lachen. In: *London und Paris* 8 (1805), Bd. 15, S. 60–67, hier S. 63.
  - 2 Ausführlich dazu Eckart Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 51–94.

auch das Lachen als ein zu reglementierender Bereich. Sie wollten das Lachen in der Regel nicht verbieten, sondern forderten zu einer Mäßigung des Lachens auf – ganz im Sinne des aristotelischen Gebots der maßvollen Mitte (*mediocritas*). Gerne führten die Verfasser in diesem Zusammenhang ein Zitat aus dem Buch Jesus Sirach (21,29) an: „Ein Narr lacht überlaut / ein Weiser lächelt ein wenig.“<sup>3</sup> Ein vernünftiger Mensch solle sich also auch beim Lachen mäßigen.

Christian Friedrich Hunold (1681–1721), einer der erfolgreichsten Autoren der deutschen Anstandsliteratur, erläuterte Anfang des 18. Jahrhunderts in seiner *Manier höflich und wohl zu Reden und zu Leben*: „Viele haben sich angewehnet / wenn etwas Lustiges erzehlet wird / so starck zu lachen / daß es durch das gantze Haus schallet“. In der Gesellschaft vornehmer Leute verlange der Respekt jedoch, dass man „mehr mit den Minen als vollem Halse“ lache.<sup>4</sup> Ein schallendes Gelächter, das den ganzen Körper erschüttert, war mit dem Verhaltensideal der Mäßigkeit nicht in Einklang zu bringen.

In einem 1760 aus dem Französischen übersetzten Ratgeber heißt es unter dem Stichwort ‚Lachen‘: „Leute, die Vernunft haben, sind nicht gewohnt anders, als mit einer gewissen Zurückhaltung und Mäßigkeit, zu lachen. Sie befinden sich fast allemal in einem kleinen Mistrauen gegen sich selbst, weshalb sie befürchten in ein unüberlegtes Lachen zu verfallen.“<sup>5</sup> Das Gebot des mäßigen Lachens erforderte also Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle, wollte man nicht in ein spontanes Lachen verfallen, das in einer konkreten Situation vielleicht unerwünscht war.

Der Aufwand zur Kontrolle des Lachens ist ungleich höher als die Einübung höflicher Umgangsformen, die Norbert Elias in seinem *Prozess der Zivilisation* beschrieben hat.<sup>6</sup> Die Tatsache, dass gerade der Versuch, das Lachen zu verkneifen, das

---

3 Vgl. z. B. [Antoine de Courtin]: *La Civilité Moderne, Oder die Höflichkeit Der Heutigen Welt*. [Nouveau traité de la civilité, 1671.] Aus dem Französischen von Menantes [d. i. Christian Friedrich Hunold]. Hamburg: Schiller 1708, S. 91.

4 Menantes [d. i. Christian Friedrich Hunold]: *Die Manier Höflich und wohl zu Reden und Leben, So wohl Mit hohen, vernehmen Personen, seines gleichen und Frauenzimmer, Als auch, Wie das Frauenzimmer eine geschickte Aufführung gegen uns gebrauchen könne* [...]. Hamburg: Brandt 1738, S. 103; das Buch erlebte zwischen 1710 und 1752 sieben Auflagen.

5 Anton Ulrich von Erath: *Unterricht für junge Personen beyderley Geschlechts, So dasjenige, was zu einer vernünftigen Aufführung gehöret, kennen zu lernen begierig und zugleich fähig sind, darüber schon selbst etwas nachzudenken*. Aus dem Französischen übersetzt. Frankfurt: Möller 1760, S. 311 (Kap. 153). Grundlage ist die französische Schrift *Avis aux jeunes Gens, capables de réfléchir sur ce qui regarde une sage conduite* (1756).

6 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1–2. 18. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. Norbert Elias setzte sich auch intensiv mit dem Lachen auseinander, sein *Essay on Laughter* blieb jedoch unvollendet. Siehe dazu Eckart Schörle: *Die Verhöflichung des Lachens*. Anmerkungen zu Norbert Elias' *Essay on Laughter*. In: *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess*. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Herausgegeben von Claudia Opitz. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2005, S. 225–244.





Lachbedürfnis noch verstärkt, macht die Kontrolle schwierig und verleiht dem Lachen in der Kommunikation eine besondere Aussagekraft. Ein einzelnes, isoliertes Lachen in der Öffentlichkeit, das die Anwesenden nicht einbezieht, irritiert. Bereits Erasmus von Rotterdam (1466–1536) kritisierte das Alleinlachen in Gesellschaft. Für den Fall, dass man dennoch einmal ohne ersichtlichen Grund lachen müsse, riet er seinem Zögling, „ändern die Ursache des Lachens [zu] entdecken / oder aber / so du erachtest / daß sie nicht zu offenbaren sey / etwas erdichtetes vor[zuge]ben / auf daß einer nicht argwohne / daß er von dir verlachtet werde.“<sup>7</sup> Wer lacht, ohne den Anwesenden den Grund zu offenbaren, verunsichert die anderen. Um das Misstrauen auszuräumen und den Verdacht zu zerstreuen, man wolle jemanden auslachen, ließ Erasmus sogar die Notlüge zu.

Die Lachregeln galten allerdings nicht für alle gesellschaftlichen Schichten gleichermaßen. Die kontrollierte Äußerung des Lachens diente den höheren Ständen auch als Abgrenzung nach unten. Bereits in der Art und Weise des Lachens sollten soziale Unterschiede erkennbar werden. Wer über andere bestimmen wollte, musste auch in der Lage sein, sich selbst zu beherrschen. Kaum einer brachte dies pointierter zum Ausdruck als der Earl of Chesterfield (1694–1773), der in den Briefen an seinen Sohn riet: „Wahrer Witz also kann niemals einen Mann von Erziehung zum eigentlichen Gelächter bewegen; er ist darüber hinaus.“<sup>8</sup> Von sich selbst behauptete der englische Aristokrat, dass er niemals gelacht habe.<sup>9</sup> Diese Einstellung hatte nichts mit Humorlosigkeit zu tun. Chesterfield unterschied vielmehr das auf Lachen angelegte grobe Scherzen vom aristokratischen Ideal des geistreichen und feinsinnigen Witzes, der bestenfalls ein Lächeln hervorrufen könne.

Im gemeinsamen Lachen und Scherzen verschwinden soziale Unterschiede. Die Anstandslehrer machten ihre Leser deshalb darauf aufmerksam, dass man die Rangunterschiede keinesfalls durch ein vertrauliches Scherzen mit Höherstehenden infrage stellen dürfe, denn der Scherz sei, wie etwa der Göttinger Theologe Christoph August Heumann (1681–1763) betonte, „Zeichen einer grossen Familiarität“<sup>10</sup>. Nichts sei unangebrachter, erklärte Friedrich Wilhelm Scharffenberg seinen jungen adligen Lesern, „als wenn man in Fürstl. Zimmern [...] sich frey aufführet / mit seinen

7 Desiderius Erasmus von Rotterdam: *Liber Aureus De Civilitate Morum Puerilium*, Das ist: [...] Güldenes Büchlein Von Höflichkeit der Sitten und Gebärden der blühenden Jugend / Jetzo mit Fleiß ins Deutsche zu Nutz deroselben transvertiret und übersetzt. Leipzig: Gleditsch und Weidmann 1702, fol. B 2r.

8 Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield: *Briefe an seinen Sohn Philip Stanhope über die anstrengende Kunst ein Gentleman zu werden*. Aus dem Englischen von I. G. Gellius. Leipzig: Weimar: Kiepenheuer 1983, S. 76, Brief vom 9.3.1748.

9 Vgl. ebenda.

10 Christoph August Heumann: *Der Politische Philosophus*, Das ist, Vernunftmäßige Anweisung Zur Klugheit Im gemeinen Leben. 3., verm. und verb. Aufl. Frankfurt; Leipzig: Renger 1724, S. 45. Erstmals veröffentlichte Heumann seine politische Philosophie im Jahre 1714.

Cammeraden lachet und so laut mit ihnen redet / als wäre man alleine mit ihnen auf seiner eigenen Stube<sup>11</sup>.

Auf der andern Seite erschien es den Autoren der Ratgeber notwendig, ihre im gesellschaftlichen Umgang ungeübten Leser darauf hinzuweisen, dass der vollständige Verzicht auf das Lachen wiederum falsch verstandene Höflichkeit sei.<sup>12</sup> Von den Mitgliedern der höheren Gesellschaft werde ein Beitrag zur Unterhaltung der Anwesenden erwartet, der Scherz und Gelächter sehr wohl einbeziehe.

Auch hier war aber das richtige Maß schwer zu finden. Wer sich mit seinen Witzen zu sehr aufdrängte, galt als nicht ernst zu nehmender Lustigmacher. Ebenso unerwünscht war der sauertöpfische Gelehrte. Auch ernsthafte Themen müsse man wohl dosieren, erklärte François de Callières (1645–1717), und warnte davor, „in den lächerlichen Wahn einer gewissen Art der Gelehrten zu fallen, die nichts vor wohl geredet achten, als was in Griechischer und Lateinischer Sprache von den Alten gesagt worden“<sup>13</sup>. Mit einer übertriebenen Ernsthaftigkeit zerstöre man das gesellige Moment.

Die hier vorgestellten Höflichkeitsratgeber richteten sich meist an junge Adlige, zum Teil aber auch an ein bürgerliches Publikum. Im folgenden Abschnitt soll nun die Lachkultur der höfischen Gesellschaft genauer charakterisiert werden.

### Höfische Lachkultur

Eine bewusste Kontrolle des eigenen Lachens war bei Hofe durchaus angebracht, doch zugleich kam dem Lachen und Scherzen ein zentraler Stellenwert zu. Wer bei Hofe Erfolg haben wollte, musste redegewandt sein und als guter Unterhalter auftreten. Witz und Esprit waren zentrale Eigenschaften, die man von den Mitgliedern der höfischen Gesellschaft erwartete. Direkte Auseinandersetzungen waren verpönt, hoch im Kurs stand hingegen der verbale Schlagabtausch. Die ‚Kunst zu Scherzen‘ bestand darin, die Lacher des Publikums auf seine Seite zu ziehen. Bissige Scherze

- 
- 11 Friedrich Wilhelm Scharffenberg: Die Kunst, Complaisant und Galant zu Conversiren, oder in kurzem sich zu einem Menschen von guter Conduite zu machen. Chemnitz: Stößel 1716, S. 16.
  - 12 Vgl. Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen / Welche die allgemeinen Regeln / die bey der Mode, den Titulaturen / dem Range / den Complimens, den Geberden, und bey Höfen überhaupt, als bey den geistl[ichen] Handlungen / in der Conversation, bey der Correspondenz, bey Visiten, Assembleen, Spielen, Umgang mit Dames, Gastereyen, Divertissements, Ausmeublierung der Zimmer / Kleidung, Equipage u.s.w. Insonderheit dem Wohlstand nach von einem jungen Teutschen Cavalier in Obacht zu nehmen vorträgt [...]. Berlin: Rüdiger 1728. Neudruck herausgegeben und kommentiert von Gotthardt Frühsorge. Weinheim: VCH 1990, S. 195.
  - 13 François de Callières: Unterricht Von der Kentnüs der Welt, Und von den Wissenschaften, Die zu Führung eines Welt=klugen Lebens dienlich sind. [De la science du monde et des conduites à tenir dans la vie.] Aus dem Frantzösischen ins Deutsche übersetzt. Mit vielen nützlichen Anmerckungen. Leipzig: Martini 1718, S. 70.



und Spöttereien gehörten selbstverständlich dazu, erhöhten allerdings auch die Gefahr, dass die Stimmung des Publikums gegen einen selbst umschlagen konnte.

Während man mit witzigen Bemerkungen seine Beliebtheit steigern konnte, war auf der anderen Seite kaum etwas schlimmer, als sich vor Publikum lächerlich zu machen. Wer sich dem kollektiven Gelächter des Hofes aussetzen musste, war sozial tot, wie es Georg Braungart einmal drastisch, aber treffend zuspitzte.<sup>14</sup> Beispiele dafür finden sich in den Memoiren des Herzogs von Saint-Simon (1675–1755). Anschaulich schilderte er Ende des 17. Jahrhunderts, wie sich ein junger Leutnant, der bis dahin erst wenige Male bei Hofe erschienen war, auf einem Ball der Lächerlichkeit preisgab:

„Man hatte ihn gefragt, ob er gut tanze, und er hatte mit solcher Selbstgefälligkeit geantwortet, daß man sich versucht fühlte, das Gegenteil anzunehmen, worin man sich dann auch völlig bestätigt fand. Bei der ersten Verneigung schon geriet er ins Schwanken, bei den ersten Schritten kam er aus dem Takt, was er durch gezierte Mienen und viel zu hoch angesetzte Armbewegungen zu vertuschen suchte. Dadurch wurde er jedoch erst recht zur komischen Figur und rief Gelächter hervor, das bei allem Respekt vor dem König – der selber nur mühsam das Lachen unterdrückte – schließlich in einen wahren Tumult ausartete.“<sup>15</sup>

Das kollektive Gelächter beendete die Karriere des jungen Adligen schlagartig und Saint-Simon bemerkt: „Ich glaube kaum, daß irgend jemand jemals eine solche Erniedrigung hat hinnehmen müssen. Er verschwand dann auch sogleich danach und ließ sich lange Zeit nicht wieder blicken.“<sup>16</sup>

Die Auswirkungen des höfischen Gelächters konnten also auch bei scheinbar harmlosen Situationen drastisch sein. Dabei spielte es kaum eine Rolle, ob man verspottet wurde oder sich durch eigenes Zutun selbst lächerlich machte. Fritz Schalk sah daher im Lächerlichen auch einen der zentralen Begriffe der Kultur des Ancien Régime.<sup>17</sup> Die Anstandslehrer rieten ihren Lesern, bei Hofe zunächst einmal alles zu vermeiden, was sie der Lächerlichkeit aussetzen könnte. Nicht zufällig wählte Morvan de

---

14 Vgl. Georg Braungart: *Le ridicule: Sozialästhetische Normierung und moralische Sanktionierung zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft – Kontinuitäten und Umwertungen*. In: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Herausgegeben von Lothar Fietz, Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 228–238, hier S. 230.

15 Louis de Rouvroy, Duc de Saint-Simon: *Die Memoiren des Herzogs Saint-Simon*. Herausgegeben und übersetzt von Sigrid Massenbach. Bd. 1. Frankfurt am Main [u. a.]: Ullstein 1977, S. 28.

16 Ebenda.

17 Vgl. Fritz Schalk: *Das Lächerliche in der französischen Literatur des Ancien Régime*. Köln; Opladen: Westdeutscher Verlag 1954, S. 12.

Bellegarde (1648–1734) für seinen breit rezipierten Ratgeber den programmatischen Titel *Betrachtungen über die Auslachenswürdigkeit*.<sup>18</sup>

Die Fähigkeit zur ungezwungenen, scherzhaften Unterhaltung setzte Erfahrung und Vertrautheit mit der Gesprächskultur höfischer Kreise voraus. Eine Erfahrung, über die junge Adelige vom Lande oder bürgerliche Aufsteiger in der Regel nicht verfügten. Die witzige Bemerkung musste aus der Situation heraus entstehen. Schon der bewusste Versuch, witzig zu sein, so der Schriftsteller Georg Carl Claudius (1757–1815), sei zum Scheitern verurteilt: „Der gesellschaftliche Witz muß, wenn er gefallen soll, im Nu erzeugt, und schlechterdings das Kind des Augenblicks seyn. Wer Witz machen *will*, der macht ihn gewöhnlich schlecht.“<sup>19</sup>

Doch gerade das war eben nicht einfach erlernbar. Der bürgerliche Pädagoge Johann Bernhard Basedow (1723–1790) empfahl daher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schlicht das Anlegen einer eigenen Witzsammlung:

„Wenn du ein gutes Buch kennen lernest, was gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten, die vom Spiele unterschieden sind, als von Scherzen, zufälligen Reimen, muntern Liedern und Sinnsprüchen, Räthseln, ermunternden Erzählungen, Comödien aus dem Stehgreife u.s.w., so kaufe dasselbe, und lerne daraus die Mittel, in Gesellschaft ermuntert zu seyn.“<sup>20</sup>

Das Vortragen auswendig gelernter und vorbereiteter Witze bzw. das Glänzen mit den geistreichen Einfällen anderer stand den Regeln der Gesprächskunst allerdings diametral entgegen. Claudius spottete: „Die elendsten Spaßmacher sind diejenigen, mein Sohn, die bevor sie in eine Gesellschaft gehen, ihre Vademecums=Geschichten noch einmahl sorgfältig durchlesen, um dann damit brilliren zu können.“<sup>21</sup>

Der Fokus auf die Lachkultur soll nicht den falschen Eindruck erwecken, als sei das alltägliche Hofleben ein andauernder Ausbruch von Heiterkeit gewesen. Über weite Strecken forderten die hierarchische Struktur und die repräsentativen Funktionen eine starke Kontrolle von Affekten und Mimik. So klagte beispielsweise Liselotte von der Pfalz (1652–1722) Anfang des 18. Jahrhunderts in einem Brief an ihre Schwester über die Langeweile bei Hofe:

„Des [kann] ich mich hier nie berühmen, mich mit guten Freunden lustig gemacht zu haben; denn das geschieht mir nie, und ob wir zwar hier 14, 15, 16,

---

18 Morvan de Bellegarde: *Betrachtungen über die Auslachenswürdigkeit, und über die Mittel, selbige zu vermeiden*. [Réflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter, 1696.] [N]ach der 7. frantzösischen Edition in die deutsche Sprache übersetzt und mit einigen Anmerkungen vermehret durch den Verfasser der Europäischen Fama [d. i. Philipp Balthasar Sinold, gen. v. Schütz]. 2. Aufl. Leipzig: Gleditsch 1710.

19 George Carl Claudius: *Ueber die Kunst sich beliebt und angenehm zu machen*. Leipzig: Boehme 1797, S. 139, 16. Brief.

20 Johann Bernhard Basedow: *Die ganze Natürliche Weisheit im Privatstande der gesitteten Bürger*. Halle: Curt 1768, S. 114.

21 Claudius, *Kunst*, S. 80, 9. Brief.



ja 17 Personen an einer Tafel essen, geht es stiller her als in einem Nonnenrefektorium. Ein jedes isst vor sich weg und wird kein Wort gesprochen, noch an kein Lachen gedacht.“<sup>22</sup>

Nirgends war das Lachen unangebrachter als beim höfischen Zeremoniell. Wer hier bei einer unbeabsichtigt komischen Situation in unkontrolliertes Lachen verfiel, konnte seine Karrierechancen bei Hofe rasch beenden. Einen gewissen Gegenpol zur hierarchisch geprägten höfischen Lachgesellschaft boten Institutionen wie der Hofnarr oder das Hoftheater, doch selbst hier stellte das Lachen den Monarchen kaum infrage, sondern konnte eher für die adligen Mitglieder der Hofgesellschaft gefährlich werden.

Nach dieser kurzen Skizze der höfischen Lachkultur soll im nächsten Abschnitt die bürgerliche Perspektive dargestellt werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich zu machen.

### Bürgerliche Lachkultur

Die Hofkritik, die dann von einem bürgerlichen und an der Aufklärung orientierten Publikum aufgegriffen wurde, beklagte die angebliche Allgegenwärtigkeit einer oberflächlichen Lustigkeit. In der 1759 erschienenen *Betrachtung des Sein=Selbst* bemerkt der Schriftsteller Louis-Antoine Caraccioli (1721–1803) über die Höfe: „Man schmeichelt sich daselbst immer zu lachen, und [...] eine Glückseligkeit zu genießen, die auf denen Angesichtern scheint abgebildet“ zu sein. Wirkliche Glückseligkeit treffe man an den Höfen nicht an, sondern nur ein „beklemmtes Herz [...], das Gefallen an der Erniedrigung der andern, und Vergnügen an der eigenen Erhebung hat.“<sup>23</sup>

Da jeder versuche, Mimik und Gesichtszüge zu kontrollieren, so warnte der Freiherr von Knigge (1752–1796) Ende des 18. Jahrhunderts, solle man dem lächelnden Gegenüber nicht trauen oder ein freundliches Gesicht keinesfalls gleich als Gunstbeweis deuten:

„Man [...] glaube sich nicht auf dem Gipfel der Glückseligkeit, wenn der gnädige Herr uns anlächelt, die Hand schüttelt oder uns umarmt! [...] Vielleicht fühlt er gar nichts bey seiner Freundlichkeit, wechselt Minen, wie Andre Kleider wechseln, ist grade in der Verdauungs-Stunde zu unthätigem Wohlwollen gestimmt, oder will einen Andern seiner Slaven dadurch demütigen.“<sup>24</sup>

---

22 [Elisabeth Charlotte d'Orléans:] Liselotte von der Pfalz. Madame Elisabeth Charlotte, Duchesse d'Orléans. Briefe. Herausgegeben von Annedore Haberl. München: Hanser 1996, S. 311, Brief an die Raugräfin Amalie Elisabeth aus Marly vom 16.5.1705.

23 [Louis Antoine de] Caraccioli: Die Betrachtung des Sein=Selbst. [La Conversation avec soi-meme, 1753/54.] In einer neuen Übersetzung aus dem Französischen. Frankfurt am Main: Andreä 1759, S. 300.

24 Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen. 5., verb. Aufl. Hannover: Ritscher 1796. In: A. F. v. K.: Sämtliche Werke. Bd. 10. Neudruck herausgegeben von Paul Raabe. München [u. a.]: Saur 1992, S. 546 (zit. n. der Paginierung des Neudrucks).

Rückblickend auf seine eigenen Erfahrungen bei Hofe bekannte Knigge:

„In einer anderen Periode spottete ich der Thorheiten, zuweilen nicht ohne Witz; Man fürchtete mich, aber man liebte mich nicht. [...] Oder wenn meine satyrische Laune durch den Beyfall lustiger Gesellschafter aufgeweckt wurde, hechelte ich große und kleine Thoren durch; die Spaßvögel lachten dann; aber die Weisern schüttelten die Köpfe und wurden kalt gegen mich.“<sup>25</sup>

Besonders im Umfeld der Moralischen Wochenschriften entwickelte sich ein neues Modell, das der kritisierten höfischen Lachkultur entgegengestellt wurde. Nicht das Lachen über andere, sondern das gemeinsame Lachen stand nun im Mittelpunkt. Während die Autoren das Spotten und Verlachen scharf verurteilten, erhoben sie das gutmütige Miteinanderlachen zur Basis bürgerlicher Geselligkeit. Realisieren ließ sich dieses Lachen allerdings nicht in einer großen Öffentlichkeit, sondern nur in einem kleinen Kreis vertrauter Personen und Freunde. Nur hier war das offene und freie Lachen über den Verdacht erhaben, es könne sich gegen andere richten und diese lächerlich machen.

Das Ideal des Miteinanderlachens, das niemanden verletzt und ausgrenzt, ging eng mit der Herausbildung des bürgerlichen Humorbegriffs einher. Während man die höfische Gesellschaft mit den Schlagworten Witz und Esprit charakterisieren kann, steht für die bürgerliche Gesellschaft der Begriff des gutmütigen und versöhnenden Humors.<sup>26</sup> Scherz und Spott, verbunden mit dem kollektiven Gelächter einer Gruppe, gehen immer auf Kosten eines anwesenden oder vorgestellten Dritten.<sup>27</sup> Die Ideologie des bürgerlichen Humors verlangt ein Lachen, das niemanden verletzt oder ausgrenzt.

Dies hatte zur Folge, dass geradezu eine ‚Pflicht zur Fröhlichkeit‘ bestand. Wer sich dem Lachen verweigere – meint beispielsweise die Moralische Wochenschrift *Menschenfreund* –, handle nicht nur wider die Natur, sondern auch gegen das Wohl der Gesellschaft und sei ein „unnützer Mensch, welcher der gantzen Republic unbrauchbar ist“<sup>28</sup>.

---

25 Ebenda, S. 44.

26 Siehe dazu Humor und Witz. Herausgegeben von Wolfgang Schmidt-Hidding. München: Hueber 1963; Arno Dopychai: Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Bonn, Univ., Diss. 1988.

27 Bergson hat auf die gesellschaftliche Dimension des Lachens hingewiesen und betont, dass das Lachen stets das Lachen einer Gruppe sei. „Lachen wird nur verständlich, wenn man es in seinem eigentlichen Element, d. i. in der menschlichen Gesellschaft, beläßt und vor allem seine praktische Funktion, seine soziale Funktion, zu bestimmen sucht.“ Henri Bergson: Das Lachen. [Le Rire, 1900.]. Aus dem Französischen von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Meisenheim am Glan: Hain 1948, S. 9–10.

28 [Jacob Friedrich Lamprecht:] Menschenfreund. Aus seinen Hinterlassenen Schriften vermehrt und verbessert. Nebst einem Vorberichte Von den Lebensumständen des Verfassers [von J. M. Dreyer]. Hamburg: Grund 1749, 16. Stück, S. 110.



Wer nicht mitlachte, positionierte sich außerhalb der Gesellschaft. Der *Menschenfreund* ging sogar so weit, dass er eine Verbindung zwischen dem Lachen und der wirtschaftlichen Entwicklung herstellte:

„Ich Sorge mit meiner Fröhlichkeit auch für das Vergnügen meiner Mitbürger. [...] Vergnügte und zufriedene Bürger sind allemal fähiger, für das Beste ihres Staates zu sorgen, und sie werden sich bemühen, den Flor einer Stadt zu erhalten, welche ihnen Gelegenheit giebt, vergnügt zu seyn.“<sup>29</sup>

Der scheinbar unproduktiven Lustigkeit des Hofes wird hier also ein Lachen entgegengestellt, das sich im Einklang mit der wirtschaftlichen Prosperität wähnt. Der fröhliche Bürger wird zur Grundbedingung des ökonomischen Wohlstands erklärt.<sup>30</sup>

Doch auch beim bürgerlichen Miteinanderlachen wurden keineswegs alle gleich behandelt. Auch hier grenzte man sich vom Lachen der unteren Schichten ab. Dieses wurde als unkultiviert verurteilt, als einfältig und unvernünftig abgewertet oder als Zeichen der unbeschwerten Fröhlichkeit der armen Landbevölkerung romantisiert.

Ähnliches galt für das Scherzen und Lachen der Frauen. Während in der höfischen Lachkultur das gelungene Erregen von Heiterkeit in geselligen Runden mit Männern und Frauen zum Ideal erhoben wurde, setzte sich in der bürgerlichen Literatur eher eine Abwertung des weiblichen Scherzens und Lachens durch. Der Schriftsteller Andreas Meyer (1742–1807) sprach seinen Leserinnen das Recht ab, aus vollem Halse zu lachen, denn ein „krachendes Gelächter ist in vernünftigen Augen für ein artiges Frauenzimmer etwas sehr unanständiges.“<sup>31</sup> Beständig lachende Frauen, heißt es dort, seien in der Gesellschaft nicht gerne gesehen. Besonders das Lachen über einen unzüchtigen Scherz oder das laute Lachen sei einer Frau nicht angemessen, etwa wenn „ein erbar Frauenzimmer mit vollem Munde lachen wolte, daß man es über etliche Häuser hören könnte“<sup>32</sup>.

Kaum anders beurteilte der Philanthrop Basedow das unkontrollierte weibliche Lachen:

„Man gewöhne die Mägden zu einer zwar vernehmlichen, aber etwas feinern und sanftern Stimme. Ein starkes Geräusch im Niesen, Husten und Lachen, ist ihnen noch unanständiger, als den Knaben. Sie müssen sich fast niemals stärker

---

29 Ebenda, S. 112.

30 Dass durchaus ein Zusammenhang zwischen Lachen und Wirtschaft bestehen kann, zeigen die Lächelboykotte, die Verkäuferinnen und Stewardessen seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts immer wieder angewendet haben, um bessere Arbeitsbedingungen durchzusetzen.

31 Andreas Meyer: *Wie soll ein junges Frauenzimmer sich würdig bilden?* 3. und verm. Aufl. Erlangen: Walther 1776, S. 12.

32 Ebenda, S. 49–50.

bewegen, als es der jedesmalige Zweck erfordert. Denn sie sind an Leibeskräften das schwächere Geschlecht, und sollen es auch äußerlich zeigen.“<sup>33</sup>

Hier wird in einer ungewöhnlichen Offenheit begründet, warum von Frauen eine stärkere Kontrolle des Lachens verlangt wurde. Das Konstrukt des schwachen Geschlechts durfte nicht durch ein selbstbewusstes oder lautes Lachen infrage gestellt werden. Stattdessen forderten die Autoren ein gemäßigtes Lachen ein, das eher einem passiven Lächeln nahe kam, mit dem die Frauen beispielsweise den männlichen Scherz goutieren sollten.<sup>34</sup>

Auch das bürgerliche Lachen war also keineswegs frei und ungezwungen. Mit dem kontrollierten Lachverhalten übernahm man ein Element des aristokratischen Habitus und grenzte sich damit ebenfalls gegen andere soziale Gruppen ab. Das Ideal des Miteinanderlachens ließ sich nur im vertrauten Gespräch unter Freunden verwirklichen.

### Selbstkontrolle und Verinnerlichung

Sowohl in der höfischen wie auch in der bürgerlichen Gesellschaft unterlag das Lachen der sozialen Beobachtung. In vielen Fällen war das öffentliche Lachen unproblematisch. Allerdings ließ sich das Komische nicht immer mit dem gesellschaftlich erwünschten Lachen in Einklang bringen.

Geschah während eines höfischen Zeremoniells ein ungeplantes Missgeschick, erzeugte der Widerspruch zwischen der würdigen Inszenierung und dem Versagen körperlicher Motorik eine objektiv komische Situation. Das Lachen hatte man in diesem Moment zu unterdrücken. Eine vergleichsweise harmlose Szene schildert Ernst Ahasverus Heinrich von Lehndorff (1727–1811), der Kammerherr der Königin Elisabeth Christine von Preußen: „Als einmal ein Posthorn zu hören ist und alles aufspringt, ist der Königin, die ein gleiches tun will, ein Bein eingeschlafen, was sie dermaßen in Harnisch bringt, daß alle im stillen lachen müssen.“<sup>35</sup>

Während hier der Respekt vor den Höhergestellten ausschlaggebend war, stand beim Bürgertum die Angst vor einem ungeplanten, verletzenden Lachen im Vordergrund, das den hohen Anspruch des Mitgefühls mit einem Schlag vernichten könnte. „Mich haben viele Leute [...] versichert“, bemerkte Carl Friedrich Pockels

---

33 Johann Bernhard Basedow: *Practische Philosophie für alle Stände. Ein weltbürgerlich Buch ohne Anstoss für irgend eine Nation, Regierungsform und Kirche.* Bd. 2. 2., verb. Aufl. Dessau: Heybruch 1777, S. 89.

34 Wie hartnäckig sich diese Rollenverteilung bis heute gehalten hat, zeigt der Umstand, dass es Komikerinnen immer noch sehr schwer haben, sich in den männlich dominierten Bereichen Kabarett, Satire und Comedy als erfolgreiche Akteurinnen durchzusetzen.

35 *Dreißig Jahre am Hofe Friedrichs des Großen.* Aus den Tagebüchern des Reichsgrafen Ernst Ahasverus Heinrich von Lehndorff, Kammerherrn der Königin Elisabeth Christine von Preußen. Herausgegeben von Karl Eduard Schmidt-Lötzen. Bd. 1. Gotha: Perthes 1907, S. 435.





(1757–1814) im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, „daß sie sich oft gezwungen sähen, bei den Klagen andrer das Gesicht von ihnen weg zu wenden, um nicht in ein lautes Lachen auszubrechen“.<sup>36</sup> Sie würden dann versuchen, das unwillkürliche Lachen durch einen neuen Gedanken zu überspielen, um nicht in den Verdacht der Gefühllosigkeit zu geraten.

Zu den Momenten der Lachkontrolle kamen in beiden Gesellschaften die Forderungen nach einem konformistischen Lachverhalten. Der Hof erwartete von seinen Mitgliedern Witz und Esprit, belohnt wurden die erfolgreichen und geistreichen Unterhalter, die die ‚Kunst zu Scherzen‘ beherrschten. Wer sich dem gemeinsamen Lachen entzog, machte sich verdächtig. Ein betrübter Geist war möglicherweise mit seiner Karriere bei Hofe gescheitert oder in Ungnade gefallen. Von solchen unglücklichen Personen, so die dringende Empfehlung der Ratgeber, müsse man sich daher fernhalten. Selbst solle man am besten stets mit einer fröhlichen Miene in der Öffentlichkeit auftreten.

Die bürgerliche Gesellschaft verlangte ebenfalls eine Teilhabe an der Fröhlichkeit der Anwesenden. Bei einer geselligen Zusammenkunft solle man als freundlicher und aufgeweckter Gesellschafter erscheinen, so der Pädagoge Joachim Heinrich Campe (1746–1818), und sich „ein recht großes Maaß von Heiterkeit und guter Laune [...] erwerben“<sup>37</sup>. Wer dieses Maß an Heiterkeit nicht aufbringen könne, solle die Zusammenkunft nicht durch seine Anwesenheit verdrießlich machen und besser gleich ganz fern bleiben.

Die Pflicht zur Fröhlichkeit gipfelte darin, dass die Pädagogen im unschuldigen Kinderlachen den Keim des sozialen Miteinanders der bürgerlichen Gesellschaft ausmachten. Der Schweizer Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) hielt das Lachen für eine „heilige Gabe Gottes“, die man bei den Kindern erhalten müsse:

„[...] fürchte dich nicht vor dem Lachen deines Kindes – aber fürchte dich hingegen und fürchte dich sehr vor dem Aufhören seines Lachens oder vielmehr seines Frohsinns, daraus das Lachen entkeimt! [...] Ja, Mutter! wenn dir dein Kind lieb ist, so hüte seinem Lachen und der heiligen Quelle desselben – seinem Frohsinn.“<sup>38</sup>

---

36 C[arl] F[riedrich] Pockels: *Psychologische Bemerkungen über das Lachen, und insbesondere über eine Art des unwillkürlichen Lachens*. In: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* 3 (1785), Stück 1. In: Karl Philipp Moritz: *Die Schriften in 30 Bänden*. Herausgegeben von Petra und Uwe Nettelbeck. Bd. 3. Nördlingen: Geno 1986, S. 70–82, hier S. 77.

37 Joachim Heinrich Campe: *Theophron oder der erfahrene Rathgeber für die unerfahrene Jugend*. Ein Vermächtniß für seine gewesenen Pflegesöhne, und für alle erwachsene junge Welt, welche Gebrauch davon machen wollen. Bd. 1. Hamburg: Bohn 1783, S. 163.

38 Johann Heinrich Pestalozzi: *Anleitung für Mütter* (1803). In: J. H. P.: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Artur Buchenau, Eduard Spranger und Hans Stettbacher. Bd. 15. Zürich: Orell Füssli 1958, S. 412–413.

Diese Idealisierung des unschuldigen Kinderlachens stellte sich gegen die strenge Disziplinierung des Lachens. Doch auch hier sind die gesellschaftlichen Bezüge der Zuschreibungen und Erwartungen offenkundig.

### **Fazit**

Es sollte deutlich geworden sein, dass unter der Disziplinierung und Verhöflichung des Lachens nicht das Verschwinden einer ursprünglichen, unreglementierten Lachkultur zu verstehen ist. Die soziale Sprengkraft des Lachens – es kann ausgrenzen und verbinden, verletzen und unterhalten, verborgene Einstellungen zum Ausdruck bringen und Zustimmung signalisieren – bringt es mit sich, dass sich jede Gesellschaft auch über die soziale Lachpraxis und Regeln für das angemessene und unangemessene Lachen verständigen muss.

Die Geschichte des Lachens ist in erster Linie ein permanenter Aushandlungsprozess von Freiräumen und Begrenzungen des Lachens. Entsprechend hat sich auch der Stellenwert des Lachens im Verlauf der Jahrhunderte geändert. Die Lachgeschichte lässt sich vielleicht am ehesten mit dem Bild einer Wellenbewegung begreifen. Es gibt Phasen und Orte der Lachkontrolle, aber ebenso Phasen und Orte, in denen sich das Lachen anders und freier entfalten kann. Mit den unterschiedlichen Lachdiskursen verändern sich auch die Bedeutungen des Lachens, verschiedene Lachmodelle können so in Konkurrenz treten.

Betrachtet man die Behandlung des Lachens in der Anstands- und Höflichkeitsliteratur, lässt sich im 17. und 18. Jahrhundert durchaus eine besonders intensive Phase der Beschäftigung mit dem Lachen beobachten. Im 19. Jahrhundert scheinen die Lachregeln bereits selbstverständlich zu sein, zumindest nehmen sie in den Ratgebern einen deutlich geringeren Raum ein.

Das Lachen als solches – das sei noch einmal betont – hat sich durch die diskursive Prägung nicht verändert. Das kultivierte Lachen ist vielmehr als eine ständig neue Herausforderung zu sehen. Der Blick auf den Lachdiskurs richtet sich daher nicht nur in die Vergangenheit, sondern trägt dazu bei, dass wir unser heutiges Lachen – das keineswegs frei von Regeln ist – besser verstehen können.



# Prolegomena zu einer Kulturgeschichte des Parasiten in der griechisch-römischen Komödie

Von Matthias J. Pernerstorfer

## I. Ressentiments & Ideale

Die folgenden Ausführungen sind den Parasiten der Antike,<sup>1</sup> vornehmlich der griechischen, gewidmet. Es stehen Beobachtungen zu jenen Figuren im Mittelpunkt, die dem griechischen Sprachgebrauch folgend als *παράσιτοι* bezeichnet wurden. Um diese angemessen interpretieren zu können, ist es notwendig, die Konsequenzen der ideengeschichtlichen Entwicklung, die der Begriff Parasit besonders in den letzten Jahrhunderten durchgemacht hat,<sup>2</sup> so weit wie möglich auszublenden, um nicht voreingenommen an den Untersuchungsgegenstand heranzutreten. Das ist

- 
- 1 Literatur: Moritz Hermann Eduard Meier: Parasiten. In: Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Section III. Theil 11. Leipzig: Brockhaus 1838, S. 417–423; Alfred Knorr: Die Parasiten bei den Griechen. Die Parasitennamen bei Alciphron. Programm des städtischen Gymnasiums zu Belgard, 1874/75. Belgard: Klemp 1875, S. 3–20; Otto Ribbeck: Kolax. Eine ethologische Studie. Leipzig: Hirzel 1883. (= Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. 21.); Emil Giese: De parasiti persona capita selecta. Kiel, Univ., Diss., 1908; Johann Michaël Gerard Maria Brinkhoff: De parasiet op het romeinsche toneel. In: Neophilologus 32 (1948), S. 127–140; Ludwig Ziehen, Ernst Wüst und August Hug: Παράσιτοι/Parasitos. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. XVIII/4. Stuttgart: Druckenmüller 1949, Sp. 1377–1405; Jan Nuchelmans: De tafelschuimer in der Griekse Komödie. In: Lampas 10 (1977), S. 362–375; Luis Gil: El 'Alazón' y sus variantes. In: Estudios Clásicos 25 (1981–1983), S. 39–57; Heinz-Günther Nesselrath: Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar. Berlin; New York: de Gruyter 1985. (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. 22.) S. 88–121; Cynthia Damon: The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997; Ulrich Enzensberger: Parasiten. Ein Sachbuch. Frankfurt am Main: Eichborn 2001, S. 11–72; Elizabeth Ivory Tylawsky: Saturio's Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite. New York [u. a.]: Lang 2002. (= Artists and Issues in the Theatre. 9.); Stephan Flaucher: Studien zum Parasiten in der römischen Komödie. Mannheim: Mateo 2003. (= Mateo Monographien. 29.) [Zugl.: Mannheim, Univ., Diss. 2002.]; Andrea Antonsen-Resch: Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen. Berlin; New York: de Gruyter 2004. (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. 74.); Matthias Johannes Pernerstorfer: Menanders Kolax. Ein Beitrag zu Rekonstruktion und Interpretation der Komödie. Mit Edition und Übersetzung der Fragmente und Testimonien sowie einem dramaturgischen Kommentar. Berlin; New York: de Gruyter 2009. (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. 99.)
  - 2 Siehe dazu Enzensberger, Parasiten, ab S. 73. Von modernen Konzepten des ‚Parasiten‘ (etwa jenem von Michel Serres: Der Parasit. [Le parasite, 1980.] Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987) auszugehen, kann produktive Ergebnisse bringen (Damon, Mask of the Parasite), doch machen die in der Antike als *παράσιτοι*/parasiti bezeichneten Figuren/Personen in diesem Fall nur einen Bruchteil des Materials aus, und das Besondere des in der Mittleren und Neuen Komödie wesentlichen Konzeptes wird nicht deutlich.

eine methodisch selbstverständliche Forderung, der offenbar jedoch nur äußerst schwer entsprochen werden kann, was sich darin zeigt, dass die antiken Parasiten in der Regel eher abschätzig beurteilt und ihre Aussagen zur Selbsteinschätzung nicht ernst genommen werden. Der daraus resultierende latent negative und oberflächliche Zugang macht es unmöglich, die innere Logik dieser Figur zu erkennen. So erklärt sich, dass bislang keine Studie vorliegt, in der die Rolle des Parasiten in der griechisch-römischen Komödie in ihrer Komplexität umfassend beschrieben und dem Phänomen *παράσιτος* / *parasitus* mit der notwendigen Wertschätzung entgegengetreten worden wäre.

Dabei ist das Wort ursprünglich aus (vor allem in Attika beheimateten) Kulte bekannt, und zwar für Personen, die als Vertreter ihres Demos, ihrer Polis etc. bei Götterspeisungen für Apollon, Herakles u. a. teilnahmen und teilweise Aufgaben in der Organisation des jeweiligen Kultes innehatten.<sup>3</sup> Für geehrte Personen, die im Prytaneion auf Kosten der Polis verköstigt wurden, war die Bezeichnung *παράσιτος* ebenfalls gebräuchlich. In den frühen Belegen für *παράσιτος* außerhalb des Kultes<sup>4</sup> finden sich nun auffälligerweise keinerlei Anspielungen auf diese ehrenvolle Herkunft des Wortes, und gesammelt bzw. überliefert sind die entsprechenden Belege fast ausschließlich im Kontext von Beschreibungen des Komödienparasiten.<sup>5</sup>

Offenbar erfährt das Wort *παράσιτος* erst durch die Verwendung auf der Bühne, die zur Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. einsetzt, eine weite Verbreitung. Doch genau dadurch tritt jene bereits von antiken Autoren diagnostizierte Bedeutungsverschiebung ein,<sup>6</sup> die dazu führt, dass *παράσιτος* einen negativen Beigeschmack erhält. Entscheidend für das Verständnis des Parasiten ist nun, dass einige Komödiendichter noch bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. gegen diese Entwicklung anschreiben, indem sie unterschiedliche Arten des Parasiten als stehende Figuren etablieren, zwischen guten und schlechten Parasiten differenzieren bzw. das Ideal eines reinen Parasiten auf die Bühne bringen, der nur Parasit ist und sonst nichts. Dieser Parasit kann als positive Kontrastfigur zu kritikwürdigen Personen(gruppen) eingesetzt werden, weil

- 
- 3 Siehe Ziehen/Wüst/Hug, *Παράσιτοι*/Parasitos, Sp. 1377–1381; Louise Bruit-Zaidman: Ritual Eating in Archaic Greece. Parasites and Paredroi. In: Food in Antiquity. Herausgegeben von John Wilkins, David Harvey und Michael Dobson. Exeter: University of Exeter Press 1995, S. 196–203; Peter Kruschwitz und Theodor Hiepe: Die antiken Wurzeln des Begriffs „Parasit“. In: Nova Acta Leopoldina. N. F. (2000), Bd. 83, Nr. 316, S. 147–158.
  - 4 Platon, *Laches* 179c, Araros, *Das Hochzeitslied* Fr. 16 K.-A. und eben Alexis, *Parasitos* Fr. 183 K.-A. Die Fragmente der griechischen Komödiendichter werden zitiert nach: Poetae Comici Graeci (PCG). Herausgegeben von Rudolf Kassel und Colin Austin. Berlin; New York: de Gruyter 1983ff.; die Zählung der Menander-Fragmente erfolgt, abgesehen vom *Kolax* (nach Pernerstorfer, Menanders *Kolax*), nach: Menander. Volume I–III. Edited and translated by William Geoffrey Arnott. Cambridge; London: Harvard University Press 1979, 1996, 2000.
  - 5 Möglicherweise waren die im Prytaneion auf Staatskosten Speisenden mehr präsent; vgl. Timokles, *Drakontion* Fr. 8 K.-A.; Platon bezeichnet im *Protagoras* (337d) das Haus des berühmt-berüchtigten Mäzens Kallias wohl nicht zufällig als „Prytaneion der Weisheit“.
  - 6 So Polemon und Krates (zitiert bei Athenaios VI 234d und 235bc).



er selbst nicht mit den Existenzsorgen der armen Schlucker der Alltagswirklichkeit zu kämpfen hat, aus deren sozialer Schicht seine ‚realen‘ Vorlagen stammen, sich also nicht deren (mit den gängigen Moralvorstellungen mitunter in Konflikt stehenden) Überlebensstrategien aneignen muss. Vielmehr verkörpert der reine Parasit durch sein Leben im Moment einen Idealzustand auf Dauer, der für gewöhnlich nur im Kontext eines Festes erlebt werden kann.

## II. Mit Athenaios gegen Athenaios

Neben den eingangs angesprochenen Ressentiments gibt es einen weiteren Grund dafür, dass diese kulturgeschichtlich interessanten Zusammenhänge bislang nicht untersucht worden sind: Die wichtigste Quelle zur Geschichte des Parasiten in der griechischen Komödie, das ‚Parasitenreferat‘ im sechsten Buch (234c–248c) der *Deipnosophistai* des Athenaios von Naukratis, in welchem auch der Großteil der Belege für Parasiten im religiösen Kontext überliefert ist, verstellt den Blick auf den Parasiten ebenso, wie sie ihn eröffnet. Das betrifft sowohl die begriffsgeschichtliche<sup>7</sup> als auch die gattungsgeschichtliche Ebene. Den Ausführungen des Sophisten aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. liegt ein wirkmächtiger Ansatz zugrunde, der die Figur des Parasiten nach bestimmten Eigenschaften definiert und wenig Bewusstsein für die Bedeutung des Unterschiedes der dafür verwendeten Bezeichnung(en) sowie der einzelnen dramatischen Gattungen erkennen lässt.

So ist es für Athenaios egal, ob ein ‚Parasit‘ in den Mimen Epicharms<sup>8</sup> oder den Stücken der Alten Komödie auftritt (im 5. Jahrhundert v. Chr. werden unterschiedliche Bezeichnungen verwendet, am häufigsten κόλαξ, was am besten mit ‚schmeichelnder Schmarotzer‘ zu übersetzen ist) oder eben in den Werken von Alexis oder Menander, Vertretern der Mittleren und Neuen Komödie.<sup>9</sup> Letztere sind etwa be-

7 Der fiktive Sprecher des ‚Kolaxreferates‘ in den *Deipnosophistai* (VI 248d–262a) betont eingangs ausdrücklich, κόλαξ und παράσιτος seien nicht sehr unterschiedlich. Belege für die Verwendung von κόλαξ bei Alexis (Fr. 262 und 233 K.-A.) und Antiphanes (Fr. 142 K.-A.) sowie ein Testimonium zu Menanders *Kolax* (Test. ii), Quellen, die Athenaios kannte, doch offenbar nicht in sein Bild der Geschichte des Komödienparasiten einordnen konnte, wurden nicht im ‚Parasitenreferat‘ behandelt, sondern ins ‚Kolaxreferat‘ abgeschoben. Zu den Thesen zur Begriffsgeschichte von παράσιτος und κόλαξ von Nesselrath, Lukians Parasiten-dialog, S. 88–121, und Peter G. McC. Brown: Menander, Fr. 745 and 746 K–T, Kolax, and Parasites and Flatterers in Greek Comedy. In: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik (1992), Nr. 92, S. 91–107, siehe Pernerstorfer, Menanders Kolax, S. 151–166, und Matthias Johannes Pernerstorfer: Zum Begriffspaar κόλαξ und παράσιτος. H.-G. Nesselraths These und P. G. McC. Browns Kritik. In: Hermes 138 (2010), H. 3, S. 361–369.

8 In *Die Hoffnung oder Der Reichtum* (Fr. 31 K.-A.) spricht ein ἀείσιτος, also einer, der immer isst. Die Behauptung, Epicharm habe das Wort παράσιτος verwendet (so Pollux VI 35 und ein Scholion zu Homer, *Ilias* ρ 577) ist wohl als Fehldeutung dieses von Athenaios (VI 235ef) überlieferten Fragmentes zu verstehen.

9 Zur Periodisierung der griechischen Komödie siehe Heinz-Günther Nesselrath: *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin; New York: de Gruyter 1990. (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. 36.)

züglich ihrer Dramaturgie und des zugrundeliegenden Maskenkabinetts deutlich von früheren Theaterformen unterschieden, und in ihnen wird der Parasit – nun auch so bezeichnet – zur stehenden Figur bzw. ist er eine solche bereits geworden. Das ändert die Rezeptionshaltung des Publikums entscheidend, und deshalb ist es notwendig, mit den in den *Deipnosophistai* versammelten Zitaten aus Komödien und theatergeschichtlichen Werken in zentralen Punkten gegen Athenaios Position zu beziehen.<sup>10</sup>

### III. Motivgeschichte

Mit dieser Kritik an Athenaios soll nicht geleugnet werden, dass der Parasit in einer motivgeschichtlichen Tradition steht: Die Figur des armen Schluckers, der häufig als ungeladener Gast (*ἄκλητος*) auftritt und durch Witz, Schmeichelei und kleine Dienste im Umfeld junger Männer einen Platz an deren Tafel verdienen und sein stark ausgeprägtes Bedürfnis nach Speis und Trank befriedigen möchte, lässt sich in dramatischen Texten bis Epicharm und in der Literatur allgemein bis Homer zurückverfolgen.<sup>11</sup> Auf diese Tradition verweisen Dichter wie Hipponax (6. Jahrhundert v. Chr.), wenn sie sich die Maske des ‚Parasiten‘ aufsetzen,<sup>12</sup> ebenso wie die Komödienparasiten selbst, wenn sie z. B. ihr Verhalten von Figuren aus der *Ilias* herleiten, die ebenfalls ungeladen zu Gastmählern kommen (Menelaos in Homers *Ilias*, β 408<sup>13</sup>) etc.<sup>14</sup>

Die *Odyssee* markiert durch eine nuancierte Darstellung des Gastrechtssystems den sozialen Ort dieser Figur.<sup>15</sup> Sofern sich ein armer Schlucker entsprechend verhält,

- 
- 10 Nesselrath, Lukians Parasitendialog, S. 92–111, zeigt die Notwendigkeit einer Unterscheidung der Epochen und Theaterformen. Ein Großteil der Forschung folgt jedoch dem methodischen Ansatz von Athenaios.
  - 11 Siehe Josef Martin: *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*. Paderborn: Schöningh 1931, S. 64–79; Burkhard Fehr: *Entertainers at the Symposia. The Akletoi in the Archaic Period*. In: *Symptica. A Symposium on the Symposion*. Herausgegeben von Oswyn Murray. 1. Paperback-Ausg. Oxford: Clarendon Press 1994, S. 185–195 (dazu Alfred Schäfer: *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*. Mainz: von Zabern 1997, S. 17–18); Tylawsky, *Saturio's Inheritance*, S. 7–16.
  - 12 Vgl. bes. die Stilisierung zum Betteldichter in Fr. 42–48 Degani. Womöglich ist der Ursprung der iambischen Lyrik ebenso wie der Satirendichtung in dem im Rahmen von Symposien gern gepflegten komischen Wortgefecht (z. B. Homer, *Odyssee* σ 1–107, Horaz, *Satire* I 5, 52–70) zu verorten.
  - 13 Vgl. Platon, *Symposion* 174bc.
  - 14 Vgl. Athenaios VI 236cd (Podes als Parasit des Hektor). Lukians Simon bezeichnet Patroklos als Parasiten des Achilleus (*Parasitendialog* 47) und Nestor als Parasiten des Agamemnon (*Parasitendialog* 44).
  - 15 Zur Vielfalt der Darstellung des Umgangs mit dem Gastrecht in der *Odyssee* siehe Steve Reece: *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Michigan: The University of Michigan Press 1993. (= Michigan Monographs in Classical Antiquity. 3.), der seine Einzelergebnisse jedoch nicht zu einer ‚Gastrechtslesung‘



kann er, wie der als Bettler verkleidete Odysseus beim Schweinehirten Eumaios nach einer gelungenen Erzählung, Anspruch auf Belohnung erheben: Odysseus bekommt zumindest Speis und Trank sowie einen Mantel (ξ 457–533). Dafür ist es notwendig, dass auch er den Regeln des Gastrechts gehorcht; vergeht sich jemand am Recht eines anderen, wie der Dorfbettler Iros, der sich auf Kosten des vermeintlich schwächeren Odysseus vor den Freiern profilieren möchte, so folgt die Strafe auf den Fuß (σ 1–107). Unabhängig von diesem kulturgeschichtlichen Kontext, der für das Selbstverständnis der Parasiten in Griechenland stets von Bedeutung war, ist, das sei gegen Athenaios eingewendet, die motivgeschichtliche Tradition nur ein Aspekt, durch den eine Figur zu einem παράσιτος wird.

#### IV. Die Komödie

Ein deutlich früherer Autor als Athenaios, nämlich Karystios aus Pergamon (2. Jahrhundert v. Chr.), gibt in seinem in den *Deipnosophistai* zitierten Werk *Über Aufführungen von Dramen* als ‚Erfinder‘ des Komödienparasiten den Dichter Alexis an, der seinen ersten Sieg bei den Großen Dionysien 347 v. Chr. feierte. Alexis brachte um die Jahrhundertmitte seine Komödie *Parasitos* zur Aufführung, in welcher die Titelfigur eben diesen Spitznamen trägt (Fr. 183 K.-A.). Dieser Παράσιτος hält sich bei einem Kreis junger Männer auf, die Witze über ihn machen, weil er so sehr auf das Essen fixiert ist, und ihm seinen ‚beschönigenden‘ Spitznamen gegeben haben; dieser impliziert zwar, dass der so Genannte hierarchisch untergeordnet ist, wie die Präposition παρά- anzeigt, doch die ‚Freunde‘ hätten ihn ebenso gut abwertend κόλαξ rufen können, was für dergleichen Personen der Alltagswelt und aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position vergleichbare Figuren der Bühne bis dahin durchaus üblich war.

Zudem wird der Mann als ‚Sturm‘ für seine ‚Freunde‘ bezeichnet. Das ist mit Verweis auf vergleichbare spätere Quellen dahingehend zu verstehen, dass er als Helfer in Liebesangelegenheiten in Aktion tritt.<sup>16</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass die Figur eine entsprechende Rolle im Zuge der Liebeshandlung der Komödie gespielt hat: Die ‚Erfindung‘ des Parasiten steht wohl von Anfang an in Zusammenhang mit der Etablierung von Liebesplots in der Komödie, wie sie unter Rückgriff auf Euripides im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. bestimmend wurden.

Die Veränderungen der Komödie, welche die Voraussetzung für die Etablierung der Parasitenfigur schufen, betrafen nicht nur die Handlungsstruktur und die damit verbundene Einführung eines relativ festen Personals, sondern auch Maske und Kostüm, die im Vergleich zum 5. Jahrhundert weitgehend realistisch oder besser

---

des Epos zusammenführt. Odysseus würde in einer solchen als Verkörperung des prüfenden und strafenden Zeus Xenios erscheinen.

16 Vgl. Aristophon, *Der Arzt* Fr. 5 K.-A.; Antiphanes, *Die Vorfahren* Fr. 193 K.-A.

gesagt: soziostereotypisierend wurden.<sup>17</sup> Archäologische Funde dokumentieren diese Entwicklung,<sup>18</sup> doch eine zeitgenössische Beschreibung liegt nicht vor. Dem Maskenkatalog im *Onomastikon* des Pollux aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. ist für den *παράσιτος* und dessen Unterart, den *κόλαξ*, zu entnehmen, dass durch das Kostüm die soziale Stellung angezeigt wurde (IV 148): Es handelte sich um arme Schlucker, schwarz oder grau gekleidet, die die notwendigen Utensilien für die körperliche Ertüchtigung eines freien Bürgers in der Palästra, also Striegel und Ölfäschchen, selbst tragen mussten, weil sie keinen Sklaven hatten, d. h. beim Publikum wurden durch das Kostüm all jene Erwartungshaltungen (Vorurteile) hervorgerufen, die es gegenüber solchen Leuten hatte; die Alltagswelt bildete den Ausgangspunkt für die Assoziationen der Zuschauer.<sup>19</sup>

## V. Publikumserwartungen

Die Fragen, ab wann und wie ein *παράσιτος* als solcher für das Publikum erkennbar war und welche Assoziationen sich bei diesem durch den Anblick der Figur einstellen, werden im Allgemeinen von der Forschung zum Parasiten nicht behandelt. Dabei ist dieser rezeptionsorientierte Ansatz von entscheidender Bedeutung. Für den *Παράσιτος* des Alexis ist davon auszugehen, dass seine soziale Stellung durch das Kostüm auf den ersten Blick definiert war – entsprechende Assoziationen stellten sich beim Publikum ein. Zudem wurde durch die Charakterisierung der Figur die motivgeschichtliche Tradition ins Bewusstsein der Zuschauer gerufen.

Kann man nun aufgrund der motivgeschichtlichen Tradition davon ausgehen, dass das Publikum in Athen, nachdem der Parasit als stehende Figur etabliert war, beim Anblick eines Parasiten von vornherein erwartete, es mit einer lustigen Figur zu tun zu haben? Gab es also typische Eigenschaften und Verhaltensweisen von Parasiten (Witz, Schmeichelei, besonderes Verhältnis zu Speis und Trank),<sup>20</sup> die im Auge

17 Siehe Horst-Dieter Blume: *Menander*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 64–65. Zur Entsprechung von Sprache und Charakter siehe Melanie Möller: *Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004. (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft. N. F. 2/113.) bes. S. 128–132.

18 Vgl. Thomas Bertram Lonsdale Webster: *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*. 3. Aufl. Herausgegeben von John Richard Green. London: Institute of Classical Studies 1978. (= Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement 39.); T. B. L. W.: *Monuments Illustrating New Comedy*. 3. Aufl. Herausgegeben von John Richard Green und Axel Seeberg, 2 Bde. London: Institute of Classical Studies 1995. (= Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement 50.)

19 Das ist ein Beispiel dafür, weshalb es verfehlt ist, von einem hochelaborierten „theatrical code“ auszugehen; mit Peter G. McC. Brown: *Masks, Names and Characters in New Comedy*. In: *Hermes* (1987), Bd. 115, S. 181–202, und Blume, *Menander* (1998), S. 69–74, gegen David Wiles: *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

20 So e. g. Heinz-Günther Nesselrath: *Parasit*. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 9. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000, Sp. 325–326, hier Sp. 325, als Beispiel für die *communis opinio*.





des Betrachters selbständig ergänzt wurden, wenn ein Parasit auftrat, selbst wenn dieser nicht mit solchen Eigenschaften dargestellt wurde oder ein entsprechendes Verhalten an den Tag legte?<sup>21</sup> Für diese Annahme spricht zwar a priori, dass das komische Potenzial, das darin steckt, wenn eine Figur über Hunger klagt, sich über eine Einladung freut, aufgrund einer Absage enttäuscht ist oder in Ekstase gerät, weil die Hoffnung auf eine üppige Tafel endlich erfüllt wird,<sup>22</sup> besonders zur Geltung kommt, sofern dem Publikum klar ist, dass es sich dabei um eine besonders aufs Essen versessene Figur handelt. Es ist jedoch keineswegs gesichert, dass diese Voraussetzung für sämtliche Parasiten gilt.

Die Annahme, es habe typische Parasiteneigenschaften gegeben, hat dazu geführt, dass Chaireas in Menanders *Dyskolos* mehrfach abgesprochen wurde, ein Parasit zu sein (obwohl er im antiken, wenngleich nicht auf Menander selbst zurückgehenden Personenverzeichnis als Parasit bezeichnet wird). Dabei zeigt gerade dieses Stück, mit dem Menander 316 v. Chr. den ersten Preis bei den Lenäen errang, dass es unmöglich ist, das Kriterium der (vermeintlich) typischen Parasiteneigenschaften für die Entscheidung, ob eine Figur als Parasit bezeichnet werden sollte, allgemein verbindlich zu machen: Hier treten Figuren auf, die keine Parasiten sind und dennoch schmeicheln, unterhaltsam sind oder sich besonders aufs Essen freuen. Chaireas (der nur einen Auftritt hat) hingegen wird einzig als erfahrener Helfer in Liebesangelegenheiten vorgestellt, der sich wohlhabende junge Männer verpflichten möchte (57–68), d. h. selbst nicht zu dieser sozialen Gruppe gehört. Der Text dieses Parasiten bietet nichts, worüber man lauthals lachen könnte;<sup>23</sup> Chaireas wurde wohl vom Publikum aufgrund seines Kostüms als Parasit erkannt, ohne dass durch eine automatische Rezeption als lustige Figur ein Mehrwert an Komik erzielt worden wäre.

Unabhängig davon, dass auch solche Parasiten im Dionysostheater in Athen auftraten, über die man lachen konnte und sollte, war der Parasit in der griechischen Komödie wohl nicht grundsätzlich als lustige Figur konzipiert.

## VI. Handlungslogik & Moral

Näher kommt man dem Parasiten über seine dramaturgischen Funktionen:<sup>24</sup> Er ist in der Regel dem Dienstpersonal zugeordnet und wird, sofern er als Helfer des jun-

- 
- 21 Bei einem Auftritt der komischen Person in der Tradition des Wiener Volkstheaters, die meist an eine bestimmte Schauspielerpersönlichkeit gebunden ist (z. B. Hanswurst, Bernardon, Kasperl), war das der Fall (siehe Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003).
- 22 Eine solche Hochschaubahn der Gefühle erlebt der Parasit Ergasilus in den plautinischen *Captivi*.
- 23 Zum Aspekt des Lachens bei Menander siehe Stephen Halliwell: *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 388–428.
- 24 Zu den dramaturgischen Funktionen, die ein Parasit übernehmen konnte, siehe Walter Kraus: *Parasitos*. In: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Bd. 4. München: Deutscher

gen Liebhabers in Aktion tritt, der Handlungslogik folgend zu einer positiven Figur, weil er für den glücklichen Ausgang mitverantwortlich ist. In der Funktion des Helfers ist der Parasit dem Intrigensklaven vergleichbar (im bereits erwähnten *Dyskolos* wird Chaireas vom jungen Liebhaber als der bessere Helfer anerkannt, 70–76): Die Autoren wählten die Figur nicht zuletzt nach dem Gesichtspunkt, ob für die Intrige ein freier, für Rechtshändler einsetzbarer Bürger (Parasit) oder ein Kenner des Haushaltes (Sklave) gebraucht wurde.<sup>25</sup>

Mit dem Parasiten wurde nicht eine lustige Figur erfunden und für diese ein Stück geschrieben, sondern bestimmte Handlungskonstellationen und einige (meist komische) Szenentypen bedingten bestimmte Verhaltensweisen der agierenden Figuren. Es war nicht von vornherein festgelegt, welche Figur – ein Parasit oder ein Sklave – in einem Stück vorkommen würde. So gibt es Parasiten mit einem Auftritt à la *servus currens*<sup>26</sup> oder bemühen sich sowohl der Parasit Theron in Menanders *Sikyonios* (343–376) als auch der Sklave Milphio in Plautus' *Poenulus* (1099–1173) darum, einen falschen Zeugen zu finden, und zwar einen alten Mann, der sich als Vater des geliebten Mädchens ihres Herrn ausgeben soll (wobei beide ‚zufällig‘ den wahren Vater des Mädchens finden).

Der letzte Punkt verdeutlicht den Grenzgang zwischen positiver Bewertung einer Handlung im Dienste des guten Ausgangs der Komödie und kritikwürdigem Verhalten: Klarerweise wurden Leute, die keiner geregelten Arbeit nachgingen, obwohl sie nicht von ihrem eigenen Besitz leben konnten, und womöglich einen Einbruch begingen, um für ihren verliebten Herrn ein Mädchen zu entführen, falsche Zeugen abgaben oder gerichtliche Streitigkeiten anzettelten, in der Alltagsrealität angefeindet.

Besonders der Sykophant, ein Ankläger in Athen, der einen Teil der Klagsumme kassierte, stand im Kreuzfeuer der Kritik.<sup>27</sup> Vertreter jener sozialen Gruppe, aus welcher die ‚realen‘ Vorlagen der Komödienparasiten stammten, hatten vielfach gar

---

Taschenbuchverlag 1972, Sp. 507–508, und Antonsen-Resch, Von Gnathon zu Saturio, S. 201–212.

25 Dazu passt, dass sich der ‚freie‘ Gott Merkur im plautinischen *Amphitruo*, als er in die Rolle des Sklaven Sosias schlüpft, zum ‚Parasiten‘ Jupiters macht (*subparasitor*, 993). Eine ‚Typenmischung‘ von Parasit und Sklave als Indiz für ein spätes Entstehen einer Komödie zu werten, ist deshalb nicht möglich. Grundsätzlich können auch andere Figuren als Intriganten auftreten; vgl. Habrotonon in Menanders *Epitrepontes*.

26 Vgl. Plautus, *Curculio* II/3, und *Captivi* IV/1.

27 Vgl. Nick Fisher: *Symposiasts, Fish-eaters and Flatterers. Social Mobility and Moral Concerns*. In: *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. Herausgegeben von David Harvey und John Wilkins. London: Duckworth and The Classical Press of Wales 2000, S. 355–396; N.F.: *The Bad Boyfriend, the Flatterer and the Sykophant: Related Forms of the Kakos in Democratic Athens*. In: *Kakos: Badness and anti-value in Classical Antiquity*. Herausgegeben von Ineke Sluiter und Ralph Mark Rosen. Leiden: Brill 2008, S. 185–231.



keine andere Wahl, als sich als Sykophant zu betätigen, und so hat sich in der Forschung die Meinung durchgesetzt, dass auch der Komödienparasit letztlich ein ‚sycophant-parasite‘ sei.<sup>28</sup> Dem widersprechen folgende Argumente: Erstens wird der als Sykophant auftretende Phormio im gleichnamigen Stück des Terenz – nach dem Epidikazomenos des Apollodor von Karystos – durchwegs positiv charakterisiert (er handelt selbstlos und wird mehrfach als guter Freund bezeichnet), und wenn er seine moralisch zweifelhafte Kunst lobt (325–334), so dient dieses Selbstlob zur Profilierung als Helfer des jungen Liebhabers.<sup>29</sup> Zweitens werden Figuren, die ausschließlich als Sykophanten o. Ä. agieren, dementsprechend bezeichnet, wie aus den Komödien *Trinummus* und *Poenulus* des Plautus ersichtlich ist, wo ein sycophanta bzw. gleich mehrere advocati auftreten. Der sycophanta ist sicherlich bereits in der Vorlage, dem *Thesaurus* des Philemon (18–19), so und nicht als παράσιτος bezeichnet worden.<sup>30</sup>

## VII. Der ideale Parasit

Das bedeutet aber, dass der Parasit durch Maske und Kostüm eindeutig als armer Schlucker kenntlich gemacht war, was bestimmte Vorurteile wachrufen konnte, vor allem, wenn sich andere Figuren entsprechend negativ äußerten.<sup>31</sup> Doch gleichzeitig unterlief die Darstellung der Figur – zumindest in einer Reihe von Komödien – etwaige negative Assoziationen: Dieses Verfahren der Vergabe von Information diente nicht in erster Linie der Erzielung eines komischen Effektes,<sup>32</sup> sondern der Bewusstmachung der Diskrepanz zwischen den gängigen Vorurteilen und dem wirklichen Charakter der Figur.

Der παράσιτος ist, so die Logik mehrerer Stücke, kein Sykophant und er ist auch kein κόλαξ im gängigen alltagsprachlichen Sinne, und wenn er als Sykophant bzw.

28 Vgl. John Oscar Lofberg: The Sycophant-Parasite. In: *Classical Philology* 15 (1920), S. 61–72.

29 Siehe Eckard Lefèvre: Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor von Karystos. München: Beck 1978. (= *Zetemata*. 74.) S. 52–54; Pernerstorfer, Menanders *Kolax*, S. 104.

30 In Rom war für vergleichbare Personen die Bezeichnung *quadruplator* üblich (vgl. Georg Danek: Parasit, Sykophant, Quadruplator. Zu Plautus, *Persa* 62–76. In: *Wiener Studien* 101 (1988), S. 223–241).

31 So verstehe ich Menander, *Kolax* 34–45.

32 Vielfach ist die Informationsvergabe wesentlich für die Komik eines Stückes, vgl. Gudrun Sander-Pieper: *Das Komische bei Plautus*. Berlin; New York: de Gruyter 2007. (= *Beiträge zur Altertumswissenschaft*. 244.), doch das ist hier nicht der Fall.

κόλαξ handelt, dann gezwungenermaßen, sei es aufgrund einer konkreten Drohung<sup>33</sup> oder einer allgemeinen (kritikwürdigen) gesellschaftlichen Entwicklung.<sup>34</sup>

Der reine Parasit, d. h. der einzige wahre Parasit, ist den Zwängen des Alltags entzogen: Er hat nicht die Probleme der Reichen, hat keine Verpflichtungen und nichts zu verlieren. Reichtum ist den – meisten – Parasiten nichts wert (mehrfach haben sie ihr Erbe bereits verprasst,<sup>35</sup> oder sie kündigen an, alles Geld, das ihnen in Aussicht steht, sofort in Feste zu investieren, bis sie wieder ihr gewohntes Leben führen<sup>36</sup>). Deshalb plagen einen Parasiten keine Sorgen und er schläft gut. Gleichzeitig kann er, obwohl er selbst nichts hat, an der Tafel anderer die Annehmlichkeiten des Lebens in vollen Zügen genießen.<sup>37</sup> Er lebt also ein Leben im Moment, so, wie es die ‚Freunde‘, an deren Tafel er speist, nur im Kontext eines Festes, meist eines Symposions, können.<sup>38</sup>

Ein frühes Beispiel dafür, dass der Parasit gewissermaßen zu einem Ideal wird, stammt aus den *Zwillingen* des Antiphanes (gest. 334 / 330 v. Chr.):

„Der Parasit ist ja, wenn man es recht bedenkt,  
ein Teilhaber an unserm Glück wie auch am Lebenslauf.  
Kein Parasit wünscht, daß die Freunde Unglück trifft,  
im Gegenteil, daß alle immer glücklich sind.  
Lebt einer prächtig, kennt er keinen Neid,  
er wünscht nur, daran teilzuhaben, mit dabeizusein.  
Er ist ein edler Freund, zugleich auch ein beständiger,  
er ist nicht streitsüchtig, nicht voreilig, nicht böseartig,  
den Zorn zu dulden ist er gut, und spottet man, dann lacht er mit,  
in seiner Art ein anhänglicher, fröhlicher und heitrer Mensch

33 Vgl. Plautus, *Persa* I/3. Für das Verständnis und die Beurteilung des Saturio in dieser Komödie, der sich zuerst von den Sykophanten distanziert (zur Interpretation von dessen Eingangsmotiv siehe Danek, Parasit, Sykophant, Quadruplator), um gleich darauf gezwungen zu werden, als ein solcher zu agieren, hat die hier vorgelegte Argumentation ebenfalls Konsequenzen. Auf dieses Stück ging ich in einem Vortrag zum Thema „Ödön von Horváth und die Plautus-Übersetzung Ludwig Gurlitts: Zu *Der Sklavenball* und *Pompeji*“ im Rahmen des Symposiums „Ödön von Horváth: Edition und Interpretation“ des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek in Kooperation mit der Wienbibliothek im Rathaus (2. Dezember 2011) näher ein; eine Publikation dazu ist geplant.

34 Häufig wird ein Mangel an Gastfreundschaft oder ein Fehlverhalten der potenziellen Gastgeber kritisiert: Diodoros von Sinope, *Die Erbin* Fr. 2 K.-A.; Plautus, *Captivi* 88–90, *Stichus* 183–190; Terenz, *Eunuchus* 232–264.

35 Vgl. Terenz, *Eunuchus* 243; Horaz, *Epistel* I 15, 26–41; Alkiphron, *Epistel* III 25.

36 Vgl. Plautus, *Persa* 121–122; Alkiphron, *Epistel* III 11, 12.

37 Lukians Simon definiert überhaupt nur den erfolgreichen Parasiten als Parasiten, denn jeder, der keinen Gastgeber finde, könne die Kunst der Parasitik nicht richtig beherrschen und sei demnach kein echter Parasit (*Parasitendialog* 54).

38 Vgl. Lukian, *Parasitendialog* 15.



und wiederum ein guter Krieger – auch weit übers Maß,  
wenn zur Versorgung ihm ein reiches Mahl bereitet wird.<sup>39</sup>

Dieses Zitat, in dem der Parasit als der optimale Freund dargestellt wird, spielt wie ähnliche Komödienzitate<sup>40</sup> auf den zeitgenössischen Freundschaftsdiskurs an, in dem es um die Frage ging, was ein wahrer bzw. falscher Freund sei.<sup>41</sup> Es ist eine doppeldeutige Stellungnahme, denn auf der einen Seite hat der Sprecher ja Recht, doch auf der anderen Seite wirkt die Aussage komisch, da der Parasit so gar nicht dem Ideal eines Hetairois entspricht.

Zudem weist dieses Zitat deutlich auf die Logik der Argumentation des Parasiten Simon in Lukians *Parasitendialog* voraus, die ihrerseits womöglich nicht erst von dem Sophisten aus Samosata stammt, sondern bereits in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entwickelt wurde: Lukian verwendet vielfach Werke des Kynikers Menippos von Gadara als Quelle, und es ist äußerst verlockend, den *Parasitendialog* – zumindest in seinem Kern – ebenfalls auf Menippos zurückzuführen (für einen Kyniker lag, ebenso wie für einen Epikureer, die Auseinandersetzung mit den Parasiten nahe,<sup>42</sup> wobei sich Lukians Simon freilich von diesen Philosophen distanziert<sup>43</sup>). In diesem Fall kann das von Simon entworfene Bild vom Parasiten als direkter Reflex auf die Mittlere und Neue Komödie gewertet werden.

---

39 „ὁ γὰρ παράσιτος ἐστίν, ἂν ὀρθῶς σκοπῆς,  
κοινωνὸς ἀμφοῖν, τῆς τύχης καὶ τοῦ βίου.  
οὐδεὶς παράσιτος εὐχεται ἄτυχεῖν τοὺς φίλους,  
τοῦναντίον δὲ πάντας εὐτυχεῖν αἰεὶ.  
ἔστιν πολυτελής τῷ βίῳ τις· οὐ φθονεῖ,  
μετέχειν δὲ τούτων εὐχεται αὐτῷ συμπαρῶν.  
κἄστιν φίλος γενναῖος ἀσφαλῆς θ' ἅμα,  
οὐ μάχιμος, οὐ πάροξυς, οὐχὶ βάσκανος,  
ὄργην ἐνεγκεῖν ἀγαθὸς ἂν σκώπτῃς, γελᾷ  
ἔρωτικός, γελοῖος, ἰλαρὸς τῷ τρώπῳ·  
πάλιν στρατιώτης ἀγαθὸς εἰς ὑπερβολήν,  
ἂν ἦ τὸ σιτάρημα δεῖπνον εὐτρεπές.“

Antiphanes, *Die Zwillinge* Fr. 80 K.-A.; Übersetzung zitiert nach Athenaios: Das Gelehrtenmahl. Buch I–VI. Zweiter Teil. Buch IV–VI. Eingeleitet und übersetzt von Claus Friedrich, kommentiert von Thomas Nothers. Stuttgart: Hiersemann 1998, S. 467.

40 Vgl. Antiphanes, *Die Frauen von Lemnos* Fr. 142 K.-A.; Alexis, *Der Feueranzünder* Fr. 205 K.-A.; Timokles, *Drakontion* Fr. 8 K.-A.

41 Vgl. Theophrast, *Über die Schmeichelei* Fr. 83 Wimmer; Klearchos aus Soloi, *Gergithios* Fr. 19 Wehrli (Athenaios VI 255c–257c, 258ab). Das Thema von Plutarchs *Quomodo adulator ab amico internoscatur* wurde bereits im Peripatos diskutiert.

42 Siehe Karl Büchner: Epikur bei Menander. In: Studi italiani di filologia classica. N.S. 14 (1937), S. 151–161 (auch in: K. B.: Studien zur Römischen Literatur. Bd. 1. Wiesbaden: Steiner 1964, S. 7–18); Fausto Montana: Menandro 'politico' Kolax 85–119 Sandbach (C190–D224 Arnott). In: Rivista di Filologia Classica 137 (2009), fascicolo 3–4, S. 302–338.

43 Vgl. bes. Lukian, *Parasitendialog* 11–12, wo sich Simon explizit gegen Epikur wendet.

Die genannten Hinweise auf ein Konzept eines ‚idealen‘ Parasiten stammen aus einer ganzen Reihe von Werken. Ihre große Zahl spricht dafür, dass es sich dabei nicht um zufällige Gedankenblitze der einzelnen Autoren gehandelt hat, sondern dass in Athen von der Mitte des 4. bis ins frühe 3. Jahrhundert der Parasit als positive Figur diskutiert wurde – in einer Zeit, als aufgrund der immer größer werdenden Dominanz des ‚Realismus‘ in der Komödie mythologische Figuren wie Herakles (manche Parasiten opfern diesem<sup>44</sup> oder leiten die Parasiten selbst von dessen Kult her<sup>45</sup>) aus dem Komödienpersonal ausgeschieden waren.<sup>46</sup>

Gut möglich, dass bereits Alexis dieser Grundgedanke dazu veranlasste, den Spitznamen Παράσιτος zu wählen und damit die positive Bewertung dieser Figur auszudrücken.

### VIII. Die Verteidigung

Ob alle Kollegen, die nach dem *Parasitos* des Alexis ähnlich gestaltete und ebenfalls Παράσιτος genannte oder als παράσιτος bezeichnete Figuren auf die Bühne brachten<sup>47</sup> und dadurch das Wort zur festen Bezeichnung der neuen Komödienfigur machten, ein vergleichbar positives Verständnis des Parasiten hatten, ist nicht sicher (die Situation ist wohl ähnlich wie bei den Hetären, wo die Autoren zwischen der Darstellung von *bonae* und *malae meretrices* wählten).

Mit der Popularisierung von παράσιτος verschlechterte sich der Ruf der Parasiten. Die Komödiendichter reagierten auf diese Entwicklung – jedenfalls nehmen einige Parasiten ab einem gewissen Zeitpunkt (330er-Jahre?) ihre Lebensform vor Angriffen in Schutz und machen Unterscheidungen von guten und schlechten Methoden<sup>48</sup> bzw. sprechen Parasiten mit negativen Eigenschaften gänzlich das Recht ab, sich Parasiten zu nennen.<sup>49</sup> Auch die Herleitung des Parasitentums aus dem Kult findet sich erst ab dieser Zeit. Diese häufig hochtrabenden Reden wirken humorvoll: Es soll mit dem Parasiten – doch nicht über ihn – gelacht werden, denn es geht darum, den ‚idealen‘ Parasiten vom negativen Beigeschmack, den das Wort παράσιτος in dieser Zeit zu bekommen drohte, zu reinigen.

44 Vgl. Plautus, *Stichus* 233 und 486–487. Im Herakleion gab es eine Vereinigung von Spaßmachern; vgl. Hegesandros aus Delphoi FHG IV 413 (Athenaios VI 260ab). Wie die so genannten Dionysoskolakes in diesen Kontext passen, ist unklar.

45 Vgl. Diodoros von Sinope, *Die Erbin* Fr. 2 K.-A.

46 Vgl. jedoch den Ansatz zur Komik des Parasiten von Carl Eduard Geppert: *Die Menächen des Plautus lateinisch und deutsch mit einer Einleitung über die Characterrolle des Parasiten*. Berlin: Veit und Compagnie 1845, S. IX–X.

47 Komödien mit dem Titel *Parasitos* sind weiters von Antiphanes, einem älteren Zeitgenossen von Alexis, und Diphilos, einem Vertreter der Neuen Komödie, dem Athenaios (VI 258a) – wohl einer seiner theaterhistorischen Quellen folgend – bescheinigt, im *Telesias* den Parasiten trefflich dargestellt zu haben, bekannt.

48 Vgl. Diodoros von Sinope, *Die Erbin* Fr. 2 K.-A.

49 Vgl. Lukian, *Parasitendialog* 54.



In diesem Zusammenhang ist auch die Ausdifferenzierung des Maskenkabinetts zu sehen: Neben dem gewöhnlichen Parasiten betrat der *κόλαξ* (ursprünglich die übergeordnete, negativ konnotierte Bezeichnung für den ‚Parasiten‘ der Alltagswelt) in den letzten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts v. Chr. als schmeichelnde Unterart des eigentlichen Parasiten die Bühne. Hier wurde ganz explizit ein Schmeichler dargestellt, doch seine Schmeichelei war nicht negativ, sondern diente zur Bloßstellung des eitlen und einfältigen *miles gloriosus*.<sup>50</sup>

Ich persönlich nehme an, dass die Einführung der schmeichelnden Unterart des Parasiten durch Menanders *Kolax* erfolgte, und dass in diesem Stück die Titelfigur Struthias (alias Gnathon) vor dem ersten Auftritt durch den Pädagogensklaven des jungen Liebhabers Pheidias, der seinen Vorurteilen gegenüber den *κόλακες* freien Lauf ließ, vorgestellt wurde, doch dieser bereits durch den Eingangsmonolog des Parasiten (vgl. Terenz, *Eunuchus* 232–264) Lügen gestraft wurde, und Struthias im Folgenden sowohl den prahlerischen Soldaten Bias überlistete als auch Pheidias zu seiner Geliebten verhalf.<sup>51</sup>

Durch solche Stücke konnte offenbar über einen längeren Zeitraum vermieden werden, dass *παράσιτος* zu einem Schimpfwort wurde.<sup>52</sup> Es setzte sich nicht als Bezeichnung für die soziale Gruppe, aus der sich die ‚realen‘ Vorbilder der Figur rekrutierten, durch;<sup>53</sup> die Verwendung des Wortes *παράσιτος* blieb weitgehend auf die Komödie beschränkt – die Ausnahmen betreffen entweder Fälle, in welchen sich jemand bewusst zum Parasiten stilisiert, indem er sich in die motivgeschichtliche Tradition dieser Figur stellt, um dadurch eine Einladung zu erhalten (Athenaios erwähnt etwa Tithymallos, Korydos und den legendären Chairephon<sup>54</sup>), oder die Spaßmacher

50 Zum komischen und kritischen Potenzial des Paares *miles gloriosus* – *parasitus colax* siehe Pernerstorfer, Menanders *Kolax*, S. 123–130.

51 Siehe ebenda; vgl. die Gestaltung der Figur der Thais im *Eunuchus* des Terenz, die ihrem Vorbild, Chrysis in Menanders *Eunuchos*, weitgehend entsprechen dürfte.

52 Das änderte sich in späterer Zeit: Zum plautinischen Persa siehe Anm. 33; in Nikolaus Fr. 1 K.-A. (vermutlich 2. Jahrhundert v. Chr.) wird die Kunst der Parasiten (in 17–22 mit Menanders *Kolax*, 50–54, vergleichbar) kritisiert. Im so genannten *Giftmischermimus* (*Papyrus Oxyrhynchus* 413), einem nachchristlichen Mimusfragment (Helmut Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*. Bremen: Schönemann 1972, S. 81–109), ist von der einstigen positiven Bewertung des Parasiten nichts mehr zu spüren.

53 Vgl. jene Stellen, in welchen noch zur Zeit der Neuen Komödie von der Bühne aus Kritik an dem gesellschaftlichen Phänomen der *κόλακες* geübt wurde: Anaxilas Fr. 32 K.-A. (hier wird in einem aus dem Bereich der Tierwelt genommenen Vergleich der *κόλαξ* als pflanzenfressendes Tier beschrieben), Diphilos Fr. 23 K.-A., Menander, *Kolax* 91–100, *Theophoromene* Fr. 1.

54 Vgl. Athenaios VI 240c–244a; zu Chairephon siehe Fisher, *The Bad Boyfriend, the Flatterer and the Sykophant*, S. 204.

der Alltagswelt.<sup>55</sup> Für diese davor *γελωτοποιοί* genannten Personen wurde ebenfalls die Bezeichnung *παράσιτοι* üblich, wie noch Alkiphrons *Parasitenbriefe* aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zeigen, in welchen, durchaus mit Rückgriff auf die Mittlere und Neue Komödie, Briefe von Spaßmachern, die eben als *παράσιτοι* bezeichnet werden, versammelt sind.

## IX. Der Spaßmacher

Die Maske des *παράσιτος* wirkt – Pollux zufolge<sup>56</sup> – fröhlich, und die Figur steht motivgeschichtlich in der Tradition des ungeladenen Gastes und Spaßmachers.<sup>57</sup> In den erhaltenen Fragmenten der Mittleren und Neuen Komödie wird vielfach auf die Unterhaltungskunst dieser Figuren hingewiesen, doch finden sich keine Szenen, in denen ein Parasit als Spaßmacher auftritt. Das verwundert, denn immerhin gibt es in den Komödien des Plautus, die bekanntlich auf griechischen Vorlagen basieren, gleich mehrere professionelle Spaßmacher:<sup>58</sup> Ergasilus (*Captivi*), Gelasimus (*Stichus* – nach Menanders *Adelpoi A'*), Peniculus (*Menaechmi*) und Saturio (*Persa*). Teilweise ist die Vorlage noch direkt greifbar, etwa wenn Gelasimus und Saturio von Striegel und Ölfäschchen, den typischen Requisiten der griechischen Komödienparasiten, sprechen (*Stichus*, 230, *Persa* 124). Möglicherweise ist dieses Fehlen eindeutiger Belege nicht zuletzt eine Folge des Kanonisierungsprozesses im griechischen Kulturraum in nachchristlicher Zeit, bei dem Stücke, die bestimmte, als überkommen eingestufte Formen von Komik enthielten und nicht den in späterer Zeit als klassisch empfundenen Regeln folgten, ausselektiert wurden.

Zudem verändert sich der Sprachgebrauch unter dem Einfluss der Komödie, wie gesagt, dahingehend, dass die früher gebräuchliche Bezeichnung für Spaßmacher durch *παράσιτος* abgelöst wird. Und der Logik der Parasiten folgend ist Unterhalter beim Symposion der einzige Beruf, den ein Parasit ausüben darf, um noch als solcher zu gelten: Sobald ein Spaßmacher etwa durch die Veröffentlichung lustiger

55 Interessant sind auch jene Fälle, wo Dichter dies tun. So erscheint etwa im Werk von Horaz die Existenz des *poeta laureatus* an der *parasitica mensa* des Maecenas in raffinierter Weise reflektiert.

56 Über die Maske des *παράσιτος* sagt Pollux, sie wirke fröhlich, jene des *κόλαξ* hingegen gefährlich, wobei hier ein Beispiel dafür vorliegt, dass Pollux von einem stärker typisierten Bestand an Figuren ausgeht, als für das 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. anzunehmen ist. Das zeigen die Funde aus Lipari (siehe Luigi Bernabó Brea: *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi. Con la collaborazione di Madeleine Cavalier*. Rom: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER 2001). Die Maskenbildner der Mittleren und Neuen Komödie dürften Kenntnis von physiognomischen Theorien gehabt haben, doch dass alle konsequent einer Vorgabe folgten, ist unwahrscheinlich.

57 Ein besonders schönes Beispiel dafür gibt Philippos in Xenophons in den 360er-Jahren entstandenem *Symposion* ab.

58 Siehe Philip B. Corbett: *The Scurra*. Edinburgh: Scottish Academic Press 1986, S. 5–26; Robert Maltby: *The Language of Plautus' Parasites*. In: *Theatre Ancient and Modern*. Herausgegeben von Lorna Hardwick, Pat Easterling, Stanley Ireland, Nick Lowe und Fiona Macintosh. Milton Keynes: The Open University 2000, S. 32–44 sowie online: <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/Maltby.htm> [2011-11-20].





Geschichten zum Autor avanciert oder aufgrund seines darstellerischen Talents ein Engagement als Schauspieler erhält, hat er einen Beruf und ist über die ausgeübte Kunst als Autor bzw. Schauspieler definiert. Auch für die griechische Komödie ist demnach die Existenz von Parasiten anzunehmen, die professionelle Spaßmacher waren.

## X. Der Parasit in Rom

Statt auf einzelne Parasiten der Stücke von Plautus und Terenz<sup>59</sup> soll in den nun folgenden Ausführungen auf einige für das Verständnis der Parasiten in Rom wesentliche Punkte eingegangen werden.

Auf dem Weg nach Rom veränderte sich die griechische Komödie grundlegend.<sup>60</sup> Fahrende Schauspielergesellschaften und nicht die hoch angesehenen Verbände von Schauspielern (Dionysostechriten), die für Theateraufführungen bei den großen Festen im griechischen Raum zuständig waren, brachten im Laufe des 3. Jahrhunderts v. Chr. das Theater in die Hauptstadt der aufstrebenden neuen Macht im Mittelmeer. Sie boten ein Repertoire, das auch bei ihrem nicht literarisch gebildeten Publikum Erfolg versprach, was sich in der Wahl der gespielten Stücke niederschlug, aber auch die Stückstruktur selbst betraf.

In Athen hatte sich im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. – soweit sich das am erhaltenen Material nachweisen lässt – das Prinzip der Wahrscheinlichkeit als grundlegende Kategorie weitgehend<sup>61</sup> durchgesetzt, dem Maske und Kostüm der Figuren wie auch deren Sprache (Iambische Trimeter) sowie die Organisation der Auf- und Abtritte zu gehorchen hatten. Die Gliederung der Stücke in fünf Akte und die Zurückdrängung der gesungenen Teile in die Aktpausen wurde ebenfalls zur Regel.<sup>62</sup>

- 
- 59 Zum Verhältnis der römischen Komödien zu ihren Vorlagen siehe Antonsen-Resch, Von Gnathon zu Saurio. Diese Studie ist wichtig, da sie zahlreiche Thesen – vor allem aus dem Freiburger Sonderforschungsbereich hervorgegangene, z. B. Gregor Vogt-Spira: Stichus oder Ein Parasit wird Hauptperson. In: Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus. Herausgegeben von Eckard Lefèvre, Ekkehard Stärk und Gregor Vogt-Spira. Tübingen: Narr 1991, S. 163–174. (= ScriptOralia. 25.); Lore Benz: Der Parasit in den Captivi. In: Maccus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der Captivi des Plautus. Herausgegeben von Lore Benz und Eckard Lefèvre. Tübingen: Narr 1998, S. 51–100. (= ScriptOralia. 74.) – widerlegt.
- 60 Zur Menander-Überlieferung siehe Blume, Menander (1998), S. 16–45; Horst-Dieter Blume: Menander: The Text and its Restoration. In: New Perspectives on Postclassical Comedy. Herausgegeben von Antonis K. Petrides und Sophia Papaioannou. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2010. (= Pierides. Studies in Greek and Latin Literature. II.)
- 61 Diese Einschränkung erachte ich für wichtig, da die Komödien Menanders nicht repräsentativ für die gesamte dramatische Produktion sind.
- 62 Es gibt freilich auch die Ausnahmen von der Regel, in welchen eine Aktgrenze einen längeren Zeitraum überbrücken muss, damit die Einheit der Zeit gewahrt bleibt (vgl. Menander, *Misoumenos*; Plautus, *Captivi*), oder der Chor noch erkennbar ist (der Chor der Fischer im plautinischen *Rudens*, II/1).

Ob die Stücke in Athen mit nur drei Schauspielern aufgeführt wurden, ist fraglich,<sup>63</sup> doch bemühte sich zumindest Menander (wohl in Anlehnung an die Tragödie) darum, nur Szenen zu schreiben, in welchen nicht mehr als drei Schauspieler substantielle Sprechpassagen hatten.

Das alles war den Dichtern in Rom, aber wohl auch schon den griechischen Wandertruppen relativ egal, da es ihnen nicht um poetologische Prinzipien ging, sondern um den Erfolg beim Publikum. In Rom gewannen Theatralität und Musikalität (Cantica, metrische Vielfalt) der Aufführungen wieder an Bedeutung. Mit dieser Entwicklung steht auch die Erweiterung der Rolle der lustigen Figur in Zusammenhang, oder besser gesagt: Erst in dieser Theatertradition erfolgt die Etablierung einer lustigen Figur, wie sie in den Parasiten- und Sklavenfiguren des Plautus zu erkennen ist.<sup>64</sup>

Schon die Impresari der Wandertruppen setzten auf ihre komischen Schauspieler, die gegenüber dem Ensemble in den Vordergrund rückten (und wählten sicherlich dafür geeignete Stücke, die sie dann auch nach Rom brachten). Plautus erhöhte ebenfalls durch die Erweiterung der Rolle der lustigen Figur die Wirkung der Stücke, und selbst für Terenz ist belegt, dass er seine Parasiten mit ‚typischen‘ Parasiteneigenschaften versah und dadurch ‚komischer‘ machte.<sup>65</sup>

## XI. Parasiten & Schauspieler

In Rom wurde die Idee eines ‚idealen‘ Parasiten aufgrund der geänderten gesellschaftlichen Bedingungen nicht rezipiert: Ein Parasit, der keinen festen Platz im sozialen Gefüge sucht, sondern seinen Gastherrn frei wählt, ein *scurra vagus*, steht in Rom – anders als in Griechenland, wo er innerhalb des Gastrechts einen Platz beanspruchen kann – außerhalb der Gesellschaft.<sup>66</sup> Er gliedert sich nicht in das System der Patronage ein, wird kein Klient. Dasselbe gilt für die Schauspieler der Wandertruppen, fahrendes Volk (häufig *graeculi* – es sei daran erinnert, dass in der *Fabula Palliata* weiterhin im griechischen Kostüm gespielt wurde). Der Übergang ist sowohl bzgl. ihrer sozialen Stellung als auch ihrer Kunst fließend. Zur Zeit von Plautus und Terenz konnte der Parasit in Rom zur Metapher für den Schauspie-

---

63 Die Argumente gegen diese *communis opinio*, die Blume, Menander (1998), S. 65–69, bringt, lassen sich noch ergänzen.

64 Wichtig ist hier der Unterschied zu späteren Komödientraditionen, in denen häufig eine bestimmte komische Person an einen bestimmten Schauspieler gebunden war; zum Wiener Volkstheater vgl. Eva-Maria Ernst: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Münster; Hamburg; London: LIT 2003. (= *Literatur – Kultur – Medien*. 3.); Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl.

65 So Donat zu Terenz, *Phormio* 339.

66 Siehe Damon, *Mask of the Parasite*.



ler werden.<sup>67</sup> Szenen, in denen Parasiten als Spaßmacher auftreten, haben deshalb explizit metatheatralen Charakter; besonders anschaulich ist die von einer Sklavin belauschte und kommentierte Auftrittsszene des Gelasimus im plautinischen *Stichus* (155–273).<sup>68</sup>

Jene Personengruppe, die das Theater nach Rom brachte, hatte, da sie für gesellschaftliche Entwicklungen, die konservativen Kreisen missfielen, (mit-)verantwortlich gemacht wurde, von Anfang an einen schlechten Ruf. Im Zuge der Einführung von Theateraufführungen<sup>69</sup> an staatlichen Festen wurden zwar Versuche unternommen, das Ansehen der Schauspieler zu erhöhen (z. B. durch die Bildung eines Kollegiums der Autoren und Schauspieler), doch diese schlugen fehl. Das führte in der Folge dazu, dass in erster Linie Sklaven und Freigelassene auf der Bühne agierten.

Und die Parasiten? Theaterleute – anscheinend aus Mimus und Pantomimus – schlossen sich, womöglich schon im ausgehenden 3. Jahrhundert v. Chr., zu den *parasiti apollinis* zusammen.<sup>70</sup> Auch sonst blieb die Bezeichnung *parasitus* in Rom, wie auch in Griechenland, weitgehend der Bühne zugeordnet. In den nicht die Komödie betreffenden oder von dieser hergeleiteten Quellen kann *parasitus* in der Regel als Spaßmacher übersetzt werden.<sup>71</sup>

## XII. Resümee & Ausblick

Vergleicht man die im Einzelnen jeweils nur kurz erläuterten Beobachtungen, die in diesen *Prolegomena* zur Diskussion gestellt wurden, mit dem Stand der Forschung, so ist daraus zu schließen, dass eine *Kulturgeschichte des Parasiten in der griechisch-römischen Komödie* trotz zahlreicher Studien bislang nicht geschrieben ist. Allzu leicht wurden die zeitgenössischen Vorurteile gegenüber ‚Parasiten‘ auf den Gegenstand

67 Vgl. Anne Duncan: *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 90–123.

68 Für diese Szene nehme ich eine Entsprechung in der Vorlage (Menanders *Adelophoi A*) an, doch ist die Rezeptionshaltung in Athen sicher eine andere gewesen.

69 Zur den antiken Quellen zur Frühgeschichte des römischen Theaters siehe Peter Lebrecht Schmidt: *Postquam ludus in artem paulatim verterat. Varro und die Frühgeschichte des römischen Theaters*. In: *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*. Herausgegeben von Gregor Vogt-Spira. Tübingen: Narr 1989, S. 77–134. (= *ScriptOralia*. 12.), wobei ich den Einfluss der italischen Tradition für weniger bedeutend halte.

70 Siehe Hartmut Leppin: *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*. Bonn: Habelt 1992, S. 93–95; Evelyn Fertl: *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerin in der römischen Antike*. Wien: Braumüller 2005. (= *Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft*. 9.) S. 60–61.

71 Horaz, *Satire* I 2, 96–100 etwa erinnert an die Komödie; Juvenal, *Satire* I 135–140 und V 141–145 legen durch den symposialen Zusammenhang eine solche Deutung nahe, sicher ist sie für den *cantus pernoctantis parasit[us]* aus Juvenal, *Satire* XIV 44–46; weitere Belege bei Damon, *Mask of the Parasite*, S. 259–262.

übertragen, allzu willig wurde dem methodisch fragwürdigen Ansatz des Athenaios gefolgt.

Eine Studie, die gattungs- und begriffsgeschichtlich differenziert und sowohl die griechischen als auch die lateinischen Quellen umfassend berücksichtigt, liegt nicht vor; dabei ist es selbst für eine Untersuchung der griechischen Komödie allein zwingend notwendig, die lateinischen Quellen heranzuziehen und sich der Originalitätsproblematik – auch in Hinblick auf theaterwissenschaftliche Fragen – zu stellen, so heikel ein solches Unterfangen auch sein mag, da sonst ein Großteil der Quellen unberücksichtigt bleibt.

Die Notwendigkeit einer Einbettung der Erfindung, Etablierung und Ausdifferenzierung des Parasiten im Rahmen der Geschichte der griechischen Komödie wie auch der gesellschaftlichen Veränderungen im 4. Jahrhundert v. Chr. sollte deutlich geworden sein. Die Ausführungen zum ‚idealen‘ Parasiten bedürfen klarerweise einer intensiven Weiterführung der Arbeit.