

Aus dem Rahmen fallen

Dingtheorie, Narratologie und das Komische (Platon, Vischer, Lorient)

I. Die Komik der Dinge

Es ist oft gesagt worden: Das Komische ist das Eigene des Menschen, nur der Mensch – und kein anderes Wesen – lacht.¹ Begründet wurde dies häufig durch die Kennzeichnung des Menschen als Doppelwesen, das sich selbst widersprechen kann. Der Mensch gilt als Wesen, das gleichermaßen über einen Körper und einen Geist verfügt,² als Wesen, das vom Zufall heimgesucht wird, aber auch zum Erhabenen fähig ist,³ oder als Wesen, das durch eine »individuelle[]« und eine »soziale[] Existenz« ausgezeichnet ist und deshalb »mit irgendeiner Norm« in Konflikt geraten kann.⁴ Jeweils ist es die Kollision der beiden Seiten, die nach den verschiedenen theoretischen Ansätzen zur Hervorbringung des komischen Phänomens führt und so – als Reaktion auf die Wahrnehmung des komischen Phänomens – das Lachen verursacht. Da andere Wesen (Steine, Pflanzen, Tiere, Gott) nicht durch solche Doppelseitigkeiten geprägt seien, könnten sie schon aufgrund ihrer Verfasstheit nicht oder nur sehr bedingt komisch sein.⁵

¹ Vgl. Friedrich Theodor Vischer: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik [1837]. Einleitung von Willi Oelmüller. Frankfurt a.M. 1967, S. 176: »[D]er Mensch und sein Treiben [ist] der eigentliche Gegenstand des Komischen«; Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen [1900]. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg 2011, S. 14: »Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist«; Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941). In: Ders.: Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 201–387, hier S. 299: »Eigentlich komisch ist nur der Mensch«.

² Vgl. die romantische Komiktheorie von Stephan Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen. Leipzig 1817, S. 35–57. Vgl. zu Schütze Johannes F. Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt.« Widerständige Dinge zwischen Komik und Zufall in der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes und bei E.T.A. Hoffmann. In: Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): Schläft ein Lied in allen Dingen. Romantische Dingpoetik. Würzburg 2011, S. 121–134.

³ Vgl. Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 176.

⁴ Plessner: Lachen und Weinen, S. 299.

⁵ Dass heißt nicht, dass den nichtmenschlichen Wesen – vor allem den Tieren – jede Fähigkeit zu Komik und Lachen abgesprochen wurde, dennoch aber wurde sie gegenüber dem Menschen äußerst minimal angesetzt. Vgl. Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 41f.; Plessner: Lachen und Weinen, S. 221 u. 298.

Gegen die Beschränkung des Komischen und des Lachens auf den Menschen lassen sich Einwände vorbringen: So wurde das Lachen auf Affekte (z.B. Aggression) und Verhaltensweisen (z.B. das Spielen) zurückgeführt, die bei Tieren ebenso wie beim Menschen zu finden sind.⁶ Und weiterhin ist die Grenzziehung zwischen ›dem Mensch‹ und ›dem Tier‹ in ihrer kategorischen Schärfe im Allgemeinen sowie mit Blick auf Komik und Lachen im Besonderen kaum aufrechtzuerhalten – sicherlich lacht eine Ameise nicht, bei den großen Säugetieren wurden dagegen in der ethologischen Forschung Formen des Lachens beschrieben.⁷

Aus der Aussage, dass Komik und Lachen das Eigene des Menschen sind, wäre zu folgern, dass die Dinge nicht komisch sind. Und anders als im Fall der Beschränkung von Komik und Lachen auf den Menschen, die vonseiten der Tiere in Zweifel gezogen werden kann, ist hier ein Einwand schwieriger. Zwar gibt es Beispiele für eine reine ›Komik der Dinge‹ – zu denken ist an die Installation *Der Lauf der Dinge* (1987) von Peter Fischli und David Weiss, in der es zu einer Kettenreaktion von verschiedenen Dingen kommt –, doch sind diese Fälle in der Regel auf eine Tätigkeit des Menschen zurückzuführen; bei Fischli und Weiss auf ein vorausgehendes Arrangement, das mittels mechanischer und chemischer Effekte die komische Kettenreaktion überhaupt erst ermöglicht.⁸ Die Komik der Dinge umfasst demnach nur ein spezifisches Feld des Komischen – Sprachkomik als ›Komik ohne Dinge‹ gehört ihr nicht an – und sie schließt den Menschen mit ein. Insofern wäre vielleicht eher von einer ›Komik mit Dingen‹ oder allgemein von einer ›Dingkomik‹ zu sprechen. Gemeint sind in jedem Fall komische Phänomene, die den Körper, dessen materielle Umwelt und das Zusammenspiel der beiden betreffen. Die berühmteste Form dieser Dingkomik ist der Slapstick, der

⁶ Vgl. zur Evolutionsgeschichte des Lachens Ernst Peter Fischer: Vom Zeigen der Zähne und dem Lächeln der Lippen. Die Evolution auf dem Weg zum Lachen. In: Helmut Bachmaier (Hg.): Lachen macht stark. Humorstrategien. Göttingen 2012, S. 39–45; Tom Kindt/Robert Vellusig: Anthropologie. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Julia Paganini. Mit 45 Abbildungen. Stuttgart 2017, S. 78–88, hier S. 78–80.

⁷ Bereits bei Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Aus dem Englischen übers. von J. Victor Carus. Mit 21 Holzschnitten und 7 heliographischen Tafeln. Dritte, sorgfältig durchgesehene Aufl., Stuttgart 1877, S. 10f. sowie 180–193, finden sich Überlegungen zum Lachen bei den Tieren. Vgl. aus der neueren Forschung Jennifer Gamble: Humor in Apes. In: *Humor* 14/2 (2001), S. 163–179.

⁸ Zur Komik bei Fischli und Weiss vgl. Jeremy Millar: Fischli and Weiss. *The Way Things Go*. Cambridge (MA) 2007, S. 70–82.

das Dinghafte bereits im Namen führt und als »physical comedy« gilt.⁹ Mit dem Slapstick rücken die Dinge ins Zentrum komischer Phänomene sowie der Komiktheorie – und zwar selbst dort, wo Komik und Lachen eigentlich auf den Menschen begrenzt werden.¹⁰

In den weiteren Ausführungen wird es um eine theoretische Erfassung der Dingkomik gehen. In einem ersten Schritt greife ich auf ein Beispiel – Loriots Sketch *Zimmerverwüstung* (Erstausstrahlung ARD 8. März 1976)¹¹ – zurück, um zu skizzieren, durch welche Aspekte die Dingkomik geprägt ist. In einem zweiten Schritt sollen Dingtheorien, insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), mit literaturtheoretischen Ansätzen, vor allem der Narratologie, in Verbindung gebracht werden. In einem dritten Schritt wird das theoretische Spektrum um verschiedene Komiktheorien erweitert, dabei wird auch die Dingkomik in Loriots Sketch, Platons Thales-Episode aus dem Dialog *Theätet* sowie Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) in den Blick genommen.¹²

II. Loriots *Zimmerverwüstung*

Dramentheoretisch gesprochen ist der Ort für eine künstlerische Gestaltung der Dingkomik der Nebentext, also jene Textpassagen, die in der szenischen Aufführung zwar im Zusammenspiel von Körper und Kulisse materialisiert, aber nicht verbalisiert werden. Die Analyse der Dingkomik erfordert sodann einen deskriptiven Zugriff, um dem körperlichen Handlungsgeschehen und der flüchtigen Ereigniskette habhaft zu werden. Was also geschieht in Loriots *Zimmerverwüstung*? Dem Sketch geht eine Anmoderation voraus, in welcher der Protagonist als »staatlicher Beamter« im »Außendienst« charakterisiert wird. Im Sketch selbst kommt der Beamte, gespielt von Lorient, mit einem dem Zuschauer unbekanntem Anliegen zu einem großbürgerlichen oder ade-

⁹ Alan Dale: *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis 2000, S. 1.

¹⁰ Vgl. die Überlegungen zur »Körperwelt« bei Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 50–56; zu den abreißen Hosenträgern bei Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 181; zum »Schlamm« im Tintenfass bei Bergson: Das Lachen, S. 18; zu den vertauschten Dingen des zerstreuten Professors bei Plessner: Lachen und Weinen, S. 292.

¹¹ Zugänglich über: Lorient II. Loriots Teleskizzen. In: Vicco von Bülow in Zusammenarbeit mit Stefan Lukschy (Hg.): *Die Vollständige Fernsehedition*. 2007. Disc 3.

¹² Die folgenden Überlegungen bilden das theoretische Gerüst für mein geplantes Habilitationssprojekt, das sich mit der Dingkomik von der Romantik bis in die klassische Moderne befassen soll.

ligen Anwesen; er wird von einem Zimmermädchen, gespielt von Evelyn Hamann, empfangen und in den Salon gebracht, um dort die ›Herrschaften‹ zu treffen. Der schon beim Eintreten ausrutschende Beamte macht sich bereit für das Gespräch, legt seine Akten zurecht und setzt seine Brille auf; er erhält aber die Mitteilung, dass die Herrschaften noch einen Moment auf sich warten lassen. Das Zimmermädchen schaltet das Radio an; es ertönt der *Piccolo Bolero* von Mantovani und damit eine Art Ballettmusik. Der Beamte nimmt die Brille wieder ab und füllt die Wartezeit durch eine Betrachtung des Salons und dessen Ausstattung, die Kamera folgt seinem Blick. Hierbei entdeckt er ein schief hängendes Bild; es kommt zum Versuch, dieses zu begradigen, und anschließend zu einer eskalierenden Kettenreaktion, die in die totale Zimmerverwüstung einmündet. Der Sketch endet damit, dass der Beamte beim fluchtartigen Verlassen des Zimmers nochmals auf das Zimmermädchen trifft und ihr mitteilt, dass ›das Bild schief hängt‹, was in Anbetracht des verursachten Chaos aber eigentlich nicht mehr ins Gewicht fällt.

Es sind vier Fragen, die sich zur Deskription und Analyse der Dingkomik stellen lassen. Erstens: Wer sind die Figuren? Zweitens: Was für Dinge kommen vor? Drittens: Wie treten Mensch und Dinge miteinander in Interaktion? Viertens: Was ist daran komisch? Ich gehe zunächst knapp auf die ersten drei Fragen ein, die Frage nach der Komik werde ich in Zusammenhang mit der Komiktheorie genauer thematisieren (vgl. Abschnitt V.). Die zwei auftretenden Figuren sind besonders über ihre Berufe gekennzeichnet. Es handelt sich um Ordnungsinstanzen des Staates (der Beamte) und des Hauses (das Zimmermädchen). Mit der Geschlechterzuordnung des Mannes zum Staat, der Frau zum Haus wird weiterhin eine Hierarchie aufgerufen, die allerdings nicht allgemein gilt (der Beamte muss auf die ›Gnädige Frau‹ warten) und die durch die Ungeschicklichkeit des Beamten sowie das selbstbewusste Auftreten des Zimmermädchens unterlaufen wird. Schließlich sind der Beamte und das Zimmermädchen gleichermaßen subalterne Figuren; der Beamte ist staatlicher Funktionsträger, das Zimmermädchen untersteht den ›Herrschaften‹.

Die Abwesenheit der Herrschaften bestimmt die weitere Ereigniskette. Aufgrund ihres Nichterscheins kommt es zum Ausfall der sozialen und sprachlichen Interaktion. Anstatt der ›bürokratischen Kommunikation im Außendienst‹ tritt indessen etwas in den Vordergrund, was eigentlich nur den rahmenden Hintergrund der Sprechhandlung darstellen sollte – die im Raum vorhandenen Dinge.

Die Betrachtung der Dinge durch den Beamten wird mittels der filmischen Technik von Schuss und Gegenschuss inszeniert. In den Blick geraten so die

im Raum angeordneten Dinge: Tische, Stühle, Sessel, eine Couch, Kissen, Bilder und Fotografien, Lampen und Blumen, ein Kerzenständer, aufgetürmte Orangen, ein Aschenbecher, eine Zeitschrift, ein Telefon, Getränke und Gläser, Teller als Porzellandekoration, Vorhänge am Fenster, ein Teppich, Bücher im Bücheregal usw. All diese Dinge bilden gemeinsam eine Kulisse, die durch eine statische Ordnung geprägt ist und sich eigentlich nicht der Aufmerksamkeit aufdrängt. Zur Generierung von Aufmerksamkeit kommt es allerdings durch das schief hängende Bild, an dem der durch die Kameraführung gestaltete Blick des Beamten erst vorüberstreift und dann haften bleibt. Begründet ist dies dadurch, dass das schief hängende Bild die symmetrische Anordnung des sonstigen Bilderensembles stört. Das wiederum provoziert den Ordnungswillen des Beamten, der sich anschließend in sein Gegenteil verkehrt: Die Handlung des Beamten setzt eine in den Dingen gespeicherte Energie frei, die der Beamte zunehmend weniger kontrollieren kann, in die er aber immer wieder scheinbar rettend eingreift, bis es in der Abfolge der Prozesse von Stoßen und Fallen zur totalen Zerstörung der Zimmereinrichtung kommt. Aus dem geordneten Nebeneinander der Dinge wird in Folge des Nacheinanders der Kettenreaktion letztlich ein chaotisches Durcheinander.

III. Die Dinge und die Akteur-Netzwerk-Theorie

Den Dingen, so hat es der Physiker und Wissenschaftstheoretiker Erwin Schrödinger beschrieben, eignet ein »Streben« zu Unordnung und Entropie – man denke an die »Bücher einer Bibliothek oder die Papierstöße und Manuskripte auf dem Schreibtisch«. Dem Hang der Dinge, durcheinanderzukommen, müsse nun der Mensch »zuvorkommen« und entgegenwirken. Aus Schrödingers Beobachtung ergibt sich schlaglichtartig ein anderer Blick auf die Dinge als der gewöhnlich vorherrschende – hier sind die Dinge nicht statisch und passiv, vielmehr muss ihrem Streben zur Unordnung erst eine Ordnungskraft entgegengesetzt werden, um sie in einem strukturierten Ensemble wie dem Zimmer in Loriots Sketch zum Stillstand zu bringen. Und in diesem Zusammenhang zeigt der Sketch, wie das aufgestaute Streben zur Unordnung freigesetzt wird und die Dinge auf beschleunigte Weise in einen »chaotischen Zustand« übergehen.¹³

¹³ Alle Zitate in Erwin Schrödinger: Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet. 2. Aufl., München 1951, S. 103.

Die von den Dingen ausgehenden Unordnungsmomente spielen auch in den verschiedenen Dingtheorien, z.B. von Martin Heidegger und Bill Brown, eine zentrale Rolle.¹⁴ Vor allem das Störungspotential sowie das Funktionsloswerden sind Ding-Topoi: Erhart Kästner spricht von einem »Aufstand der Dinge«,¹⁵ Hartmut Böhme von einem »Bartleby-Effekt«;¹⁶ das Verschwinden von eigentlich selbstverständlichen Dingen stellt eine in philosophischen¹⁷ wie literarischen Texten¹⁸ häufig durchgespielte Fiktion dar. Gemeinsam ist all diesen Reflexionen und Fiktionen, dass mit ihnen die im Alltag kaum bemerkte Handlungspotenz der Dinge sichtbar wird, sei es durch Störung oder das schlichte Fehlen eines vermeintlich selbstverständlichen Funktionsträgers.

Die Handlungspotenz oder die »Akteurhaftigkeit« von nichtmenschlichen Entitäten wurde auch vonseiten der Akteur-Netzwerk-Theorie thematisiert. John Law fragt, warum »wir uns gelegentlich – aber nur gelegentlich – der Netzwerke bewusst [sind], die hinter einem Akteur, einem Objekt oder einer Institution liegen und diese konstituieren?« Seine eigene Antwort lautet, dass ein Bewusstwerden einzelner Entitäten in heterogenen Netzwerken erst dann erfolgt, wenn eingespielte Abläufe – die Rede ist von einer »Punktualisierung« – aufgrund eines Defekts gestört werden. In Fällen dagegen, wenn »ein Netzwerk als einziger Block handelt, verschwindet es, um von der Handlung selbst und dem anscheinend simplen Autor dieser Handlung ersetzt zu werden.«¹⁹

Klassische Beispiele für punktualisierte Artefakte sind technische Geräte.²⁰ Man könnte die Überlegungen aber ebenso auf das Bildensemble bei Lioriot

¹⁴ Zu Heidegger und Brown siehe die Einleitung in diesem Band.

¹⁵ Erhart Kästner: *Der Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M. 1976, S. 155–166.

¹⁶ Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 41.

¹⁷ Vgl. z.B. die Vorstellung, dass alle Tische verschwunden sind, bei Roger Pol-Droit: *Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen*. München 2010, S. 205f. Vgl. weiterhin zu den im Prozess der kulturellen Evolution verschwundenen Dingen Andrea Köhler (Hg.): *Kleines Glossar des Verschwindens. Vom Autokino bis Zwischengas. Lauter Nachrufe*. 2. Aufl., München 2007.

¹⁸ Vgl. hierzu Thomas Macho: *Souveräne Dinge*. In: *Archiv für Mediengeschichte* 8 (2008), Agenten und Agenturen, S. 111–118, hier S. 112f.

¹⁹ Alle Zitate in John Law: *Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität* [1992]. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, S. 429–446, hier S. 435f.

²⁰ Law (ebd.) nennt den Fernseher.

übertragen: Im Normalfall einer symmetrischen Anordnung drängen sich die Bilder dem Betrachter nicht auf und erscheinen als eine, wie Heidegger sagt, aufeinander abgestimmte »Zeugganzheit«.²¹ Sobald aber ein Bild aus dem Rahmen der symmetrischen Ordnung herausfällt, heben sich Symmetrie und Punktualisierung auf; die einzelnen Teile geben sich als heterogen zu erkennen und versetzen den Betrachter in einen Zustand der Unruhe, der beim Beamten zum Versuch der Bildbegrädigung führt.

Mit der Fokussierung auf die Handlungsmacht nichtmenschlicher Entitäten steht auch die für die ANT typische Wendung gegen die cartesianische Subjekt-Objekt-Dichotomie in Verbindung. Nach dieser Dichotomie finden sich auf der einen Seite die menschlichen Subjekte, die dazu fähig sind, aktiv zu handeln, und auf der anderen Seite die nichtmenschlichen Objekte, denen eine statische Passivität eignet. »Die Tradition«, so schreibt Bruno Latour, »versagte ihnen« – den nichtmenschlichen Entitäten – den »Begriff« des Akteurs »und beschränkte ihn auf Subjekte, deren Handeln sich in der Welt entfaltet, in einem Rahmen, einer Umgebung von Dingen.«²² Der Opposition zwischen den Menschen und ihren Handlungen einerseits, den Dingen als Rahmen andererseits stellt Latour eine eigene Handlungstheorie gegenüber, die den Handlungsbegriff niedrigschwellig ansetzt, von jeglicher Intentionalität loslöst und so auch für die Dinge anwendbar macht. Von Handeln könne dann die Rede sein, wenn die in Frage stehenden Entitäten etwas tun bzw. wenn sie ein Tun veranlassen, »das heißt«, so Latour weiter, »sie machen einen Unterschied für eine gegebene Situation«.²³

Latours Handlungstheorie müsste mit gegenstrebigem Theorien konfrontiert werden, was an dieser Stelle aber nicht vorgenommen werden kann.²⁴ Wichtiger als eine solche kritische Konturierung ist für die hier vorgenommene Argumentation allerdings die literaturtheoretische Grundierung von Latours Argumentation.²⁵ So seien die Begriffe ›Aktant‹ und ›Akteur‹ der Narratologie entlehnt; die ANT verdanke sich zu einem guten Teil Algirdas

²¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1927]. 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 69.

²² Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* [1999]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2010, S. 110.

²³ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005]. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2010, S. 92.

²⁴ Vgl. als Gegenmodell etwa Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958]. 9. Aufl., München 2010, S. 33–35.

²⁵ Vgl. zu den literaturwissenschaftlichen Grundlagen der ANT sowie umgekehrt zur literaturwissenschaftlichen Rezeption der ANT die Einleitung in diesem Band.

Julien Greimas' strukturalistischer Erzähltheorie; und da sich die Literaturwissenschaft mit den »erfundenen Welten der Fiktion« befasse, könne sie besonders gut das Handeln nichtmenschlicher Wesen in den Blick nehmen. Literarische Texte sind aus dieser Perspektive Erkenntnisgegenstände in dem Sinn, dass sie nicht als Zweck, sondern als Mittel der Erkenntnis aufzufassen sind; wie Feldprotokolle und Laborberichte sind sie für Latour »Inskriptionen«, mit denen materielle Dinge in Papierdinge verwandelt und so der Analyse zugänglich werden.²⁶

IV. Die Dinge und die Narratologie

In der Literaturtheorie ist die Rede von einer Akteurhaftigkeit der Dinge auf formalistische und strukturalistische Ansätze zurückzuführen, vor allem auf Vladimir Propp, dessen Überlegungen von Greimas und Claude Bremond aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Alle drei unterscheiden zwischen Handlungen, die weitere Handlungen anstoßen, auf der einen Seite, und Figuren, die diese Handlungen ausführen, auf der anderen Seite. Rechnung getragen wird der Unterscheidung von Handlung und Handlungsträger mit der begrifflichen Gegenüberstellung von »Funktion« und »Person« (bei Propp und Bremond)²⁷ bzw. von »Aktant« und »Akteur« (bei Greimas).²⁸ Die Trennung zwischen dem *Was* und dem *Wer* der Handlung macht es möglich, sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Wesen als potentielle Handlungsträger auszuweisen. Propp schreibt hierzu: »Lebewesen, Gegenstände und Eigenschaften sind vom Standpunkt einer Morphologie, die auf den Funktionen der handelnden Personen basiert, als gleichberechtigte Größen zu betrachten.«²⁹ Und ähnlich heißt es bei Bremond in Rückgriff auf Propp: »Die Frage nun, wer das tut (Mensch, Tier,

²⁶ Vgl. zur Inskription als Verfahren, mit dem »Dinge« in Papier verwandelt werden«, Bruno Latour: *Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente* [1986]. In: Belliger/Krieger (Hg.): *ANThology*, S. 259–307, hier S. 288.

²⁷ Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens* [1928]. Hg. von Karl Eimermacher. München 1972, S. 27; Claude Bremond: *Die Erzählnachricht* [1964]. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a.M. 1972, S. 177–217, hier S. 181.

²⁸ Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* [1966]. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe. Braunschweig 1971, S. 159f.

²⁹ Propp: *Morphologie des Märchens*, S. 82.

übernatürliches Wesen, Gegenstand), [...] gehört, wie Propp sagt, »in den Bereich des Nebensächlichen.«³⁰

Gegenüber dem, *was* getan wird, ist es für Propp und Bremond ebenso wie für Greimas zweitrangig, *wer* dieses Tun ausführt; Propp spricht hier von einem »spezifische[n] Kolorit«,³¹ Bremond von einer »Ausschmückung«.³² Erklären lässt sich damit bereits, warum gerade diese literaturtheoretischen Ansätze von der ANT aufgegriffen wurden, denn es ist ein Kernanliegen der ANT, Vorurteile zur Handlungskompetenz der verschiedenen Entitäten zu vermeiden – das Tun bestimmt das Sein, nicht umgekehrt. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass die literaturtheoretischen Ansätze sich in erster Linie dafür interessieren, was geschieht; die ANT dagegen danach fragt, welche Entität was tut, um so von den »Performanzen« auf die »Kompetenzen« zu schließen.³³

Dinge, das veranschaulichen die Positionen von Propp, Greimas und Bremond, können in literarischen Texten als Akteure auftreten und die Handlung mitgestalten.³⁴ Zwei Aspekte sind hierbei allerdings zu bedenken und sollen im Folgenden genauer betrachtet werden: Zum einen wird man sagen müssen, dass die Dinge zwar auf der Ebene der Handlung durchaus eine Rolle spielen können, dies aber nicht ihr primärer Ort in literarischen Texten ist, denn zumeist kommt ihnen eher eine rahmende Kulissen- sowie eine Zeichenfunktion zu. Zum anderen ist es für die Frage nach den Dingen notwendig, die ontologischen Spielregeln der literarischen Gattungen im Blick zu behalten. Was bedeutet es z.B., dass Propp seine Überlegungen anhand einer Märchenanalyse formuliert, also einer dezidiert nichtrealistischen Gattung?

Für die Unterscheidung von Handlung und Rahmen kann zunächst exemplarisch auf Roland Barthes' Erzähltheorie zurückgegriffen werden. Barthes klassifiziert Erzähleinheiten danach, ob sie zum Ablauf der Handlung beitragen oder nicht. Im ersten Fall spricht er von »Funktionen«, die er nochmals in »Kerne« und »Katalysen« aufteilt. Die Kerne bilden das »Gerüst« der Erzählung, alle anderen Erzähleinheiten stellen »Expansionen« dar, sie »füllen« die Erzählung »nach einem im Prinzip endlosen Wucherungsmodus

³⁰ Bremond: Die Erzählnachricht, S. 181.

³¹ Propp: Morphologie des Märchens, S. 87.

³² Bremond: Die Erzählnachricht, S. 181.

³³ Vgl. Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft [1999]. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2002, S. 144.

³⁴ Vgl. hierzu auch Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief. München 2009.

aus«. Zu dieser Gruppe gehören auch die Erzähleinheiten, die nicht auf das Vorantreiben der Handlung ausgerichtet sind – Barthes spricht von »Indizien« und versteht darunter »Hinweise auf den Charakter der Protagonisten, Informationen über ihre Identität, Anmerkungen zur ›Atmosphäre«.³⁵ Indem sie eine »Atmosphäre« hervorbringen, bilden die Indizien zugleich die fiktive Welt, die Diegese. Und die Diegese wiederum setzt sich nach Barthes' Ausführungen in seinem berühmten Aufsatz zum »Wirklichkeitseffekt« zusammen aus einer Vielzahl von Dingen, die alle mit einem Zeichenwert ausgestattet sind (und wenn es der eigene ist).³⁶

Der Begriff der Diegese geht einerseits auf Platons *Politeia* zurück; andererseits wurde er von Etienne Souriau zur Beschreibung des filmischen Universums herangezogen.³⁷ Souriau bildet dann einen Bezugspunkt für Gérard Genette, wenn er den Begriff in die Narratologie überträgt: »Die Diegese [...] ist eher ein ganzes Universum als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt [...].«³⁸ An Genettes Ausführungen fällt die Differenzierung von Diegese und Handlung ins Auge. Ähnliches findet sich auch in *Palimpseste*:

Die Handlung, sei sie nun fiktiv oder historisch, einer Erzählung oder eines Stücks »spielt«, wie man so schön sagt, gewöhnlich in einem mehr oder weniger präzise determinierten räumlich-zeitlichen Rahmen: im alten oder sagenhaften Griechenland, am Hof König Ferdinands oder zur Zeit Napoleons in Russland. Unter anderem bezeichne ich auch diesen geographisch-historischen Rahmen als Diegese, und es versteht sich hoffentlich von selbst, daß sich eine Handlung von

³⁵ Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988, S. 102–143, hier S. 111–116.

³⁶ Vgl. Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt [1968]. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2006, S. 164–172.

³⁷ Vgl. als Überblick zur Geschichte des Begriffs Klaus Weimar: Diegesis. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Klaus Weimar u.a. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 360–363. Vgl. außerdem die Beiträge in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16/2 (2007), Forum: Diegese; sowie Remigius Bunia: Diegesis and Representation. Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative. In: *Poetics Today: international journal for the theory and analysis of literature and communication* 31/4 (2010), S. 679–720.

³⁸ Gérard Genette: Die Erzählung [1972/1983]. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn 2010, S. 183.

einer Diegese in eine andere verlagern läßt, zum Beispiel von einer Epoche in eine andere oder von einem Ort zu einem anderen oder auch beides zugleich.³⁹

Die Diegese ist nach Genette kein Teil der Handlung. Vielmehr bildet sie den Rahmen, in dem sich die Handlung ereignet. Und dementsprechend ist es für Genette auch möglich, dass eine Handlung, mittels »einige[r] Modifikationen«,⁴⁰ aus einem Rahmen herausgenommen und in einen anderen Rahmen versetzt werden kann.

Die bisherigen literaturtheoretischen Überlegungen veranschaulichen einerseits, dass Dinge – folgt man den Überlegungen bei Propp, Greimas und Bremond – durchaus auf der Ebene der Handlung von Bedeutung sein können. Andererseits weisen die Überlegungen zur Unterscheidung von Funktionen und Indizien (Barthes) bzw. Handlung und Diegese (Genette) in die Richtung, dass die Dinge eher den Rahmen für Handlungen bilden, aber nicht selbst an dieser beteiligt sind. Dies wiederum entspricht der von Latour beschriebenen modernen realistischen Ontologie, nach der Handlungen auf menschliche Wesen zurückzuführen sind und sich in einer »Umgebung von Dingen« ereignen. Zurückbezogen auf die Literatur heißt das, dass auch hier das Auftreten der Dinge als handelnde oder rahmende Entitäten vom Realismus der textuellen Ontologie abhängig ist:⁴¹ Wenn nach Propp, Greimas und Bremond Dinge als Akteure Handlungsabläufe gestalten können, so ist dies in den jeweiligen Theorienentwürfen vor allem an die Gattung des Märchens gebunden, d.h. an eine Gattung, die den Dingen auf konstitutive Weise Lebendigkeit, magische Wirkkräfte und Intentionen zuschreibt – und gerade dadurch mit einer realistischen Ontologie bricht.⁴² Wie steht es dagegen mit dem Handeln der Dinge in Texten, die einer realistischen Ontologie verpflichtet sind? Zu denken ist hier zunächst an Dinge, *mit* denen gehandelt

³⁹ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [1982]. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993, S. 406.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. zum hier verwendeten Realismus-Begriff, der auf der Nähe und Ferne zwischen tatsächlicher und fiktiver Welt mitsamt ihren Ontologien beruht, Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. 2. Aufl., München 1991, S. 214f.

⁴² Vgl. zum Handeln der Dinge in der Gattung des Märchens auch Heinz Brüggemann: Mitgespielt: Vom Handeln und Sprechen der Dinge. Thema und Variation in Texten der Romantik. In: Holm/Oesterle (Hg.): Schläft ein Lied in allen Dingen, S. 97–119; Mona Körte: Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folgen 12/1 (2012), S. 57–71; Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 46f.

wird. Ein in der Literaturtheorie immer wieder aufgegriffenes Beispiel für diesen Fall findet sich bei Boris Tomaševskij:

Die einzelnen Motive können Gegenstände charakterisieren, die ins Blickfeld des Lesers gerückt werden (Requisiten), oder Handlungen (»Episoden«). Nicht ein Requisit darf in der Fabel ungenutzt [...] bleiben. Čechovs These, wenn man zu Beginn einer Erzählung von einem Nagel in der Wand spreche, müsse sich der Held am Ende der Erzählung an diesem Nagel aufhängen, zielt genau auf die kompositorische Motivation.⁴³

Tomaševskijs »kompositorische Motivation« ist strikt funktional. Alle in der Erzählung erwähnten Dinge müssen mit dem Gang der Handlung verknüpft sein: Der in Frage stehende Nagel gewinnt seinen Sinn dadurch, dass er sich im Zuge des Erhängens von einem rahmenden Detail in ein Handlungsselement verwandelt. Eine eigenständige Handlungsmacht kommt ihm dabei allerdings kaum zu, zwar macht es einen Unterschied, ob er an- oder abwesend ist, aber letztlich dient er vor allem einer menschlichen Zielsetzung.⁴⁴ Die bisherigen Überlegungen deuten auf eine Alternative: Dinge handeln eigenständig, aber dies erfolgt nur in nichtrealistischen Texten; oder sie tragen in realistischen Texten zur Handlung bei, stehen dabei aber unter menschlicher Kontrolle. Es kommt nun aber eine weitere Möglichkeit hinzu. Denkbar sind Konstellationen, in denen sich Dinge auf durchaus realistische Weise der menschlichen Kontrolle entziehen und eine eigene Handlungsmacht freisetzen, die entschieden auf den Menschen zurückwirkt. Diese Dinge handeln nicht *mit*, sondern *gegen* den Menschen. Die wahrscheinlich bekannteste Form dieser realistischen Eigenmacht der Dinge ist die sprichwörtliche »Tücke des Objekts«. Die Formulierung geht auf Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) zurück. Der Roman wird im Folgenden noch genauer betrachtet, an dieser Stelle ist zunächst entscheidend, dass sich schon bei Vischer die Rede von der Tücke des Objekts in zwei verschiedene, aber miteinander verwandte Richtungen aufspaltet, die beide als

⁴³ Boris Tomaševskij: *Theorie der Literatur*. Nach dem Text der 6. Auflage (Moskau – Leningrad 1931). Hg. und eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann. Aus dem Russischen übers. von Ulrich Werner. Wiesbaden 1985, S. 227f.

⁴⁴ An solchen Dingen, die in literarischen Texten dazu da sind, dass *mit* ihnen gehandelt wird, gibt sich auch ein Einwand zu erkennen, den Bärbel Tischleder: Objektücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1 (2007), Fremde Dinge, S. 61–71, hier S. 66, gegen Latour gerichtet hat: Seine »technischen Gegenstände« seien »voller klar definierter menschlicher Absichten und Zielsetzungen«.

paradigmatische Fälle für eine realistische Eigenmacht der Dinge angesehen werden können – zum einen der Unfall, zum anderen die Dingkomik.⁴⁵ Bei beiden entziehen sich die Dinge der menschlichen Kontrolle; sie bilden Kausalprozesse aus, in die der Mensch verwickelt wird und dabei aus dessen Perspektive den Charakter des Zufalls aufweisen.

V. Komiktheorie und Dingkomik (Platon und Lorient)

Ohne dass hier auf den Unfall näher eingegangen werden kann, ist für eine theoretische Konturierung der Dingkomik doch eine knappe Unterscheidung zwischen den beiden Spielarten der ›Tücke des Objekts‹ notwendig.⁴⁶ Aristoteles beschreibt das Komische als einen »mit Häßlichkeit verbundene[n] Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht«.⁴⁷ Nach

⁴⁵ Vischers Roman wurde in der dingtheoretisch orientierten Forschung bereits mehrfach in den Blick genommen. Vgl. Uwe C. Steiner: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers »Auch Einer« und in Stifters »Nachsommer«. In: Michael Neumann/Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Konstanz 2011, S. 285–303; Jörg Kreienbrock: *Tückische Objekte. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Friedrich Theodor Vischer und Heimito von Doderer*. In: *Archiv für Mediengeschichte* 8 (2008), Agenten und Agenturen, S. 101–118. Die komischen Züge des Romans wurden dabei immer wieder herausgestellt, zum Teil wurde auch in der Komiktheorie auf den Roman zur Veranschaulichung der theoretischen Überlegungen zurückgegriffen. Vgl. z.B. Karlheinz Stierle: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 237–268, hier S. 242f. Zudem kommt Vischer eine systemische Stelle für die Geschichte des Komischen zu: Zum einen weist sein Roman zurück auf die Komik und Komiktheorie der Romantik (vgl. Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt«, S. 124–129). Zum anderen weist der Roman voraus auf den Slapstick, wie er sich bei Kafka und im frühen Film findet (vgl. Joseph Vogl: *Kafkas Komik*. In: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner [Hg.]: *Kontinent Kafka. Moses-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin 2006, S. 72–87, hier S. 77f.). Noch zu klären ist, wie genau sich die ding- und komiktheoretischen Untersuchungen untereinander verknüpfen lassen und welche Rolle dabei wiederum die narratologischen Untersuchungen – etwa zur Motivationsstruktur – spielen. Vgl. für die narratologischen Analysen Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996, S. 109–150. Eine Ausrichtung auf das Unfallgeschehen im Roman findet sich schließlich bei Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M. 2014, S. 263–267.

⁴⁶ Vgl. zu einer kultur-, medien- und literaturgeschichtlichen Erfassung des Unfalls Christian Kassung (Hg.): *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*. Bielefeld 2009.

⁴⁷ Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann*. Stuttgart 1994, S. 17 [1449a].

dieser Formulierung wären Unfall und Komik darüber zu trennen, dass das Unfallereignis mit ernststen Folgen (von der Verletzung bis zum Tod) einhergeht, das komische Ereignis dagegen von solchen Folgeerscheinungen frei ist. Einerseits finden sich in der Komiktheorie viele Positionen, die dieser Überlegung gefolgt sind.⁴⁸ Andererseits können aber auch Gegenpositionen angeführt werden. Bereits bei Cicero ergibt sich das Komische nicht in erster Linie aus der dargestellten Sache, sondern aus der Art und Weise der Darstellung.⁴⁹ Henri Bergsons Komik- und Lachtheorie ist voller Beispiele des Stolperns und Stürzens; deren Folgen werden aber nicht nach ernst/unernst unterschieden, wichtig ist für Bergson vielmehr, dass der Rezipient die Ereignisse mit einer mitleidlosen »Anästhesie des Herzens« betrachtet.⁵⁰ Bei einer solchen Haltung wäre es dann sogar möglich, so eine Formulierung von Helmuth Plessner, dass man »eines komischen Todes sterben kann«.⁵¹ Differenzen zwischen Unfall und Dingkomik lassen sich also auf der inhaltlichen Ebene des Phänomens und/oder der Darstellungs- und Betrachtungsebene verzeichnen. Im Folgenden soll zu einer genaueren Erfassung der Dingkomik von einer Konstellation ausgegangen werden, die gleichermaßen theoretische wie exemplarische Reflexionen umfasst: Im Jahr 1976, also im gleichen Jahr, in dem auch Loriots *Zimmerverwüstung* erstmals ausgestrahlt wird, erscheint unter dem Titel *Das Komische* der siebte Tagungsband der Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik*; einzelne Beiträge des Bandes sind in den Kanon der Komiktheorie eingegangen und darüber hinaus äußerst ergiebig für eine theoretische Erfassung der Dingkomik. Geschuldet ist dies

⁴⁸ Vgl. exemplarisch Stierle: *Komik der Handlung*, S. 238; Juri Striedter: *Der Clown und die Hürde*. In: Preisendanz/Warburg (Hg.): *Das Komische*, S. 389–398, hier S. 390f.

⁴⁹ Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch und Deutsch. Übers., kommentiert und mit einer Einleitung hg. von Harald Merklin. Stuttgart 1976, S. 359 [2, 236]. Vgl. hierzu auch Andreas Kablitz: *Komik, Komisch*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Hg. von Georg Braungart u.a. Berlin/New York 2007, S. 289–294, hier S. 290.

⁵⁰ Bergson: *Das Lachen*, S. 15. Vgl. auch Vischer: *Über das Erhabene und Komische*, S. 172f., der – auch unter Rückgriff auf Aristoteles – die Position vertritt, dass es beim Komischen weniger auf das tatsächliche Geschehen ankommt, sondern darauf, dass »wir an die ernste Seite [...] nicht erinnert werden dürfen.«

⁵¹ Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 301. Vgl. weiterhin als Überblick zur Thematik von Komik und Ethik, auch unter Einbeziehung von Aristoteles' *Poetik*, Susanne Kaul/Oliver Kohns: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Politik und Ethik der Komödie*. München 2012, S. VII–X.

dem Eröffnungsaufsatz von Hans Blumenberg, der sich einer Urszene des Komischen widmet – der Thales-Episode in Platons Dialog *Theätet*.⁵²

Thales, so berichtet Platons Sokrates, stürzt – während er die Sterne betrachtet – in einen Brunnen und wird daraufhin von einer »schlagfertige[n] und tüchtige[n] thrakische[n] Magd« ausgelacht, da er »zwar darauf aus sei zu wissen, was am Himmel vor sich gehe, ihm aber verborgen bleibe, was in seiner Nähe und vor seinen Füßen liege.«⁵³ Das Komische an Thales ist darin zu suchen, dass er im Zuge seines weltabgewandten Philosophierens seine Umwelt vergisst; dieses Vergessen der Umwelt führt dazu, dass er umso lächerlicher von den materiellen Dingen auf den Boden der Tatsachen zurückgebracht wird – auch hier liegen Unfall und Komik nahe beieinander. Und während der Philosoph sich auf das Unbedingte richtet und dabei von den Bedingtheiten seines Körpers und seiner Umwelt eingeholt wird, hat die Magd aufgrund ihrer sozialen Stellung stets mit den Dingen zu tun. Die Thrakerin verlacht demnach nicht nur als Frau den Mann, als sozial niedriger Stehende den sozial höher Stehenden; darüber hinaus verlacht sie auch den Typus des Philosophen und dessen Nichtwissen über die Bedingtheiten des alltäglichen Lebens.

Will man anhand von Platons Thales-Episode und Loriots Sketch – zugebenermaßen eine etwas komische Konstellation – Überlegungen zu einer Theorie der Dingkomik entwickeln, so kann dies auf der Grundlage der bereits angeführten Fragen erfolgen: Wer sind die Figuren? Was für Dinge kommen vor? Wie treten Mensch und Dinge miteinander in Interaktion? Was ist daran komisch?

1. *Figuren*: Das Figurenarsenal bei Platon und Lorient ähnelt sich; jeweils treten zwei Personen auf, ein Mann und eine Frau. Dem Mann kommt eine sozial höhere Stellung zu (Philosoph, Beamter), der Frau wird die Rolle der Dienlichkeit (Magd, Zimmermädchen) zugewiesen. Zudem ist der Mann als derjenige gekennzeichnet, der handelt bzw. beabsichtigt zu handeln, dabei aber gestört wird; über das Handeln der Frauen erfährt man dagegen wenig, sie bleiben Randfiguren. Hier ist allerdings auch ein Unterschied festzustel-

⁵² Vgl. Hans Blumenberg: Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie – anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote. In: Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 11–64. Vgl. auch Ders.: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie. Frankfurt a.M. 1987. Vgl. weiterhin als Reaktion auf Blumenbergs Ausführungen die Beiträge des Abschnitts »Das Komische der Philosophie« in Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 429–444.

⁵³ Platon: *Theätet*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Ekkehard Martens. Stuttgart 2012, S. 107 [174a–b].

len: Bei Platon ist die Magd beim Brunnensturz zugegen, als Beobachterin ist sie sowohl die erste Rezipientin als auch die erste Interpretin des komischen Ereignisses. Mit ihrem Lachen teilt sie zum einen mit, dass es sich überhaupt um ein komisches Ereignis handelt;⁵⁴ zum anderen benennt sie mit der Spannung zwischen der vom Philosoph anvisierten Unbedingtheit der Sterne und der Art und Weise, wie der Brunnen den Philosophen an die Bedingtheit des menschlichen Lebens erinnert, den Grund für ihr Lachen. Diese Theoretisierung des Komischen setzt sich in Platons Dialog fort, wenn Sokrates gegenüber seinen Gesprächspartnern die Episode heranzieht, um mit ihr zu beschreiben, wie ein Mensch (und vor allem ein Philosoph) zu einer verlachten Figur werden kann.⁵⁵

Während bei Platon das komische Geschehen erzählerisch vermittelt ist und dabei doppelt interpretiert wird, fehlen solche Vermittlungs- und Interpretationsinstanzen bei Lorient. Da das Zimmermädchen während der Kettenreaktion nicht zugegen ist und ihre Reaktion auf das zerstörte Zimmer nicht gezeigt wird, ist der Zuschauer Erstrezipient und Erstinterpret zugleich. Man könnte damit sagen, dass es bei Platon eher um eine Theorie des Komischen geht. Bei Lorient hingegen, dessen Sketch nicht als Theorie, sondern als Praxis komischer (Fernseh-)Unterhaltung aufzufassen ist, trägt die ernste Steifheit des Beamten zum Lacheffekt des Rezipienten bei.

2. *Dinge*: Die Welt von Platons Thales-Episode ist nur mit wenigen Elementen eingerichtet: Es gibt erstens die Sterne, die aufgrund ihrer Ferne die äußersten Dinge vor dem Unbedingten darstellen. Zweitens kommt der Brunnen hinzu, der sich im Gegensatz zu den Sternen in der unmittelbaren Lebenswelt befindet; er ist kein Ding theoretischer Betrachtung, vielmehr dient er der Wassergewinnung und somit der Aufrechterhaltung der leiblichen Existenz. Mit den Sternen und dem Brunnen sind also auch die Oppositionspaare von Theorie und Praxis sowie von Geist und Körper aufgerufen, die wiederum den unterschiedlichen Tätigkeiten von Philosoph und Magd entsprechen. Oppositionsketten dieser Art sind bei Lorient weniger scharf konturiert. Die einzelnen Dinge sind hier auf einen funktionalen und ästhetischen Komfort ausgerichtet; in ihrer Gesamtheit bilden sie die

⁵⁴ So kann das Lachen als Hinweis verstanden werden, dass dem Philosoph nichts Schlimmeres zugestoßen ist, also ein komisches Ereignis und kein Unfall vorliegt. Vgl. Manfred Fuhrmann: Fallhöhe, einmal wörtlich genommen. In: Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 432–435, hier S. 433f.

⁵⁵ Vgl. Platon: Theätet, S. 109 [175b].

Einrichtung des *Salons*, der wiederum der Rahmen für menschliche Handlungen – insbesondere das Gespräch – ist bzw. sein sollte (vgl. Abschnitt II).

3. *Mensch-Ding-Interaktion*: Sowohl in der Thales-Episode als auch in Loriot's Sketch ist ein Übergang von einer statischen Betrachtung zu einer dynamischen Handlungsverkettung zu beobachten. Unterscheiden lässt sich dabei zwischen Handlungen, die vom Menschen intendiert werden, und Handlungen, die dieser Intention zuwiderlaufen. So ist bei Platon die Betrachtung der Sterne eine intendierte Handlung; unterbrochen wird diese Handlung durch den Brunnen, der den Weg des Philosophen kreuzt und derart zu einer Reihe von Verkehrungen führt – von oben (Sterne) nach unten (Brunnen), vom Licht in die Dunkelheit, von der Weite in die Enge, der Ferne in die Nähe usw. Auch bei Loriot wechseln sich intendiertes und nichtintendiertes Handeln ab: Der Beamte kommt in beruflicher Absicht; im Zustand des Wartens erfolgt dann die Betrachtung des Zimmers und die Wahrnehmung des schief hängenden Bildes, das mit dem Versuch der Bildbegradigung eine weitere intendierte Handlung auslöst. Dabei wird aber der Beamte in die unerwartet eintretende Kettenreaktion involviert, die er nicht kontrollieren kann und die letztlich zum exakten Gegenteil der ursprünglichen Absicht führt. Anstatt mit der Bildbegradigung die Ordnung des Zimmers zu komplettieren, wird der Ordnungsimpuls zum Auslöser einer vollständigen Einrichtungsdestruktion.

4. *Komik*: Bei all den Beschreibungen zu den Figuren, den Dingen und deren Interaktion ist die Frage nach dem Komischen bisher nur gestreift worden. Ansetzen kann die Analyse des Komischen bei Platon und Loriot an den vorgenommenen ding- und literaturtheoretischen Überlegungen. So sind zunächst mit Blick auf das Verhältnis von Ding- und Komiktheorien einige überraschend deutliche Analogien zu konstatieren.⁵⁶ Bei Karlheinz Stierle findet sich folgende Passage:

Die Handlung kann nun komisch daran scheitern, daß das Objekt unvorhergesehen und plötzlich sich als widerständig erweist und genau so reagiert, daß der Handlungsplan nicht nur scheitert, sondern sich in einer Unhandlung fortsetzt, die den Schein einer zur intendierten Handlung konträren Handlung trägt. Durch das Arrangement des Zufalls wird das Objekt so zu einem Quasi-Subjekt, das über das handelnde Subjekt zu verfügen scheint und dieses selbst zu einem Quasi-

⁵⁶ Die Verknüpfung von Ding- und Komiktheorien wurde in Zusammenhang mit Schütze, Vischer und Bergson auf der einen, Latour auf der anderen Seite bereits von Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt«, beobachtet und reflektiert.

Objekt macht. Dieses plötzliche Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation ist eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen.⁵⁷

Stierle formuliert hier – und zwar mit dem »Quasi-Objekt« und dem »Quasi-Subjekt« in einer Begrifflichkeit, die spätere Ansätze der Dingtheorie vorwegnimmt⁵⁸ – einige zentrale Aspekte der Dingkomik: erstens die von nichtmenschlichen Wesen ausgelöste Unterbindung der menschlichen Handlungen und deren Intentionen, zweitens die daraus folgende Hervorbringung einer Gegen- oder »Unhandlung«, drittens das mit der Eigenmacht der Dinge zusammenhängende Phänomen des Zufalls, viertens die Vertauschung von Subjekt und Objekt, die spätestens seit der Romantik als fundamentales Merkmal des Komischen angeführt wird.⁵⁹

Fragt man über die bloße Feststellung hinaus nach dem Grund für die Nähe von Ding- und Komiktheorien, so kann als gemeinsamer Bezugspunkt die Fokussierung auf Oppositionsverhältnisse und deren Fluidwerden in Prozesslogiken genannt werden. Das heißt, Ding- und Komiktheorien interessieren sich für Oppositionsverhältnisse, die kulturell relevant und dementsprechend festgefügt sind, zugleich aber Spielräume für dynamische Verschiebungen aufweisen. Wolfgang Iser spricht in diesem Zusammenhang von »Oppositionsverhältnisse[n]«, die eigentlich durch eine »Struktur hoher Stabilität« gekennzeichnet sind, aber in komischen Szenarien »zum Kippen gebracht« werden. Die »kollabierende[n] Positionen« führen zu einem Abbau von »Verlässlichkeit«, womit einhergeht, dass der Prozess des Kippens im Sinn eines »überfallartigen Betroffenseins« auf den Rezipienten überspringt und ihn lachen lässt. Das Lachen ist gleichermaßen Reaktion auf eine Überforderung sowie ein Mittel zu deren Überwindung, denn mit dem Lachen »befreit« sich der Rezipient aus der »Verstrickung in eine Situation«, indem er sie »zum Unernst erklär[t]«. ⁶⁰ Dieses für das komische Empfinden Wichtige »zum Unernst erklären«, ist einerseits als Mittel zu verstehen, den Angriff

⁵⁷ Stierle: Komik der Handlung, S. 242.

⁵⁸ Vgl. Michel Serres: Der Parasit [1980]. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1987, S. 344–360. Vgl. hierzu auch Markus Krajewski: Quasi-Objekte. In: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft. München 2011, S. 145–166.

⁵⁹ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst (1802/03): In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 2: 1801–1803. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1985, S. 539.

⁶⁰ Alle Zitate in Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz/War-ning (Hg.): Das Komische, S. 398–402.

auf die Ordnung der eigenen Ontologie mitsamt ihrer Oppositionen und Dichotomien rückgängig zu machen. Andererseits eröffnet sich hier auch ein Unterschied zwischen Ding- und Komiktheorien, schließlich reagieren die Dingtheorien nicht mit Lachen auf Störungen im ontologischen Gefüge, vielmehr betreiben sie selbst den Angriff auf die Ontologie der »großen Trennung«⁶¹ in aller theoretischen Ernsthaftigkeit.

Mit Blick auf das Verhältnis von Literatur- und Komiktheorien ist festzustellen, dass vor allem das Oppositionspaar von Handlung und Diegese mit der Dingkomik verknüpft werden kann. Das ›Handeln der Diegese‹ (bzw. der einzelnen Dinge, die diese bilden) verweist dabei abermals auf ein Oppositionsverhältnis, das in eine Prozesslogik überführt wird. Der komische Effekt liegt hier darin, dass zunächst ein Szenario aufgerufen wird, das im Normalfall störungsfrei nach einem vorgegebenen Skript ablaufen sollte – neben den Beispielen der Sternenbetrachtung (Platon) oder der bürokratischen Kommunikation im Außendienst (Loriot) wäre an den Restaurantbesuch oder die Hochzeit zu denken.⁶² Das komische Potential dieser Szenarien wird sodann dadurch freigesetzt, dass das Korsett des jeweiligen Skripts durchbrochen wird – sei es durch den Brunnen als Welt Ding, das den weltabgewandten Philosophen zu Fall bringt, die Unordnung, die vom Ordnungssinn des Beamten erzeugt wird, die Peinlichkeiten beim Umgang mit Besteck, Essen und Trinken, die den feierlichen Anlass sabotieren. Dingkomik, das zeigen die Beispiele, gründet sich wesentlich auf der Unterscheidung von Rahmen und Handlung; dabei wird der Rahmen gleichermaßen offengelegt und durchbrochen: Indem die Dinge aus dem Rahmen heraus- und in die Handlung eintreten, wird der Rahmen sichtbar und verliert seine Selbstverständlichkeit; er wird selbst zu dem Ort, an dem sich die gegen die Ursprungshandlung gerichtete »Unhandlung« ereignet, die wiederum deshalb komisch ist, weil sie die Ursprungshandlung in irgendeiner Form entlarvt und in Frage stellt (die Lebensferne des Philosophen, die Pedanterie des Beamten, die Steifheit bei gesellschaftlichen Anlässen).⁶³

⁶¹ Zum Begriff siehe Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie [1991]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2008, S. 132f.

⁶² Vgl. in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von *frame* und *script* bei Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015, S. 17, der das Begriffspaar auch am Beispiel eines Restaurantbesuchs erläutert. Das Beispiel der Hochzeit findet sich außerdem in Vischers *Auch Einer*.

⁶³ Vgl. zu Rahmenherstellung und Rahmendurchbrechung Peter Wenzel: Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurz-

VI. Dingkomik und die Rahmung von Lebenswelt und Kunst

Dingkomik ergibt sich in Szenarien, die durch Rahmenvorgaben geprägt sind, dann aber durch ein ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ durchbrochen werden. Dieses ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ erfolgt in einem doppelten Sinn: Zum einen fallen die Dinge aus den ihnen zugewiesenen Positionen heraus und treten in die menschliche Handlung ein; das gilt auch für den äußerst statischen Brunnen, wenn er den Philosophen auf seinem Weg stört. Zum anderen ergibt sich daraus ein Fall der menschlichen Figuren, die für den komischen Effekt zusätzlich mit einer ›Fallhöhe‹ ausgestattet sind: Die vergeistigte Ernsthaftigkeit des Philosophen kommt an seiner Unaufmerksamkeit gegenüber der materiellen Umwelt zuschanden; der Ordnungssinn des Beamten beruht nicht auf Würde, sondern auf Steifheit, die durch das Fallen und Stürzen während der Kettenreaktion bestraft wird.

Es ist nun eine weitere Rahmung zu bedenken, die insgesamt für komische Phänomene von zentraler Bedeutung ist – nämlich die modale von Wirklichkeit und Spiel:⁶⁴ Dingkomik kann sich zum einen in der Lebenswelt vollziehen, der paradigmatische Fall ist der auf der Straße stolpernde Passant. Zum anderen kann sie aber auch künstlich hergestellt werden, etwa vom Clown in der Manege, der auf der Bananenschale ausrutscht und über die Hürde stürzt, sich dabei aber nicht verletzt und alles in der nächsten Vorstellung auf gleiche Weise vorführt. Weiterhin ist die künstlerische Dingkomik im Sinn eines *reentry* dazu in der Lage, die Unterscheidung von Lebenswelt und Kunst in sich selbst zu reproduzieren, so dass sie entweder zufällige Ereignisse simuliert oder aber offen zur Schau stellt, dass es sich beim komischen Ereignis um ein gemachtes und gestelltes handelt.

In der Thales-Episode ist das komische Geschehen als zufälliges Ereignis gestaltet – der Brunnen kreuzt den Weg des Philosophen, von einer spieleri-

geschichte. Heidelberg 1989, S. 33–46. Vgl. auch Erving Goffman: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen [1974]. 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 31–51, der ebenfalls die Durchbrechung von Rahmungen mit dem Komischen verknüpft. Vgl. schließlich Joachim Ritter: Über das Lachen. In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974, 62–84, hier S. 80f., nach dessen Ansatz sich mit der Rahmenherstellung und Rahmendurchbrechung auch ein Gewaltmoment zu erkennen gibt, das der kulturellen Ordnung gegenüber den Dingen innewohnt. Ritter erläutert dies am Beispiel von Wilhelm Busch, dessen Bildergeschichten nicht zuletzt durch Spielarten der Dingkomik geprägt sind.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch die Beiträge von Hans Robert Jauss und Rainer Warning im Abschnitt ›Das lebensweltliche und das fiktionale Komische‹ in Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 362–389; sowie Striedter: Der Clown und die Hürde.

schen oder gestellten Handlung kann dabei nicht die Rede sein. Ein anderer Befund ergibt sich allerdings, wenn man das Geschehen nicht aus der Perspektive der Lebenswelt von Philosoph und Magd betrachtet, sondern aus der Perspektive des Dialogs zwischen Sokrates und seinen Gesprächspartnern. Hier ist Thales' Sturz keineswegs mehr zufällig, stattdessen verfolgt Sokrates mit der Episode eine argumentative Absicht. Während also der Inhalt der Episode, Thales' Sturz und das Lachen der Magd, als ein kontingentes Geschehen ohne Sinn aufzufassen ist, unterliegt ihre Erzählung durchaus einer Zweck- und Sinnhaftigkeit. Damit aber verliert die Widerständigkeit der Dinge ihre Eigenlogik, sie wird stattdessen einer menschlichen Intention unterstellt.

Bei Platon ist zu beobachten, dass das Erzählen dazu in der Lage ist, sinnlose Ereignisse wie einen Brunnensturz einzurahmen und mit einem Sinn oder eine Lehre auszustatten. Bei Lorient hingegen verhält es sich anders, hier wird das Geschehen nicht nachträglich von einer Vermittlungsinstanz mitgeteilt, vielmehr untersteht es einem filmischen Präsens und ereignet sich vor den Augen des Zuschauers in Echtzeit. Dennoch aber kann auch bei Lorient die Spannung von lebensweltlicher und künstlerischer Dingkomik beobachtet werden. Die ganze Ereigniskette ist als Kausalitätsprozess von Ursache und Wirkung gestaltet, die in ihrer Komplexität den Charakter eines Zufallsszenarios annimmt. Entsprechend der Rahmung des Geschehens (Fernseh-Unterhaltung) ist für den Zuschauer aber vollkommen klar, dass das Gesehene nicht als wirkliches, sondern als gemachtes Ereignis aufzufassen ist. Das wiederum heißt, dass bei Lorient ein lebensweltliches Geschehen künstlerisch nachgebildet wird. Der Zufall ist nicht zufällig, sondern als zufälliger gemacht. Dementsprechend rückt nicht die Frage nach dem *Was*, sondern nach dem *Wie* in den Blick – die Kettenreaktion muss funktionieren, der selbstbeherrschte Schauspieler muss den Verlust von Selbstbeherrschung verkörpern und setzt sich dabei zudem dem Risiko der Verletzung aus.⁶⁵ Künstlerische Dingkomik, sofern sie szenisch dargestellt wird, ist Akrobatik. Und während es bei Lorient auf den ersten Blick so scheint, als würde dies zugunsten der Simulation eines lebensweltlichen Geschehens verdeckt, so gibt sich auf den zweiten Blick die Künstlichkeit des Geschehens doch zu erkennen: Zum einen zeigt die aus dem Radio kommende Ballettmusik, dass Mensch und Dinge im Sinn eines Co-Handelns eine Choreographie des ›Gegeneinander-Miteinander‹ aufführen. Zum anderen sind die Dinge

⁶⁵ Stefan Lukschy: Der Glückliche schlägt keine Hunde. Ein Lorient Porträt. Berlin 2013, S. 66, spricht von einem »der kompliziertesten Drehs«.

als attrappenhafte Requiiten markiert, denn ihnen fehlt Stabilität und Widerständigkeit, was auch dazu führt, dass sie nicht wie Dinge von realistischem Aufbau und Gewicht auf Handlungsimpulse reagieren.⁶⁶ In Loriots Sketch wird demnach weniger der Dingbezug eines bürgerlichen Beamten, sondern der eines mit Requiiten agierenden Schauspielers in Szene gesetzt, wobei mit dem Niederreißen der Kulisse zugleich die Dingkomik in ihrer künstlichen und künstlerischen Gemachtheit offengelegt wird.

VII. Zur Komik des Übergriffs der Dinge auf die Worte

Die beschriebene Spannung zwischen Lebenswelt und Kunst ist nicht nur für die Dingkomik von Bedeutung, sie stellt auch ein grundsätzliches Problem für die Auseinandersetzung mit den Dingen in künstlerischen Kontexten im Allgemeinen sowie in der Literatur im Besonderen dar. Dingtheorien fokussieren, wie beschrieben, die Eigenmacht und Widerständigkeit der Dinge, die nicht zuletzt in den Szenarien der Dingkomik zur Geltung kommen. In künstlerischen Kontexten ist diese Eigenmacht aber der Schwierigkeit ausgesetzt, dass das Handeln der Dinge hier immer auf eine Gestellt- und Gemachtheit zurückzuführen ist – die Dinge folgen vorgegebenen Intentionen, sie erfüllen eine Zweckmäßigkeit und sind mit einem Sinn ausgestattet. Vor allem im Fall literarisierter Dinge kann sich insofern möglicherweise auf Inhaltsebene eine Eigenmacht der Dinge einstellen, diese bleibt aber der (menschlichen) Formgebung unterworfen. Die Reaktion der Literaturwissenschaft auf dieses Problem kann darin gesehen werden, dass sie ihr Augenmerk verstärkt auf die Dinge im Umfeld der Literatur gerichtet hat, dorthin also, wo Literatur im Zusammenspiel von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen produziert wird.⁶⁷ Dieses Interesse am Anteil der Dinge an der Textproduktion findet sich auf komische Weise bereits umgesetzt in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer*, also innerhalb eines literarischen Textes, der in einer längeren Passage das Schreiben philosophischer und literarischer Texte thematisiert. Die Komik ergibt sich dabei aus einem Übergriff der Dinge auf die Worte – das Materielle des Schreibens

⁶⁶ Die Nutzung von Attrappen-Dingen, die auf Bewegungsimpulse anders reagieren als die tatsächlichen Dinge, wird in der Komiktheorie thematisiert bei Bergson: *Das Lachen*, S. 18; sowie Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905]. *Der Humor*. Einleitung von Peter Gay. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 210.

⁶⁷ Vgl. hierzu die Einleitung sowie den Beitrag von Peter C. Pohl in diesem Band.

gibt sich in den Zeichen der Schrift zu erkennen und trägt so abermals zu einem ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ bei.

Die Anlage von Vischers Roman besteht darin, dass ein Ich-Erzähler von seiner »Reisebekanntschaft« Albert Einhart, kurz: A.E., berichtet, der ständig von der »Tücke des Objekts« geplagt wird. Im Mittelteil des Romans wird von einem Text erzählt, der von A.E. verfasst wurde, den Titel »System des harmonischen Weltalls« trägt und im Wesentlichen darauf abzielt, »eine klar geordnete Übersicht der Durchkreuzungen« zu geben, »denen das Leben und Tun des armen Sterblichen durch die Tücke jenes Etwas unterliegt, das wir in Kürze den kleinen Zufall nennen.«⁶⁸ Das Schreibprojekt versucht, die vor allem von der Dingwelt ausgehenden Störungsmomente des menschlichen Tuns zu ordnen und zu klassifizieren. Dabei wird es allerdings selbst im Zuge der Textproduktion von den Objektstücken heimgesucht, wie der Erzähler beim Durchsehen der Blätter feststellen muss:

Es ist schon erwähnt, daß unser Tabellenbildner behufs klarerer Unterscheidung auch zu den Farben griff. [...] [Er] kombinierte Aktionen feuerrot; einfache Aktionen grün in zwei Schattierungen, innere Teufel gelb, äußere rotgelb. Die Farben waren am leeren Rand ungemischt vorgesetzt. Aber nun, da in allen Feldern alles zusammentraf, durchdrangen sich ja alle diese Farben und entstand ein verschwommenes Schmutzbild, unter dessen Geschmiere man die Schrift kaum noch lesen konnte. Diese und alle vorhin genannten Überstände bestimmten den Künstler, es öfters aufs neue mit anderen Anordnungen zu versuchen [...] – alles umsonst, das Gewirre und Gekleckse wuchs und wuchs und spiegelte sich so sichtlich auf den Hauptbögen und Beiblättern ab, daß aus diesen stummen Flächen in mein eigenes Gehirn der Wahnsinn herüberzuschweben drohte.⁶⁹

Das Komische ergibt sich hier aus dem Kontrast, dass der Versuch, eine Taxonomie der Objektstücken zu erstellen, an den Objektstücken selbst scheitert – die Objektstücken kommen (innerhalb des Romans) also nicht deskriptiv, sondern performativ zu Geltung. Zum einen ist das Scheitern auf den Inhalt der Schrift bezogen, da die zu beschreibenden Dinge sich einer eindeutigen Klassifikation widersetzen und so das Schreibprojekt auf der Ebene des Signifikats torpedieren. Zum anderen erfolgt das Scheitern des Schreibprojekts mit der Vermischung der Farben und der unlesbar werdenden Schrift aber auch auf der Ebene der Signifikanten – während deren Materialität hervortritt, verschwindet ihr Sinn. Fraglich ist in diesem Zusam-

⁶⁸ Friedrich Theodor Vischer: *Ausgewählte Werke in acht Teilen*. Hg. von Theodor Kappstein. Sechster Teil: *Auch Einer II*. Leipzig 1919, S. 42f.

⁶⁹ Ebd., S. 51f.

menhang, ob überhaupt noch von Komik gesprochen werden kann: Auf der einen Seite geraten die in ihrer Zeichenhaftigkeit ausgelöschten Zeichen an den Rand des Asignifikativen; die Sinnhaftigkeit menschlichen Tuns wird also nicht komisch subvertiert, sondern im Verschwinden der Buchstaben nahezu gänzlich ausgelöscht. Auf den Betrachter, den Ich-Erzähler, hat dies – im Sinn eines Kipp-Phänomens – durchaus eine Wirkung, diese allerdings ist kein Lachen als Reaktion auf ein komisches Geschehen, sondern das Gefühl einer Ergriffenheit durch den Wahnsinn. Auf der anderen Seite kann allerdings das Zusammenspiel eines Dings, das ehemals ein textueller Zeichenträger war, und eines Betrachters, der sich bei der Betrachtung der ausgelöschten Zeichen vom Wahnsinn bedroht sieht, beim Betrachter dieses Zusammenspiels, also dem Leser von Vischers Roman, durchaus im Sinn der Dingkomik Lachen verursachen.

Dingkomik erweist sich damit als vielschichtiges Phänomen, sie kann sich in der Lebenswelt ereignen, sie kann nacherzählt und für eine Lehre herangezogen werden (Platon), sie kann nachgestellt und übersteigert werden (Loriot) und sie kann schließlich auch die Produktionsebene von Texten betreffen (Vischer), wenn die Dinglichkeit der Schrift und die Schrift der Dinge sich gegenseitig in die Quere kommen.