

Guido Hiß

Das verlorene Buch 2

Gespielte Komik im 19. und 20. Jahrhundert:
Groteske und Unterhaltung



Guido Hiß

Das verlorene Buch 2

Gespielte Komik im 19. und 20. Jahrhundert:

Groteske und Unterhaltung

Scripta scenica

Bochumer Beiträge zur Theaterforschung

Herausgegeben von Jörn Etzold und Guido Hiß

Band 5

Guido Hiß

Das verlorene Buch 2

Gespielte Komik im 19. und 20. Jahrhundert:
Groteske und Unterhaltung

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2022 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

Umschlagillustration: Robin Junicke

Bestellnummer: I71565
ISBN (Print) 978-3-7639-7156-5
ISBN (E-Book) 978-3-7639-7157-2

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zur Erinnerung an meinen Vater

Inhalt

Einleitung	11
Zielsetzung und historischer Fokus	12
Auswahl	13
Theoretische Aspekte	14
Zehn Kapitel	17
1 Im Zeichen des Aristophanes.	
Das neue Denken der Komödie um 1800	23
1.1 Friedrich Schlegel und die dionysische Option	24
1.2 August Wilhelm Schlegel: Komödie als »demokratisierte Poesie«	27
1.3 Schelling und die Inversion des Tragischen	30
1.4 Hegel oder die Kunst, sich »sauwohl« zu fühlen	33
1.5 Resümee	35
2 Romantik und Grotleske. Der ironische Kosmos der Stücke	37
2.1 Ludwig Tieck: <i>Der gestiefelte Kater</i> (1797)	38
2.2 Heinrich von Kleist: <i>Amphitryon</i> (1806)	46
2.3 Christian Dietrich Grabbe: <i>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</i> (1822)	51
2.4 Georg Büchner: <i>Leonce und Lena</i> (1836)	55
2.5 Resümee	60
3 Komische Unterhaltung im 19. Jahrhundert	65
3.1 Lokale Komödie	67
3.2 Johann Nestroy: <i>Freiheit in Krähwinkel</i> (1848)	70
3.3 David Kalisch: <i>Junger Zunder, alter Plunder</i> (1849)	74
3.4 Bürgerliche Gesellschaftskomödie	78
3.5 Wilhelm Jacoby und Carl Laufs: <i>Pension Schöllner</i> , Berlin (1890)	83
3.6 Eugène Labiche: <i>L’Affaire de la rue de Lourcine</i> (1858)	87
3.7 Oscar Wilde: <i>The Importance of Being Earnest.</i> <i>A Trivial Comedy for Serious People.</i> (1895)	91
4 Annäherung an das grotesk Komische	97
4.1 Exkurs zur Theorie des grotesk Komischen	98
4.2 Der Begriff der Grotleske	99
4.3 Grotleske Wahrnehmung	103
4.4 Die theoretische Konstruktion	106
4.5 Lust oder Unlust?	109
4.6 Resümee mit schwarzem Humor	111

5	Dramatische Avantgarde?	115
5.1	Alfred Jarry: <i>Ubu roi</i> (1896)	115
5.2	Guillaume Apollinaire: <i>Les mamelles de Tirésias</i> (1917)	122
5.3	Kurt Schwitters und Kate Steinitz: <i>Der Zusammenstoß. Grotteske Oper in zehn Bildern</i> (1927)	128
5.4	Avantgardistische Komödie	137
6	Die Komik Dadas	139
6.1	Dada Zürich oder die »Flucht aus der Zeit« (1916)	140
6.2	Kurt Schwitters: <i>An alle Bühnen der Welt</i> . Theatermanifest (1919)	147
6.3	Berliner <i>Dadamatineen</i> , überliefert von Walter Mehring (1918)	151
6.4	<i>Aktion in Charlottenburg</i> , überliefert von Wieland Herzfelde (1920)	156
6.5	<i>Ein Besuch im Cabaret Dada</i> , erinnert von Richard Huelsenbeck (1920)	158
6.6	Dada-Komik im Überblick	161
7	Postkomödie	165
7.1	Eugène Ionesco: <i>Le rhinocéros</i> (1959)	166
7.2	Samuel Beckett: <i>Happy Days</i> (1960)	175
7.3	Friedrich Dürrenmatt: <i>Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten</i> (1962)	183
7.4	Resümee in einem Stück: Sławomir Mrozek: <i>Na pelnym morzu (Auf hoher See)</i> , 1961)	192
7.5	Nach der Komödie	198
8	Stummfilmgrotesken	201
8.1	Charlie Chaplin: <i>A Night in the Show</i> (1915)	204
8.2	Film als Gedächtnis der Bühne	206
8.3	Biografischer Reflex	209
8.4	Verrückte Körper	212
8.5	Wiederholungen	213
8.6	Über das Spannen der Feder	215
8.7	Vom Spiel im Spiel zum Theater im Film	219
8.8	Im Kindergarten mit Stan und Ollie	222
8.9	Liebesgeschichten	227
8.10	Avancierter Slapstick mit Buster Keaton	230
8.11	Resümee	233
9	Im Zeichen des Fantastischen: Kinokomödien des Todes	237
9.1	Exkurs zur Verfremdung	238
9.2	Luc Besson: <i>The Fifth Element</i> (1997)	246
9.3	Monty Python: <i>Monty Python and the Holy Grail</i> (1975)	256

9.4	Edgar Wright: <i>Shaun of the Dead</i> (2004)	266
9.5	Lächerliche Katastrophen	275
10	Das Lachen der Postmoderne	279
10.1	Frank Castorf: Pension Schölller: die Schlacht (1994)	283
10.2	René Pollesch: <i>Cappucetto Rosso</i> (2005)	291
10.3	Christoph Marthaler: <i>Universe, Incomplete</i> . (2018)	299
10.4	Hofmann&Lindholm: <i>Uraufführung. Ein Abend für die Außenwirkung</i> (2018)	307
10.5	Fazit: Der Teil und das Ganze	314
	Literatur, Inszenierungen und Filmografie	319
	Primärliteratur	319
	Sekundärliteratur	320
	Inszenierungen	327
	Filmografie	328

Einleitung

Dieser Band führt die Auseinandersetzung mit der Geschichte und Theorie des gespielt Komischen fort, die im ersten *Verlorenen Buch* niedergelegt ist: »von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert«. ¹ Er schließt nahtlos an seinen Vorgänger an und skizziert eine historische Linie bis in die Gegenwart. Die ersten drei Kapitel beleuchten philosophische, künstlerische und unterhaltsame Aspekte des gespielt Komischen im 19. Jahrhundert, die nachfolgenden seine Krise im 20. Jahrhundert. Theoretisch reflektiert, belegt das Buch an über vierzig Beispielen die Wechselwirkungen von grotesken und komischen Dimensionen, in verschiedenen medialen Kontexten und in internationalem Maßstab.

Der historische Bogen startet im philosophischen Umfeld der Frühromantik, in dem das Komische »im Zeichen des Aristophanes« neu und prominent gedacht wurde, von Hegel, Schelling und den Gebrüdern Schlegel. Über transzendente Ästhetik und ihre ironische Unterwanderung nachdenkend, legte romantische Programmatik das Fundament für weitreichende Entwicklungen. Davon inspirierte Komödien von Tieck, Kleist, Grabbe und Büchner gelten heute als Höhepunkte der Komödiengeschichte, fanden jedoch nicht den Weg auf die Bühnen ihrer Zeit. Was gespielt wurde, »bürgerliches Lachtheater« (Volker Klotz), vermied groteske Untertöne, allerdings nicht politische und sozialkritische. Dies gilt für die lokale Komödie (»Posse«) ebenso wie für die bürgerliche Gesellschaftskomödie (»Schwank«) und neue, im Varieté vorgetragene Kurzformen des gespielt Komischen. Dafür stehen Komödien von Nestroy, Kalisch, Jacoby und Laufs, Labiche und Wilde sowie das Beispiel der Londoner »Music Hall«.

Das *Verlorene Buch* verfolgt die historischen Höhepunkte in der Entwicklung des gespielt Komischen, wofür im 20. Jahrhundert maßgeblich grotesk inspirierte Formen stehen. Vorgaben von Alfred Jarry und Guillaume Apollinaire folgend, führten die Avantgarden der zehner und zwanziger Jahre bizarre und lächerliche Anlagen zusammen und gegeneinander. Dada instrumentierte die »Blague und die blutige Posse« als Zerrspiegel einer auf den Schlachtfeldern des europäischen Bürgerkriegs zerschossenen bürgerlichen Kultur. Dass Lachen in den Ausdruck von Verzweiflung umschlagen kann, zeigte das »absurde Theater« nach dem Zweiten Weltkrieg; als Beispiele dienen Werke von Beckett, Ionesco, Dürrenmatt und Mrożek. Auch das »postmoderne« Theater der Gegenwart hängt das Lachen an den Galgen, treibt sein Publikum in den Widerspruch zwischen grotesker Destruktion und komischer Konstruktion, was Inszenierungen von Castorf, Marthaler, Pollesch, Hofmann&Lindholm verdeutlichen. Das zweite *Verlorene Buch* resümiert die Verspannung des Lächerlichen und des

¹ Hiß, Guido: *Das verlorene Buch. Geschichte und Theorie gespielter Komik von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*. Oberhausen 2019. Nachfolgend zitiert als: *Das verlorene Buch I*.

Abgründigen im Zeichen der »Postkomödie«, und zwar als Reflex eines katastrophalen Jahrhunderts: Komik im Grenzbereich.

Das Spiel mit dem Bizarren und Fremdartigen prägte auch massenwirksame Unterhaltungsformen, die in neuen medialen Kontexten entstanden, in Film, Comic Strip oder Fernsehen. Dies demonstriert bereits das frühe Kino der Attraktionen, hier vertreten durch Stummfilm-Grotesken von Chaplin, Keaton, Laurel und Hardy. Bis heute entfesseln fantastische Filme das komische Spiel mit dem Wahnwitz, was an Beispielen des europäischen Kinos gezeigt wird, an den »Komödien des Todes« von Wright, Besson und Monty Python. Offensichtlich taugen groteske Elemente auch zur Steigerung sensorischer Effekte – egal ob das komische Chaos von Stummfilm-Figuren, blutrünstigen Zombies oder dem Weltuntergang selbst in Szene gesetzt wird. Apokalyptische Szenarien erwachsen im grotesken Zusammenhang nicht zufällig – auch das absurde Theater neigte dazu.

Das wissenschaftliche Konzept des ersten Bandes wird weitergeführt; dies betrifft die Aspekte der Zielsetzung, Auswahl und theoretischen Orientierung. Die folgenden Abschnitte rufen die Fundierungen des Projekts ins Gedächtnis und geben einen genaueren Überblick über den Inhalt der zehn Kapitel des zweiten Bandes.

Zielsetzung und historischer Fokus

Das *Verlorene Buch* reagiert auf das Fehlen eines aristotelischen Werkes zur Komödie, das entweder nicht geschrieben wurde oder verloren ging. Die in der *Poetik* vermerkten kargen Gedanken zum Komischen reichen nicht einmal aus, die antiken Dimensionen des Gegenstands zu erfassen, etwa die Werke der »alten Komödie« des Aristophanes. Aristoteles schließt Götter, Helden und Adlige als Gegenstände des Lächerlichen ebenso aus wie tragische Untertöne und fixiert das *happy ending* als Gattungskonstante. Diese Trias wurde von Horaz über die französische Klassik bis hin zur Gottsched-Schule als normative Vorgabe missverstanden, was die Entwicklung komischer Formate allerdings nicht entscheidend behindern konnte. Die Komödien wussten mehr als die Gelehrten. Das Wissen um die Technik und Wirkungsästhetik des gespielt Komischen konnte für je nachfolgende Generationen aus den überlieferten Zeugnissen selbst abgeleitet werden. Man bildete sich an herausragenden Komödien aus, weniger an extern gesetzten Regeln und Verboten. Autoren und szenische Praktiker studierten seit der Renaissance die Werke von Aristophanes, Plautus und Terenz, deren Einfluss noch im 20. Jahrhundert nachweisbar bleibt.

Das Ziel des *Verlorenen Buchs* liegt in der Rekonstruktion des Wissens über Techniken und Funktionsweisen des gespielt Komischen, das sich in dieser Überlieferung erhalten hat. Als Kronzeugen der Selbstausbildung am komischen Material deckt es Formanalogien zwischen antiken Vorbildern und komischen

Unternehmungen seit der Renaissance auf. Im Mittelpunkt des ersten Bands stand die Arbeit mit situativen und figuralen Stereotypen sowie das Spiel mit satirischen Verfremdungstechniken. Wichtig war der konstitutive Publikumsbezug, der das Muster einer öffentlichen Verhandlung nutzte, um die Parteilichkeit der Zuschauenden zu steuern. Die »komödiantische Gerechtigkeit« stellte mit Vorliebe die verdorbenen (wohlhabenden) Väter unter Anklage, nahm Partei für die listigen Sklaven und Diener und die patriarchal bedrohten Liebenden.

Aristoteles und die Autoren der »neuen Komödie« verkürzten die Reichweite der Stücke um einen ihrer wichtigsten Bestandteile. Das alte dionysische Lachen, das noch Aristophanes' szenischen Karneval prägte, war in der alexandrinischen Zeit vergessen oder verboten (also im Umfeld der Entstehung der *Poetik*). Gemeint ist jenes gemeinschaftliche und exzessive Lachen, das nicht der (apollinischen) Überhebung über komische Dummköpfe gilt, sondern am Zotigen, Boshaften und Erotischen ansetzte – als dionysisch erlebte Befreiung vom sittlichen Alltag der Polis. Im römischen Kontext feierten diese Dimensionen fröhliche Urstände, allerdings nicht im Rahmen der literarisierten Komödie, sondern in den volkstümlichen Stegreifspielen.

Die dionysisch-exzessiven Aspekte wurden in der Renaissance wiederbelebt. Dies gilt partiell auch für die literarisch gefasste Komödie, die *Commedia erudita*, aber ganz besonders für die Ausbildung eines neuen Typs von improvisierten Spielen, die *Commedia dell'arte*. Richtungsweisend für nachfolgende Entwicklungen etablierten sich die neuzeitlichen Komödien als Melange satirischer und karnevalesker Elemente. Der erste Band zeigte dieses Zusammenspiel in der Antike, vollzog den »großen Sprung« in die Renaissance nach, beleuchtete die Herausbildung der neuzeitlichen Tragikomödie bei Shakespeare und machte Station bei Molières einzigartiger Steigerung komödiantischer Kompositorik. Er widmete zentrale Kapitel den wilden Spielen Harlekins ab dem 17. Jahrhundert, seiner Blütezeit und »Vertreibung« im 18. Jahrhundert im Zeichen der Verbürgerlichung des szenisch Komischen, die neue sentimentale und moralisierende Komödientypen hervorbrachte. Belegt wurden die subtile Bewahrung und Neufassung des Karnevalesken im Kreis avancierter (bürgerlicher) Komödien, etwa bei Marivaux, Goldoni, Beaumarchais und Lessing, mit denen der erste Band schloss und die schwarze Grotteske in den Blick kam, am Beispiel von Jakob Michael Reinhold Lenz.

Auswahl

Das *Verlorene Buch* bleibt nah bei seinen komischen Gegenständen. Der erste Band verfolgte das Zusammenspiel dionysisch-karnevalesker und apollinisch-satirischer Ebenen am Beispiel von zwanzig Stücken von Aristophanes bis Lenz und diversen Abschnitten zu szenisch improvisierten Formen. Auch der zweite Band strebt nicht nach enzyklopädischer Breite. Das methodische Experiment

besteht darin, *das historisch und theoretisch Wichtige an ausgewählten Beispielen zu zeigen*. Den Horizont dieser Auswahl umspannen die an der Ruhr-Universität Bochum durchgeführten »Lost-Book«-Masterseminare, die über viele Semester hinweg nach dem Allgemeinen im Besonderen forschten und dabei weit über die Beispiele hinausblickten, die es zuletzt ins Buch geschafft haben. Das *Verlorene Buch* dokumentiert einen Versuch, mit dem ungeheuren historischen Material umzugehen, im Bewusstsein darüber, dass es unmöglich ist, dem Gegenstand gerecht werden zu können. Zum Thema wird, was sich im Licht unserer Recherchen als prägend herausstellte. Die Auswahl hofft solche Beispiele zu treffen, an denen sich die Gattungsentwicklung exemplarisch belegen lässt.

Das Pars-pro-Toto-Verfahren prägt auch den zweiten Band, und zwar anhand eines medial erweiterten Korpus an Beispielen. Neben Drama und Performance werden auch die Erben des Szenischen berücksichtigt, die heute das Bild des gespielt Komischen prägen, besonders das Kino. Wie im ersten Band gibt es keine Berührungsgänge mit komischen Ereignissen, die im Schatten der hochgezogenen Brauen der Intellektuellen wohnen: Das Interesse gilt gleichermaßen Kleist und Nestroy, Beckett und Chaplin, Marthaler und Monty Python.²

Beibehalten wird die grundlegende Anlage des ersten Bandes, die Annäherung an die komischen Zeugnisse in zwei Schritten, beschreibenden und kommentierenden. Veränderungen ergeben sich nur in zwei Punkten: Wichtige Angaben zu historischen und auktorialen Kontexten werden nicht mehr in einführenden Abschnitten vermittelt, sondern punktuell in die Kommentare verflochten. Die damit erstrebte Reduktion des Textumfangs reagiert auf seine notwendige Steigerung durch die Einblendung filmischer und szenischer Beispiele. Die alten Komödien sind in dem sprachlichen Medium überliefert, das auch ihrer Analyse zugrunde liegt. In Theater und Film zeichnen hingegen nichtsprachliche Ausdrucksdimensionen komisch-konstitutiv. Bild, Raum, Körper fordern ihr Recht. Um der Komplexität der Korrespondenzen gerecht zu werden, muss sich Beschreibung dabei als Übersetzung (in Sprache) bewähren. Dieser mediale Transfer braucht Platz, weshalb viele Kapitel des zweiten Bandes etwas umfangreicher ausfallen, trotz des beständigen Bemühens um Knappheit und Stringenz.

Theoretische Aspekte

Methodik und Auswahl sind von aktuellen Positionen der Komiktheorie mitgeprägt. Wichtig wurden Ansätze, die heute unter den Überschriften der Inkongruenz- und der Entlastungstheorie geführt werden, von Freud über Bergson, Plessner, Jauß und Greiner bis hin zu Wirth und Kindt. Inkongruenztheorien set-

² Grundsätzlich baut das Verfahren auf einer kulturwissenschaftlich erweiterten Theaterforschung.

zen beim Phänomen der komischen Gegenbildlichkeit an, das beim kindlichen Auslachen vermeintlich Schwächerer beginnt. Bereits Schelling und Hegel betonten die kontrastiven Voraussetzungen³; nach Schopenhauer lachen wir über die »Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn in irgendeiner Beziehung gedacht worden waren.«⁴ Im 20. Jahrhundert sind vergleichbare Positionen vielfältig vertreten. Nach Bergson reizt ein »Mangel an Vitalität« zum Lachen, mithin die Differenz zwischen einer dynamischen Vorstellung des Lebens und seiner lächerlichen Verdinglichung: Automaten statt Menschen, Typen statt Charakteren, Wiederholung statt Entwicklung. Im Lachen drücke sich »eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit aus, die unmittelbare Korrektur verlangt. Das Lachen ist eben diese Korrektur.«⁵ Auch Freuds Komiktheorie insistiert auf den komischen Widersinn. Lachen resultiere aus dem unwillkürlichen Vergleich der eigenen mentalen Vorbilder mit Objekten, die unsere Perzepte unterlaufen. Die Unterschreitung dieser Muster spart »Vorstellungs(Besetzungs)aufwand«, die körperlich frei wird, maßgeblich durch lautlich untermalte Kontraktionen des Zwerchfells. Dies gilt auch für komische Phänomene, die mit der Subversion eines gemeinhin Hohen und Erhabenen arbeiten: die Kanzlerin (Merkel) als »Mutti«. An Freud anschließend, beschreibt Helmuth Plessner Lachen (und Weinen) als körperliche Abreaktion einer kognitiv nicht zu bewältigenden Wahrnehmungsirritation: »Insofern bedeutet komisch: aus dem Rahmen fallend, anstößig, widersprechend, doppelsinnig – etwas, womit man nichts anfangen, was man sich nicht zurechtlegen kann.«⁶ Lenz Prütting fasst die Position der Inkongruenztheorie zusammen:

Jede Art von Komik und Lächerlichkeit resultiert aus objektimmanenten Widersprüchen aller Art, die der Betrachter im Mitgehen an und in sich selbst als leibliche Spannung spürt und austrägt und im Lachen auszugleichen sucht.⁷

Freuds vielschichtige Komiktheorie muss auf einer zweiten Ebene ins Spiel gebracht werden, wobei auch die von ihm inspirierten »Entlastungstheorien« aus der Diagnose eines komischen Normbruchs erwachsen, in dionysischer Tradition. Demnach bringen boshafte und erotische Aspekte triebökonomische Vorteile, und zwar als momentane Kompensation unterdrückter Wünsche. Die »Witzarbeit« hole vorbewusste Strebungen ans Licht, um »Lust frei zu machen

3 Vgl. nachfolgend die Kap. 1.3 und Kap. 1.4

4 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Frankfurt am Main 1986, S. 105

5 Bergson, Henri: *Das Lachen*. (Urspr.: *Le Rire*, 1900). Übersetzt von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Meisenheim 1948, S. 50

6 Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern/München 1950, S. 121

7 Prütting, Lenz: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens*. Bd. 3. Freiburg/München 2013, S. 1822

durch Beseitigung von Hemmungen«. ⁸ Nach dem Vorbild der »Traumarbeit« werden untergründige Triebpotenziale in bizarre Bilder verschoben, was auch den Hang diverser komischer Unternehmungen zum Fantastischen erklären kann.

Nicht nur »tendenziöse Witze« können durch »Aufhebung von Unterdrückungen und Verdrängungen neue Lust erzeugen«. ⁹ Der russische Philologe Michail Bachtin erkannte im mittelalterlichen Karneval einen heilsamen Zivilisationsbruch, der Befreiung vom Druck des Alltags versprach. Analog zum tendenziösen Witz untergräbt der groteske Taumel die sittliche Ordnung, im Sinn einer kollektiv vollzogenen Entlastung von inneren Zwängen. »Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt.« ¹⁰ Dies mag auch dann gelten, wenn das ekstatische Lachen den Zuschauerraum erbeben lässt. Auch Harlekin stand für die lachende Befreiung vom alltäglichen »Unbehagen in der Kultur«.

Auf der Seite des Apollinischen verortet, erklären Inkongruenztheorien komische Wirkungen aus der Differenz zwischen dem Wahrgenommenen und seinen mentalen Mustern. Entlastungstheorien setzen bei der Unterschreitung sittlicher Normen an. Beide Ansätze beschreiben das Komische als subversives Phänomen, das entweder unsere Wahrnehmung oder unsere Moral unterschreitet. Satire interpretiert diese Subversionen vielfach politisch: Lachen als Ausdruck von falschen gesellschaftlichen Verhältnissen. Grotesk komische Filme, provokante Sitcoms und Stand-up-Comedys unterlaufen dagegen den sittlichen Überdruck.

Das Komische bleibt schwer zu fassen. Keineswegs agiert es als närrischer Dämon der Untergrabung jeglicher Ordnung. Was subversiv gemeint war, kann affirmative Wirkungen erzeugen. Kabarettistisch artikuliert Kritik erledigt den subversiven Impuls in der lachenden Identifikation des besserwissenden Publikums. In der gemeinschaftlichen Überlegenheit (etwa über die »Mutti«) löst sich das subversive Aktionspotenzial auf. Satire kann jedes »hohe Haus« unterspülen. Doch zugleich bestätigt sie die Normen der kritischen Liga.

Das Zusammenspiel subversiver und affirmativer Kräfte gilt auch für den Karneval. Ventile dienen nicht zur Abschaffung von Drucksystemen, sondern zu ihrer Entlastung, und der Regelbruch fungiert nicht selten als Agent der Ordnung. Das Lachen vermag komische Widersprüche und Differenzen in einer lustvollen Erfahrung aufzuheben und abzureagieren. Dies zeigte sich schon am Beispiel, mit dem das erste *Verlorene Buch* startete. Monty Python unterminiert im *Minis-*

⁸ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. (Zuerst 1905). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 4. *Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Stachey. Frankfurt am Main 1982, S. 127

⁹ Ebd., S. 129

¹⁰ Bachtin, Michail Michailowitsch: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kaempfe. München 1969/1985, S. 48

try of Silly Walks sowohl die Ministerialbürokratie als auch die guten Sitten und bestätigt zugleich den schwarzen Humor seiner Anhängerschaft.¹¹ Das Komische artikuliert sich als Medium des Zusammenspiels von Subversion und Affirmation. Forschung sollte, wie es im ersten Buch heißt, »die Dimensionen des komischen Normbruchs ebenso beleuchten wie das hintergründig Affirmative, das sich ins vordergründig Subversive einschreiben kann«.¹²

Auch die Geschichte des gespielt Komischen belegt das Wechselspiel zwischen destruktiven und konstruktiven Tendenzen. Bereits das Komödientheater der römischen Republik machte sich im Bündnis mit Sklaven und jungen Erwachsenen über verdorbene (Bühnen-)Väter lustig und damit über das römische Patriarchat. Doch genutzt hat es offenbar nichts. Noch bei Molière (und darüber hinaus) obsiegen die Diener über die verdorbenen Alten und ermöglichen die Liebe der Jungen. Die Tradition der Komödie kennt das seltsame Bündnis zwischen Aufbegehren und Bewahren schon qua Form: der Verstoß gegen gesellschaftliche Konventionen (Gauerei, Seitensprung, Lüge, Intrige) ist durch die Gattungskonvention ebenso geregelt wie das universelle *happy ending* – die Hochzeit als Ausgleich der Gegensätze. Komische Formen wie Harlekinaden, Hans-Wurst-Spiele oder filmischer Slapstick nähern sich dem Karneval an, also der Bestätigung der Ordnung durch ihren momentanen Bruch. Die bürgerliche Komödie betreibt dagegen (nicht erst seit dem 18. Jahrhundert) Gesellschaftsatire. Vom Schwank des 19. Jahrhunderts über Hollywoods Screwball-Comedy bis hin zu den gegenwärtigen TV-Sitcoms verspotten komische Spiele ihr Publikum, um es zugleich lachend in seiner Mentalität zu bestärken. Das Komische liefert Bruch und Brücke zugleich.

Im Lachen können wir den Widersinn des Komischen abreagieren. Dieses Phänomen zeigt sich besonders dort, wo es an seine Grenzen kommt, gerade in Fällen der Verbindung von grotesken und komischen Dimensionen, dem Alphathema des zweiten Bandes. Die zurückliegenden Jahrhunderte kennen punktuell die Kohabitation fantastischer, furchtbarer und obszöner Inhalte mit komischen Techniken, der »Sturm und Drang« bereite den Weg. Im 20. Jahrhundert markiert das grotesk Komische eine Leitlinie der Entwicklung, und zwar medienübergreifend.

Zehn Kapitel

Kapitel eins startet mit einem Abriss der philosophischen und poetologischen Neudeutung des gespielt Komischen im Umfeld der Frühromantik, namentlich bei den Gebrüdern Schlegel, bei Schelling und Hegel. Die Gottsched-Schule ist überwunden und wird nicht einmal mehr erwähnt. Eine neue Referenz tritt

11 Vgl. *Das verlorene Buch I: Einleitung*, S. 9–24

12 Ebd., S. 84

auf den Plan: »Wenn irgendetwas in menschlichen Werken göttlich genannt werden darf, so ist es die schöne Fröhlichkeit und die erhabene Freiheit in den Werken des Aristophanes.«¹³ In der Philosophie geht es um Rocharden in den Feldern von Freiheit und Notwendigkeit. Auch Schellings und Hegels Versuche einer systematischen Erfassung des poetischen Horizonts der Komödie bauen dabei auf dem *Pas de deux* der beiden komischen Götter: Dionysos lacht wieder mit und die Komödie genießt im Kreis richtungsweisender Denker und Künstler kurzfristig höchste Wertschätzung – als »demokratisirte Poesie«.

Vier hochqualifizierte Komödien belegen im **zweiten Kapitel** die künstlerische Wiedergewinnung der dionysischen Dimension. Die Stücke artikulieren sich metatheatralisch, ironisch und bisweilen märchenhaft. Inspiriert durch Positionen der frühromantischen Poetik, die an der Kündigung der mimetischen Außenbeziehungen arbeitet, zieht das Groteske in den komischen Kosmos ein, unter dem Insignium der »romantischen Ironie«. Ludwig Tiecks *Gestiefelter Kater* unterläuft das Streben nach einer »transzendentalen Poesie«, und zwar als exemplarische Demonstration ironischer Kompetenzen. Heinrich von Kleist setzt im *Amphitryon* die alten Spiel-im-Spiel-Techniken zur Vermessung des Ichs ein und bringt zugleich die unteren Etagen (des Hofes und der Körper) wieder in Stellung. Christian Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* realisiert einen satirischen Rundumschlag und steigert die Ironie in eine »teuflische« Groteske. Auch Georg Büchner holt den Harlekin zurück; als »Valerio« arrangiert er in *Leonce und Lena* sowohl das Nichtstun als auch die bittere Hochzeit der Königskinder. Keines dieser faszinierenden Stücke erreichte die zeitgenössischen Bühnen.

Kapitel drei macht zum Thema, was mit Vorliebe gespielt wurde: »Bürgerliches Lachtheater«.¹⁴ In der ersten Jahrhunderthälfte zeigen regional geprägte Stücke, »Possen«, biedermeierliche Szenen aus spöttischem Blickwinkel. Man agiert in der Tradition der Typenkomödie, ausgestattet mit bedeutenden kritischen Ressourcen. Johann Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* gewinnt dem Siegeszug der Revolution von 1848 komische Züge ab. Im Zeichen ihres Scheiterns entwickelt David Kalischs Stück *Junger Zunder, alter Plunder* eine hellsichtige Satire der Verbürgerlichung. In der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelt sich die Gesellschaftskomödie im europäischen Maßstab zum Medium bürgerlicher Selbstverspottung, als »Schwank«, »Vaudeville« oder »Farce«. In der verrückten *Pension Schöllers* stellen Wilhelm Jacoby und Carl Laufs die Wahrnehmung (von

¹³ Schlegel, Friedrich: *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*. (1794). In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1. *Studien des klassischen Altertums*. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1979, S. 24

¹⁴ Vgl. Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Vierte Auflage, aktualisiert und erweitert. Heidelberg 2007

Figuren und Publikum) aufs Spiel. In Paris lässt Eugène Labiche zwei Herren ein Verbrechen vertuschen, das sie nicht begangen haben: *L’Affaire de la rue de Lourcine*. Oscar Wilde entstellt in *The Importance of Being Earnest* die Viktorianische Gesellschaft zur Kenntlichkeit.

Kapitel vier bezieht die Felder des Grotesken und des Komischen aufeinander, einer theoretischen Erfassung des gemeinsamen Dritten zuarbeitend. Das Groteske ist dem Komischen subversiv verwandt, doch dem »Geist, der stets verneint« fehlt die Dimension des Ausgleichs. Mit Tabubrüchen spielend, das zivilisatorisch Entfesselte, Unheimliche und Furchtbare einblendend, radikalisiert es den komischen Widerstreit. Grotesk unterminiert, operiert das Lachen am Rand des Verstummens. Umgekehrt bietet es die Option der semantischen Rückbindung des Entfesselten, gefasst in satirische, parabolische und fantastische Kontexte. Das grotesk Komische birgt Risiken für beide Partner und öffnet zugleich einen künstlerischen Möglichkeitsraum. Im 20. Jahrhundert verliert das Lachen seine komödiantische Unschuld im Angesicht einer Welt, die selbst grotesk geprägt erscheint. Man kann dafür Entwicklungen in Rechnung stellen, welche die Zivilisation bedrohen, bis heute.

Kapitel fünf befasst sich mit drei grotesk gesteigerten Komödien im Umfeld der historischen Avantgarden. Die Stücke verwickeln Aspekte des Abseitigen, Maßlosen und Bedrohlichen in komische Kontexte: Alfred Jarry lässt in *König Ubu* eine verblödete Übermarionette wüten, beispielgebend für die dumpfen Diktatoren des 20. Jahrhunderts. Guillaume Apollinaires *Brüste des Teiresias* befreien die Szene radikal von mimetischen Außenbezügen: Geschlechtsumwandlung auf offener Bühne, unsterbliche Ganoven, ein Mann, der 40.000 Kinder auf die Welt bringt. Kurt Schwitters und Kate Steinitz entwerfen im *Zusammenstoß* ein apokalyptisches Spektakel, bei dem eine dekadent gezeichnete Gesellschaft im Angesicht ihres Untergangs lächerlich versagt. Diese Stücke heben grotesken Widersinn nicht einfach im Lachen auf, sondern bieten übergeordnete Möglichkeiten der Sinnrekonstruktion an: parabolische (Jarry), ideologische (Apollinaire) oder auch mahnende (Schwitters und Steinitz).

Kapitel sechs untersucht die Kohabitation grotesker und komischer Dimensionen am Beispiel Dada. Die Zürcher Gruppe um Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco und Hans Arp inszeniert ein bizarres »Narrenspiel aus dem Nichts« über den Gräbern der im Ersten Weltkrieg zerschossenen europäischen Kultur. Man lacht dem Entsetzen ins Gesicht und entwickelt performative und musikalische Formen, richtungsweisend für die Avantgarden des Jahrhunderts. So wenig wie die Zürcher Kollegen, verweigert sich Kurt Schwitters’ Merzkunst komischen Perspektiven, die er den Brüchen konventioneller Formung abgewinnt. Auch Dada Berlin kennt das Spiel mit der lächerlichen Rückbindung grotesker Zumutungen, was ein Besuch in Huel-

senbecks »Cabaret Dada« belegt. Doch im Feld aggressiver Aktionen wird das Lachen über seine Grenzen geführt. In höhnischen Publikumsbeschimpfungen kann und soll der aufblitzende Witz die aggressiven, antibürgerlichen Impulse nicht mehr bändigen. Das Groteske hebt sich zuletzt nicht mehr komisch auf, sondern in der Parteinahme für den Kommunismus.

In avantgardistischer Tradition bringt das »absurde Theater«, das in **Kapitel sieben** auf dem Programm steht, die uralten Konventionen des gespielt Komischen aus dem Takt; es prägt eine bis heute aktuelle *Postkomödiantik*. Mit dem *happy ending* fällt die letzte aristotelische Konstante. Das Lachen taugt nicht mehr zur Aufhebung des Widersinns, allenfalls zur momentanen Entlastung. Dieses Theater hebt groteske Verfremdungen in einer Parabolik auf, deren Sinn darin liegen mag, jeglichen Sinn zu negieren. Samuel Beckett zeichnet in den *Happy Days* die Apokalypse als groteske Farce: Eine Frau, die buchstäblich im Boden versinkt und mit lächerlichen Ritualen um ihre Integrität kämpft. Vor dem Hintergrund totalitärer Traumatisierungen liefern Eugène Ionescos *Nashörner* und Sławomir Mrożeks *Auf hoher See* Parabeln des politischen Terrors. Friedrich Dürrenmatt spielt in den *Physikern* das grotesk Komische als letzte Karte der Künste aus, als Gleichnis über das Vernichtungspotenzial der modernen Naturwissenschaft.

Kapitel acht startet mit einem Nachtrag zur komischen Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts und erläutert den Einfluss der älteren Varietébühne (der »Music Hall«) auf die Entwicklung der Stummfilmgroteske. Beleuchtet werden die frühen (Keystone-)Filme von Charlie Chaplin, mit Blick auf das Phänomen der Übersetzung einer alten pantomimischen Tradition in ein neues Medium. Die Filme belegen nicht nur körperliche, sondern auch dramaturgische Übernahmen: Arbeit mit Typen und Stereotypen. Deutlich wird der Unterschied zum komischen Theater. Anstelle von Menschen auf der Bühne, vermittelt Kino Schatten auf einer Leinwand. Der filmische Slapstick überspielt diesen Wahrnehmungsbruch. Durch hektische Montagen, manische Gagproduktion und groteske Verfremdung generiert das Kino ein (heiteres) dionysisches Lachen, das die mediale Differenz ins Unmerkliche verschiebt. Diese Reise ins Naive wird in Abschnitten zu Buster Keaton, Laurel und Hardy auch inhaltlich zum Thema: Kinder im Angesicht einer übermächtigen Welt.

Kapitel neun vergleicht drei tiefschwarze Filmkomödien: *The Fifth Element* (Regie: Luc Besson, 1997), *Monty Python and the Holy Grail* (Regie: Terry Jones und Terry Gilliam, 1975) und *Shaun of the Dead* (Regie: Edgar Wright, 2004). Das Kapitel interessiert sich für den irritierenden Weg des grotesk Komischen vom Medium universeller Verzweiflung zur stimulierenden Basis von Massenunterhaltung. Den Einstieg bildet ein theoretischer Exkurs, der im Zeichen der »Verfremdung« erntet, was im vierten Kapitel über die Kohabitation des Fantastischen, Grotesken und Komischen gesät wurde. Die drei Filme zeigen da-

bei unterschiedliche Wege auf, die Themen Tod und Vernichtung komisch zu erschließen. Das *Fünfte Element* schlägt aus dem drohenden Weltuntergang lächerliche Funken. Monty Python versucht sein mörderisches Mittelalter mit einem Großaufgebot komischer Mittel im Zaun zu halten und fällt zuletzt doch ins Loch der Groteske. Wrights Zombiekomödie verbindet das fantastisch Abseitige mit einer *romantic comedy* und einer Parabel über die urbane Dekadenz der jüngeren Generation.

Kapitel zehn resümiert die Entwicklung grotesk komischer Spielformen an Beispielen des »postmodernen« Theaters. Im Mittelpunkt stehen Inszenierungen von Frank Castorf (*Pension Schöller, die Schlacht*, 1994), René Pollesch (*Capucetto Rosso*, 2005), Christoph Marthaler (*Universe, incomplete*, 2018) sowie eine Performance von Hofmann&Lindholm (*Uraufführung*, 2018). In allen Beispielen fusionieren avantgardistische und komödiantische Traditionen, den Möglichkeitsraum zwischen grotesker Subversion und komischer Affirmation eigenständig nutzend. Castorfs Inszenierung entwickelt eine schwarze Dionysie, die aus der Überdehnung komischer Techniken erwächst. Marthalers Parallelwelten heben die Komödie in fremdartigen Konstruktionen auf, die komisch und musikalisch zugänglich bleiben. Auch Polleschs verdrehte Sprech-Opern wurzeln nachhaltig in der Komödie. Das Lachen hat dabei freie Bahn – zumindest, wenn man der akademischen Zielgruppe angehört. Hoffmann&Lindholm unterspielen mit avanciert performativen Mitteln alltägliche Gewissheiten – nicht ohne ironische Lust und mit subtiler Komik.

Wie schon sein Vorgänger, so orientiert sich auch das zweite *Verlorene Buch* an Höhepunkten der Entwicklung des gespielt Komischen. Es verortet sie im Zusammenhang grotesker und komischer Dimensionen und durchstreift ihre Geschichte seit der Romantik. Theoretisch reflektiert, zeigt es an über vierzig Beispielen die produktive Verspannung des Lächerlichen und des Abgründigen, auch mit Blick auf den Aus- oder Einschluss unterhaltsamer Aspekte. Entwicklungen im Feld konventioneller Komödiantik, die bereits im ersten Band exponiert wurden, stehen nicht im Vordergrund. Die filmische Entwicklung der Tragikomödie oder der sentimental Komödie passen nicht in dieses Buch, was auch der damit gegebenen Materialfülle geschuldet ist. Die Auswertung von Phänomenen wie der Screwball Comedy, der Romantic Comedy, der TV-Sitcom erforderten ein drittes *Verlorenes Buch*, dies gilt auch für das Komische in der Oper oder die Entwicklung des Kabarett. Der vorliegende zweite Band vermittelt eine Annäherung an ein kulturell bedeutendes Phänomen, und zwar als Anregung und Einladung zum Weiterdenken und -forschen.

Pro domo. Auch das zweite *Verlorene Buch* ist aus einer Reihe von Masterseminaren (»The Lost Book«) hervorgegangen. Ich danke den beteiligten Studierenden für ihr Engagement und ihr Interesse. Besonderer Dank gilt meiner Frau

Luise Holthausen, meiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin Catherin Persing und meiner studentischen Kraft Johannes Bödecker. Sie haben mich klug beraten und redaktionell vorbildlich unterstützt. Zwei Vertreter der szenischen Praxis haben mir Mut gemacht, das Buch zu vollenden: Johannes Lepper und Dr. Bernhard Loges. Mein herzlicher Dank gilt Rolf Duscha, dem Programmleiter bei *ATHENA/wbv*.

Mein Vater Rolf Hiß war ein hervorragender Musiker und ein für künstlerische Dinge (auch die Kunst des Segelns) aufgeschlossener Mensch. Er hat bis zuletzt meine Arbeit leidenschaftlich begleitet. Während ich Charlie Chaplin begegnete, ist er gestorben. Ich widme das Buch zuerst der Erinnerung an den wunderbaren Menschen, an dessen Beispiel ich gelernt habe, was Humor ist und bewirken kann.

1 Im Zeichen des Aristophanes. Das neue Denken der Komödie um 1800

Aber die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennen lernen und nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte Griechische Komödie. Sie ist eines der wichtigen Dokumente für die Theorie der Kunst, denn in der ganzen Geschichte der Kunst sind ihre Schönheiten einzig, und vielleicht deswegen allgemein verkannt.¹⁵

Friedrich Schlegel

In den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts erreichte die literarisch gefasste Komödie einen künstlerischen Höhepunkt, auch diesseits des Rheins. Inspiriert von Lessing, den komischen Taten des Sturm und Drang und bedeutenden Beiträgen aus dem europäischen Umfeld wurde das szenisch Komische zu einem Seismografen anthropologischer und politischer Dimensionen ausgebaut. Wichtig für die Entwicklung der Komödie war die Neuinterpretation ihrer Geschichte im Zusammenhang idealphilosophischer und frühromantischer Überlegungen, bei der die antiken Anfänge neu interpretiert wurden, gerade auch unter politischen Vorzeichen.

Dieses Kapitel belegt das neue Denken der Komödie am Beispiel ausgewählter Schriften von Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Friedrich Wilhelm Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Etwas vereinfacht könnte man sagen, dass in diesem Kreis die Ehrenrettung des Harlekins passierte, und zwar in Gestalt der Nobilitierung der aristophanischen Urkomödie, der Mutter aller körperbetonten, derben und burlesken szenischen Spiele, und damit der dionysischen Komik.¹⁶

Die Alte Komödie spielte vor Aristoteles und war keineswegs moralisch oder dramaturgisch reglementiert, sondern das antike Vorbild zum anarchischen Treiben von komischen Figuren, zu denen auch der neuzeitliche Harlekin zählt. Bereits Aristophanes bringt die Körper drastisch ins Spiel, mit einer enormen

15 Schlegel, Friedrich: *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*. A.a.O., S. 20

16 Im Sinn des ersten *Verlorenen Buchs* (Kap. 1) artikuliert das dionysische »Lachen mit« eine Art Rausch, der das Publikum zu einer komisch erregten Masse verbindet. Dionysische Kultformen markieren das archaische Vorspiel des (komischen) Theaters. Wir sind durch Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* daran gewöhnt, das Feld rauschhafter Subjektentgrenzung dem Tragischen zuzuordnen, doch die Forschung hat längst erkannt, dass auch das karnevaleske Lachen rituell vorgeprägt ist. Demnach waren dionysische Opferrituale zweigliedrig aufgebaut, die emotional hoch belastende, tödliche Opfersequenz (das Vorspiel zum Tragischen) entspannte sich in einer orgiastisch-rauschhaften Feier, einem frühen Karneval, mit dem die Kultgemeinde die überstandenen Schrecken lachend abreagierte. Die meisten Komikhistoriker gehen davon aus, dass dieses kollektive Lachen in domestizierter Form in die frühe Komödie einging (genauer: durch die Tradition der Satyrchöre und Phallosumzüge). Vor diesem Hintergrund starteten die Komödien des Aristophanes, der damit im 5. Jahrhundert vor Christus die Fundamente für eine große Geschichte legte.

Lust am Zotigen, Derben, den unteren Körperregionen. Und wie später die komischen Figuren, so wenden sich auch Aristophanes' Akteure direkt ans Publikum und machen sich dabei tagesaktuell über die Dinge der Polis lustig (in der »Parabase« des Chors); prominente Figuren Athens werden auf der Bühne satirisch unterspült (wie etwa der Philosoph Sokrates in den »Wolken«). Die Stücke folgen vielfach keiner klaren Handlungslogik, sondern sind episodisch zusammengefügt, zuerst kommt das Lachen, dann kommt die Moral (oder auch nicht).

Wie später die Harlekinaden, so parodierten die ersten Komödien alles vermeintlich Hohe und Erhabene, machten weder vor tragischen, politischen oder religiösen Dimensionen halt. Dionysische Komik war und ist exemplarisch unkorrekt, der Spott kennt keine Grenzen und sein Stachel ist scharf.

Die genannten Vordenker und Vertreter einer neuen Ästhetik entdeckten das burleske und körperbezogene Komödientheater als Insignium der Freiheit. Im Plädoyer für Aristophanes offenbart sich eine substantielle Kritik an denjenigen, die sein Werk verachtet und seinen Urenkel Harlekin vertrieben hatten, also an Gottsched und seinen Nachfolgern. Dass der romantische Kontext auch eine Schule des Lachens beinhaltet, verdient, ans Licht gehoben zu werden. Das nachfolgende Kapitel prüft diese Inspiration am Beispiel von vier herausragenden Stücken.

1.1 Friedrich Schlegel und die dionysische Option

In seinem Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie* von 1794 vertritt Friedrich Schlegel das aristophanische Komische als einen Schatz, den es erst noch zu heben gilt. Nichts entspreche

[...] so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte Griechische Komödie. Sie ist eines der wichtigen Dokumente für die Theorie der Kunst, denn in der ganzen Geschichte der Kunst sind ihre Schönheiten einzig, und vielleicht eben deswegen allgemein verkannt.¹⁷

Schlegel beschwört den dionysischen Geist der Griechen, welche die »Freude für heilig«¹⁸ hielten, und stellt die alte Komödie in diesen Zusammenhang: als einen »Rausch der Fröhlichkeit«¹⁹, als »Erguß heiliger Begeisterung«²⁰ und, folgerichtig, als einen »Theil von dem Feste des Bakchus«.²¹ Fast vermeint man Bachtin zu lesen, denn die »sinnliche Freude« wird gerade nicht (moralisch) abgewertet, sondern »als unmittelbarer Genuß höheren menschlichen Daseins«²²

17 Schlegel, Friedrich: *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*. A.a.O., S. 20

18 Ebd., S. 21

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 21

und als »ein Bild der Lebenskraft«²³ nobilitiert. Auch der identitätsstiftende Aspekt des gemeinschaftlichen Lachens ist Schlegel wichtig: »in der Freude verlieren sich alle Grenzen«.²⁴ Gerade in der Überwindung der Vereinzelung liege die vitale Intensität des Dionysischen: »der höchste Moment der Lebenskraft ist [...] der Genuß eines homogenen Lebens«.²⁵ Schlegels Beschwörung der bacchantischen Steigerung des Lebensgefühls gipfelt in einem markanten Satz: »Schöne Freude ist der höchste Gegenstand der schönen Kunst.«²⁶

Der dionysische Regel- und Normbruch, der durch das »Hinwegnehmen aller Schranken«²⁷ gegeben ist, erscheint als Inbegriff der Freiheit. »Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei.«²⁸ Die sächsische Theaterpolizei erklärte im 18. Jahrhundert allem Sinnlichen und Außerordentlichen den Krieg; Schlegel preist dagegen die römischen Saturnalien als Reich der Freiheit, »ein ähnlicher Gedanke lag vielleicht bei dem Karneval zu Grunde«.²⁹ Freiheit meint hier nicht den Aktionsraum, der dem bürgerliche Subjekt gesetzlich verbürgt ist, sondern die lachende Übertretung gesellschaftlicher Normen und Zwänge. Als künstlerisches Vorbild einer Kunst der vitalen Befreiung vom »Unbehagen in der Kultur« fungiert nun die vormalig moralisch und ästhetisch verpönte Alte Komödie: »Wenn irgendetwas in menschlichen Werken göttlich genannt werden darf, so ist es die schöne Fröhlichkeit und die erhabene Freiheit in den Werken des Aristophanes.«³⁰

»Aber die Freude und die Schönheit ist kein Privilegium der Gelehrten, der Adligen und der Reichen. Sie ist ein heiliges Eigentum der Menschheit.«³¹ Bereits Lessing hatte versucht, der Verbannung des derb Komischen und damit seines angestammten Publikums entgegenzutreten. Im Plädoyer für ein universelles Lachen suchte er das Bündnis des Bürgertums mit den unteren Ständen. Friedrich Schlegels programmatischer Text pointiert diesen Gedanken mit Blick auf die klassenübergreifende Konstruktion der aristophanischen Komik. Denn »vollkommene Allgemeingültigkeit und höchste Individualität«³² widersprechen sich in der Kunst nicht. Die ideale Komödie, die war und werden soll, muss beide Pole vereinigen: »Als Organ der Natur und der Schönheit hat sie kein anderes Publikum als die Menschheit.«³³

23 Ebd.

24 Ebd., S. 22

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 23

28 Ebd., S. 22

29 Ebd., S. 23

30 Ebd., S. 24

31 Ebd., S. 26

32 Ebd., S. 28

33 Ebd.

Schlegel übersieht keineswegs die zivilisatorische Differenz, welche die noch dionysisch geprägte Welt Aristophanes' von der christlichen Gegenwart trennt; Spott und Hohn gegen bedeutende Vertreter der Polis, das zotige Spiel mit den Regionen des Unterleibs, das aufgebotene Burleske und Fantastische mag den Alten als Feier eines höheren Karnevals heilig gewesen sein – der puritanischen Gegenwart gilt es als »Zügellosigkeit«³⁴, »Ausschweifung«³⁵, »Frevel«³⁶, »Rohigkeit«³⁷ oder »Verderbtheit«³⁸. Doch ein kritisches Argument tritt gegen das Rümpfen moderner Nasen an:

Was nur konventionellen Begriffen und Forderungen gewisser Stände, Nationen und Zeitalter widerspricht, ist darum nicht schlechthin verwerflich. [...] Wir müssen uns daran erinnern, daß die schöne Kunst mehr ist als die Geschicklichkeit, einer verzärtelten Sinnlichkeit zu schmeicheln [...]. Gewiß ist diese übertriebene physische Reizbarkeit der Kunst weit nachteiliger als die Rohigkeit.³⁹

Friedrich Schlegel propagiert, nicht untypisch für die Romantik, ein dionysisches Ideal, aber nicht (wie später Nietzsche) tragisch, sondern komisch orientiert. Der Aufsatz beschwört die aristophanische Komödie als Inbegriff von Freiheit, vitaler Kraft und Schönheit. »Höchst sinnlich« erzeuge das ursprünglich Komische »einen Rausch des Lebens, welcher den Geist mit sich fortreißt«.⁴⁰

Die alte Komödie soll als »unübertreffliches Muster schöner Fröhlichkeit«⁴¹ zum Vorbild einer Komödie der Zukunft werden. Was war, soll wieder werden, die neue Komödie im Geist der alten, und zwar als »das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke«⁴², das »mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben propagiert«.⁴³ Doch die karnevaleske Freiheit der idealen Komödie kann nur dort blühen, wo es auch reale Freiheit gibt, gleichsam als Karneval der Demokratie. Es gibt dabei kein naives Zurück in die Vergangenheit und vor allem: keine gute Komödie in schlechten gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Komödie als Medium der Freiheit braucht eine freie Gesellschaft; sie muss auf bessere Zeiten vertagt werden.

Der Aufsatz schließt mit einem kurzen Ausflug in die Neue griechische Komödie, beschreibt ihre hellenistische Verarmung im Zeichen von Reglementierung, Entpolitisierung und kleinbürgerlicher Moral. Wie Nietzsche im tragischen Feld, so entdeckt auch Schlegel einen Dekadenzprozess. Hunderte Jahre nach Aristo-

34 Ebd., S. 27

35 Ebd., S. 25

36 Ebd.

37 Ebd., S. 27

38 Ebd., S. 26

39 Ebd.

40 Ebd., S. 31

41 Ebd., S. 30

42 Ebd.

43 Ebd., S. 31

phanes vermitteln die neuen Komödien nur noch den Schatten einstiger Kraft. Unter dem Druck der Zensur weicht das anarchisch Komische einer formalen Ordnung nach tragischem Vorbild: »Der Mangel an komischer Energie ward durch tragische Energie ersetzt.«⁴⁴ Parodie reduziert sich nun auf die Dimension des Allzumenschlichen; die notorischen Generationenkämpfe und Liebeswirren im Feld der unteren Bevölkerungsschichten artikulieren sich »monoton«⁴⁵ und »moralisch«⁴⁶, »ohne Freiheit und ohne komische Kraft«⁴⁷. (Für Aristophanes war die Liebe noch kein Thema!) Friedrich Schlegel bescheinigt »erschlafte Sinnlichkeit«⁴⁸, und der Blick in die (spärliche) Überlieferung gibt ihm recht. Auch das *Verlorene Buch* beschrieb den Weg von Aristophanes zu Menander als »erste Vertreibung des Harlekins«.⁴⁹

1.2 August Wilhelm Schlegel: Komödie als »demokratisirte Poesie«

Immerhin mag Aristophanes in seinen persönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt gewesen seyn, in seinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geschmack beleidigen, so können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung seiner Dichtungen im ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers nicht versagen.⁵⁰

A. W. Schlegel

Unter historisch-philologischen Vorzeichen nimmt fünfzehn Jahre später, im Jahr 1809, Friedrich Schlegels Bruder August Wilhelm den Faden auf, und zwar in seiner Vorlesung *Über dramatische Kunst und Litteratur*. A. W. Schlegel versachlicht die dionysische Diagnose, entwickelt eine Geschichte des dramatisch Komischen, die auch das von der Neuen Komödie inspirierte römische Spielfeld umfasst, die Werke von Plautus und Terenz. Doch im Kern stimmen die Brüder überein, vor allem in der Ablehnung der Gottsched-Schule, welche die Alte Komödie als »den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen

44 Ebd., S. 32. Friedrich Schlegel interpretiert die Menander-Quellen offenbar auch tragikomisch, was der an Aristoteles geschulten Dramaturgie der Nea nicht entspricht und auch nicht der davon inspirierten römischen Komödie; *Tragicomoedia* meint im antiken Kontext nicht die (kathartische) Integration von Aspekten der Einfühlung, sondern die Aufhebung der Ständeklausel: Komische Götter und Helden bevölkern die Bühne. Nur formal, im fünftaktigen Schema, nähert sich die Komödie der Tragödie an. Vgl. *Das verlorene Buch I*: Kap. 6.2, S. 127–129

45 Schlegel, Friedrich: *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*. A.a.O., S. 33

46 Ebd.

47 Ebd., S. 32

48 Ebd., S. 33

49 Vgl. *Das verlorene Buch I*: Kap. 3.2, S. 60–65 und Kap. 4.4, S. 74–80

50 Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. In: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Bd. 4. Erster Teil. Hrsg. von Georg Braungart/Stefan Knödler/Ernst Behler. Paderborn 2018, S. 117

Darstellung«⁵¹ verfehlt hatte. Auch Schlegels Komik-Vorlesung nobilitiert die »Alte Komödie« trotz ihrer »zügellosten Ausgelassenheit«⁵² zur »ächt poetische Gattung«⁵³, von der aus es nur abwärts gehen konnte. Als umfassende Parodie aller tragisch aufgegebenen Künste markiere die alte Komödie »eine ebenso unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr«.⁵⁴ Die Vorlesung rühmt das Scherzhafte, Anarchische, »scheinbar« Zwecklose der aristophanischen Spiele. Wie sein Bruder akzentuiert auch A. W. Schlegel den demokratischen Kontext:

Die Komödie [...] ist demokratisirte Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.⁵⁵

Auch A. W. Schlegel beschwört die Dimension des Dionysischen, und zwar »in der vollkommenen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen, als des herrschenden Prinzips«.⁵⁶ Das überbordende Spiel im Garten der Sinne artikuliert sich wiederum bacchantisch: »durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewissermaßen in den Zustand des komischen Ideals«⁵⁷, einer anarchischen, sinnlichen und zugleich politisch unmittelbaren »demokratisierten Poesie«.⁵⁸ Wie bereits vom Bruder dargestellt, geht das dionysische Lachen mit dem ekstatisch Chorischen (mit der Parabase) verloren, »die Trunkenheit der Poesie«⁵⁹, die »Bacchanalien des Scherzes«⁶⁰ treten im Zeichen der Neuen Komödie zurück:

Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber bey allen darin angebrachten Scherzen ist die Form der Darstellung selbst ernsthaft, das heißt, an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden.⁶¹

Auch A. W. Schlegel beobachtet den Prozess einer Ausblutung der Vitalität der komischen Spiele: kausal begründete versus episodische Handlungen, Rückzug ins Private, dämliche Bürger statt lächerlicher Helden. Der Verlust des Chores und damit die Subjektivierung der Handlung begünstige die Karriere formaler Stereotypen, eben zu Ungunsten von Fantasie, Scherz, Begeisterung. An die

51 Ebd., S. 109

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 110

55 Ebd., S. 111

56 Ebd., S. 112

57 Ebd., S. 277

58 Ebd., S. 111

59 Ebd., S. 117

60 Ebd.

61 Ebd., S. 111

Stelle des fantastisch Entfesselten tritt bei Aristophanes' Nachfolgern eine »Copie des Wirklichen«⁶²:

Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt [...] innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dieß ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. [...] Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freiheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deßhalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels [...] nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker [...] gesagt, die Tragödie sey die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.⁶³

Wiederum äußert sich in der Verbürgerlichung des Komischen, in der Entwicklung von der aristophanischen Komödie zum alexandrinischen »Lustspiel«, ein Dekadenprozess, vergleichbar dem »Sokratismus der Moral«, dem bei Nietzsche das ursprünglich Tragische zum Opfer fällt. Schlegels Vorlesung zeigt, gerade auch mit Blick auf die römische Entwicklung, die apollinischen Konsequenzen dieses Niedergangs, allerdings ohne auf den im Feld der Stegreifspiele blühenden szenischen Karneval hinzuweisen, auf die Atellanenspiele und den Mimus, der zuletzt die literarischen Formen verdrängte. Plausibel hervorgehoben wird für die Werke von Plautus und Terenz die beginnende Arbeit mit Charakteren, Missverständnissen, Intrigen und »sittlichen Gebrechen«.⁶⁴ Nur in einem Punkt sieht Schlegel den »Geist der alten Komödie«⁶⁵ bewahrt, im »bevorrechtete[n] Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiedenen Namen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden«.⁶⁶ A. W. Schlegel meint die Tradition der komischen Alpha-Figur, des *stupidus*, der »etwas von der ausgelassenen Begeisterung und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freyen alten Komikers geerbt«⁶⁷ habe. Ein tröstlicher Befund, der zeigt, dass das dionysische Lachen nicht ganz mit der alten Komödie untergegangen war, dass sie »nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist«.⁶⁸

Schlegel entdeckt die Geschichte der antiken Komödie als die einer dionysischen und zugleich demokratischen Verarmung. Wichtig für das neue Verständnis der Komödie am Anfang des 19. Jahrhunderts ist, dass sich führende bürgerliche Intellektuelle auf die Seite Aristophanes' schlagen und das entfesselte Lachen rehabilitieren – eine bedeutende Kehrtwende und Neuorientierung bei den Vordenkern der Romantik.

62 Ebd., S. 136

63 Ebd., S. 135

64 Ebd., S. 111

65 Ebd., S. 141

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd.

1.3 Schelling und die Inversion des Tragischen

Schelling beschäftigt sich in seinen Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* (1802/03)⁶⁹ mit dem »Wesen der Komödie«.⁷⁰ Dabei geht es auf dramatischer Ebene grundsätzlich um die besondere Gewichtung der Prinzipien *Freiheit* und *Notwendigkeit*. In der Tragödie steht Freiheit für das Subjekt, Notwendigkeit aber für den objektiven Kontrapunkt, das »Schicksal«, mit dem es konfrontiert wird, heiße es Gott, Gesetz oder Moral. Die Tragödie zeigt das Individuum im Konflikt mit jenem notwendig Überindividuellen und Allgemeinen, an dem es zerbricht.

Durch die Umkehrung des Verhältnisses muß also diejenige Form entspringen, worin die Nothwendigkeit oder Identität vielmehr das Subjekt, die Freiheit oder Differenz das Objekt ist, und dieß ist das Verhältniß der Komödie.⁷¹

Diese Umkehrung führt zu einer typologischen Erstarrung der Figuren, die nicht mehr als leidende Medien der Freiheit agieren, sondern unbeirrbar in den Schienen der Notwendigkeit fahren. Bergsons hundert Jahre später vorgestelltes Konzept der figuralen Automatisierung, des »mechanischen Arrangements«⁷² leuchtet am Horizont auf, die marionettenhafte Unterschreitung der figuralen Optionen. Bereits Schelling vermutet darin den Motor des Lachens. Wir erwarten tragische Charaktere und werden mit komischen Typen konfrontiert. Schelling formuliert hier einen Kernsatz der Inkongruenztheorie, die das Lachen als heilsame Reaktion auf eine Störung internalisierter Wahrnehmungsmuster auffasst, als körperliche Abreaktion einer enttäuschten Erwartung.

Wir spannen uns an, die Ungereimtheit, die unserer Fassungskraft widerspricht, recht ins Auge zu fassen, bemerken aber in dieser Anspannung unmittelbar die vollkommene Widersinnigkeit und Unmöglichkeit der Sache, so daß diese Spannung augenblicklich in eine Erschlaffung übergeht, welcher Uebergang sich äußerlich durch das Lachen ausdrückt.⁷³

Indem die Notwendigkeit ins dramatische Subjekt einzieht, verliert sie ihre tragisch-schicksalhafte Macht, das »Furchtbare«; »das Schicksal erscheint eben deßwegen, weil es selbst eine der seinigen entgegengesetzte Natur annimmt, in einer erheiternden Gestalt, nur als die Ironie, nicht aber als das Verhängniß der Nothwendigkeit«.⁷⁴ Wo die ins Subjektive verpflanzte *Notwendigkeit* die *dramatis personae* bis zum Widersinnigen verdinglicht, wandert das Prinzip Freiheit

69 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. In: ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe II. *Nachlass* 6. Teilband 1. *Philosophie der Kunst und weitere Schriften (1796_1805)*. Hrsg. von Christoph Binkelman/Daniel Unger. Stuttgart 2018

70 Ebd., S. 384

71 Ebd., S. 385

72 Bergson, Henri: *Das Lachen*. A.a.O., S. 41

73 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. A.a.O., S. 385

74 Ebd., S. 386

gleichsam nach Außen, was sich in der komischen Dominanz von Chaos und Zufall auf Handlungsebene realisiert.

Wenn wir nun die Umkehrung jedes möglichen Verhältnisses, das auf Gegensatz beruht, überhaupt ein komisches Verhältniß nennen können, so ist ohne Zweifel das höchste Komische und gleichsam die Blüthe desselben da, wo die Gegensätze in der höchsten Potenz, demnach als Nothwendigkeit und Freiheit umgekehrt werden, und da ein Streit dieser beiden an und für sich objektive Handlung ist, so ist auch das Verhältniß einer solchen Umkehrung durch sich selbst dramatisch.⁷⁵

Auch für Schelling stellt die Alte Komödie den Inbegriff und Höhepunkt der Komödiengeschichte dar. Die Objektivierung der Figuren, ihre irritierende Reduktion auf das automatenhaft Typische, begünstige »notwendigerweise öffentliche Charaktere«.⁷⁶ Derjenige aber, der »Personen von öffentlichem Charakter«⁷⁷ in seinen Stücken (allegorisch) fixierte, war Aristophanes. In den *Wolken* etwa spielt ein Philosoph namens Sokrates mit – doch nicht im Sinne der Nachahmung eines realen Denkers, sondern als Typus des pseudophilosophischen Schwätzers: »Es ist ein symbolischer Sokrates.«⁷⁸ Der komische Typus erscheint entsprechend als Inkarnation eines Vorurteils, da »er die beständige Beglau- bigung an dem unabhängig von seiner Dichtung existierenden Charakter der Person zur Begleitung hat«.⁷⁹ Daraus folgt, mit Blick auf den alten Karneval der Demokratie:

Die einzige höchste Art der Komödie ist also die alte griechische oder die Aristophanische, sofern sie sich auf öffentliche Charaktere wirklicher Personen gründet und diese gleichsam zur Form nimmt, worein sie ihre Erfindung ergießt.⁸⁰

Nicht nur in der Rechtfertigung der personalen Referenzen wendet sich Schelling vehement gegen die dramatischen Regularien der Gottschedianer:

Die gemeine Vorstellung von den Aristophanischen Komödien ist, sie entweder für Farcen und Possenspiele oder für unmoralische Stücke zu halten, theils weil er wirkliche Personen aufs Theater gebracht, theils wegen der übrigen Freiheiten, die er sich genommen.⁸¹

Auch wenn Schelling nicht die dionysischen Aspekte betont, liefert er eine weitere Nobilitierung der Alten Komödie, und zwar auf der Linie der Schlegelschen Überlegungen. In der Konsequenz der komödiantischen Inversion von Freiheit und Nothwendigkeit gerät die Komödie zuletzt zum paradoxen Reich der Freiheit:

75 Ebd., S. 385

76 Ebd., S. 387

77 Ebd.

78 Ebd., S. 388

79 Ebd., S. 387

80 Ebd.

81 Ebd., S. 386

Wie die griechische Tragödie in ihrer Vollkommenheit die höchste Sittlichkeit verkündet und ausspricht, so die alte griechische Komödie die höchste denkbare Freiheit im Staat, welche selbst die höchste Sittlichkeit und mit dieser innig eins ist.⁸²

Wiederum wird die (alte) Komödie zum exemplarischen Medium der Demokratie. Auch Schelling diagnostiziert zuletzt ihren künstlerischen Niedergang, ihren Abstieg »in die Sphäre der häuslichen Sitten und Begebnisse«⁸³, was durch gesellschaftliche Veränderungen motiviert erscheint. Die (alexandrinische) Monarchie beschädigt mit der demokratischen Freiheit zugleich die Kunst der Komödie.

In Griechenland hat sie sich so lang wie möglich gesträubt aus dem öffentlichen und politischen Leben in das häusliche herabzusteigen, womit sie auch ihre mythologische Kraft verlor. Dieß geschah in den sogenannten neueren Komödien, da nach den gewöhnlichen Berichten zur Zeit Alexanders, wo die demokratische Verfassung ganz dahin war, durch ein neues Gesetz auch noch untersagt wurde, selbst bloß den Inhalt aus öffentlichen Begebenheiten zu nehmen, und diese, unter welcher Hülle es sey, auf das Theater zu bringen.⁸⁴

Nur in der Inversion der Dimensionen von Freiheit und Notwendigkeit »war die alte Tragödie der Komödie analog«.⁸⁵ Die hellenistische und die darauf bauende römische Komödie diskutiert Schelling nicht weiter. An den Schwundformen des szenisch Komischen besteht kein Interesse. Wobei auch in diesem Fall die griechische und römische Karriere der mimischen Stegreifspiele übersehen wird, der Kosmos volkstümlich-derber Spielformen in der Tradition des dionysischen Lachens. Auch wenn die vital-dionysische Komponente in Schellings streng systematisch vorgetragenem Konzept keine Rolle spielt, stimmt er mit den Schlegels zumindest darin überein, die alte Komödie als Inbegriff und Höhepunkt der Komödienentwicklung zu bewerten; in allen drei Fällen pointiert das Stichwort Freiheit den Zauber der Anfänge – man spürt die historische Nähe dieser Überlegungen zu den Ideen der Französischen Revolution. Das Nachdenken über das szenisch Komische artikuliert sich jeweils als Ehrenrettung des aristophanischen Musters und damit zugleich als Plädoyer für die Demokratie. Die politische Freiheit erst ermöglicht die künstlerische. Die Komödie ist ihr prädestiniertes Medium. Angesichts dieser Ehrenerklärung mag die Geringschätzung der Komödie in gelehrten Kreisen verwundern.

82 Ebd., S. 387

83 Ebd., S. 390

84 Ebd., S. 389

85 Ebd., S. 390

1.4 Hegel oder die Kunst, sich »sauwohl« zu fühlen

Wo bei Schelling die dramatischen Handlungen in die Dimensionen des »subjektiv Freien« und des »objektiv Notwendigen« verspannt sind, oszillieren sie bei Hegel, systematisch vergleichbar, im Feld einer Dialektik des Subjektiven und des »ewig Substantiellen«. Beide Philosophen verorten das Tragische und das Komische in der jeweiligen Gewichtung der »Grundmomente der Handlung«. Tragisch obsiegen entweder die »Notwendigkeit« oder auch das »Substantielle« über das Subjekt; in der Komödie gehe es umgekehrt. Auch Hegel, dessen Überlegungen zum Komischen erst posthum, im dritten Teil der *Vorlesungen über die Ästhetik* (1838)⁸⁶, erschienen sind, verweist auf den absurden Starrsinn der komischen Figur, »welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält«⁸⁷, und zwar gegen Sinn, Verstand und Wahrscheinlichkeit. Das notwendig Allgemeine ins subjektiv Besondere verlagernd, zeichnet Schelling die Komödie als Inversion der Tragödie. In dieser Konsequenz wird bei Hegel die komische Figur zum »Meister aller Verhältnisse«⁸⁸, zu ihrer eigenen Substanz. Das Subjekt scheitert nicht an einem höheren Gesetz, sondern allenfalls an sich selbst:

Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als wesentlicher Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt, eine Welt, deren Zwecke [...] sich durch ihre eigene Wertlosigkeit zerstören.⁸⁹

Dieses Subjekt ist mit sich selbst auf paradoxe Weise identisch: »Komisch nämlich ist [...] die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und selbstgewiss bleibt.«⁹⁰ Das komische Ich erträgt gelassen seine eigene Demontierung, unrettbar mit sich selbst versöhnt. Möglich wird diese Sicherheit, weil es gerade in seiner Nichtigkeit ganz bei sich ist. In der »Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung.«⁹¹

Doch keineswegs erklärt die künstlerische Komödie damit die Unvernunft zum Wesen aller Dinge. Nicht über das »wahrhaft Sittliche [...], die echte Philosophie, den wahren Götterglauben«⁹² macht sie sich lustig, sondern allenfalls

⁸⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: ders.: *Werke* 15. Bd. 3. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1993

⁸⁷ Ebd., S. 527

⁸⁸ Ebd., S. 521

⁸⁹ Ebd., S. 527

⁹⁰ Ebd., S. 552

⁹¹ Ebd., S. 527

⁹² Ebd., S. 530