

Guido Hiß

# Das verlorene Buch

Geschichte und Theorie gespielter Komik  
von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert



e  
book

ATHENA

Guido Hiß  
Das verlorene Buch

Scripta scenica

Bochumer Beiträge zur Theaterforschung

Herausgegeben von Jörn Etzold und Guido Hiß

Band 2

Guido Hiß

# Das verlorene Buch

Geschichte und Theorie gespielter Komik  
von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert

ATHENA

### 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.

E-Book-Ausgabe 2019

Copyright der Printausgabe © 2019 by ATHENA-Verlag,  
Copyright der E-Book-Ausgabe © 2019 by ATHENA-Verlag,  
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen  
[www.athena-verlag.de](http://www.athena-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagillustration: Robin Junicke

ISBN (Printausgabe) 978-3-7455-1054-6

ISBN (PDF-E-Book) 978-3-89896-902-4

Für

Laura Höhn  
Julia Lingnau  
Jasmin Maghames  
Anna Mann  
Daniel Schinzig  
Brian Skiba



# Inhalt

Einleitung	9
Ministry of Silly Walks	9
Perspektiven der Komiktheorie	10
Geschichte und Theorie	14
Über die Grenzen der »Poetik«	16
Neun Kapitel	18
1 Das Lachen des Dionysos	25
1.1 Dramaturgie des Opfers	28
1.2 Psychologie des Opfers	32
1.3 Befreiendes Lachen	34
1.4 Das Karnevaleske als Spielart des Dionysischen	37
1.5 Komödie und Opfer	40
2 Überhebung, Kontrast, Vergleich	43
2.1 Sigmund Freud: Satirische Aspekte des Komischen	47
2.2 Aristophanes: <i>Die Frauenvolksversammlung</i> (392 v. Chr.)	51
3 Nietzsche und die Geburt der Komödie	57
3.1 Nietzsche und das Komische	58
3.2 Pas de Deux	60
4 Komisches Rom	65
4.1 Historische Anmerkung	65
4.2 Die literarische Komödie der römischen Republik	67
4.3 Plautus: <i>Miles Gloriosus</i> (ca. 206 v. Chr.)	70
4.4 Terenz: <i>Phormio</i> (161 v. Chr.)	74
4.5 Römische Stegreifspiele	80
4.6 Potenziale der römischen Komödie	86
4.7 Resümee. Die antike Inspiration	88
5 Der große Sprung. Der Neustart der Komödie in der Renaissance	95
5.1 Verdinglichung und kaltes Herz	98
5.2 Dramaturgie der Wiederholung	102
5.3 Komplexe Repetitionsstrukturen	103
5.4 <i>Commedia erudita</i> : Drei frühe Renaissance-Komödien	106
5.5 Ludovico Ariosto: <i>La Cassaria</i> (1508)	106
5.6 Bernardo Dovizi da Bibbiena: <i>La Calandria</i> (1513)	110

5.7 Niccolò Machiavelli: <i>La Mandragola</i> (1518)	114
5.8 Commedia dell'arte	119
6 Dramaturgie der Verunsicherung. Shakespeare und die Entwicklung der Tragikomödie	125
6.1 Ein Hundeleben	125
6.2 <i>Tragicomoedia</i>	127
6.3 William Shakespeare: <i>The Taming of the Shrew</i> (ca. 1594)	129
6.4 William Shakespeare: <i>A Midsummer Night's Dream</i> (ca. 1598)	135
6.5 William Shakespeare: <i>Much Ado About Nothing</i> (ca. 1600)	139
6.6 Resümee: vom Esel zum Hund	143
7 Harlekin und die Schildbürger. Komische Figuren im 17. und 18. Jahrhundert	147
7.1 Karneval auf der Bühne	147
7.2 Die Karriere des Arlequin	149
7.3 Wandern im Heiligen Römischen Reich	153
7.4 »Altwiener Volksbarock«	156
7.5 Aschermittwoch	160
7.6 Exkurs: Die komische Konstante	166
7.7 Monty Python und das tote Pferd	170
8 Molière und die Kunst der Fuge	175
8.1 Der Flug des Ikarus	175
8.2 Helmuth Plessner: Exzentrik	178
8.3 Molière: <i>Les Fourberies de Scapin</i> (1671)	183
8.4 Molière: <i>Le Tartuffe ou L'Imposteur</i> (1669)	187
8.5 Molière: <i>Le Malade imaginaire</i> (1673)	192
8.6 Die Kunst der Komödie	197
9 Komische Bürger? Das 18. Jahrhundert	203
9.1 Jünger des Apoll: Die satirische Konsequenz	211
9.2 Marivaux, Goldoni und die Literarisierung der Commedia dell'arte	223
9.3 Die sentimentale Option	233
9.4 Beaumarchais, der <i>Figaro</i> und der Karneval der Politik	243
9.5 Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i> und die Überwindung der Typenkomödie	252
9.6 Lenz: <i>Der Neue Menoza</i> oder die Erfindung der Metakomödie	263
Literatur	277
Primärliteratur	277
Sekundärliteratur	278

## Einleitung

### Ministry of Silly Walks

Standesgemäß ausgestattet mit dunklem Anzug, Melone und Aktentasche, erwirbt ein britischer Gentleman (John Cleese) im *newspaper shop* die »Times«. Den Laden verlassend, zeigt er zum ersten Mal den »silly walk«: Absurd übersteuerte Beinbewegungen machen das Gehen zum Problem – oder zur Kunstform.

Der Bürgersteig wird zum Catwalk: Zuerst seitlich, später frontal im Bild, tritt der Herr fast auf der Stelle. Hoch steigen die langen Beine in die Luft, die Unterschenkel verdrehen sich dabei in alle Richtungen, wobei sie ein Eigenleben zu führen scheinen. Das Vorwärtsschreiten sichern kleine, rhythmisch arrangierte Zwischenschritte. Bisweilen schaltet er sogar den Rückwärtsgang ein.

Vielstimmiges Lachen bildet den wichtigsten Soundtrack des Kurzfilms, der 1970 zuerst ausgestrahlt wurde, die zweite Staffel von *Monty Python's Flying Circus* einleitend. Das unsichtbare Publikum weiß offenbar sehr genau, dass es sich dabei um etwas Komisches und Fiktionales handelt. Ohne diese Lacher könnte man die Anfangssequenz auch als Dokument einer zentralnervösen Bewegungsstörung interpretieren, eines »Tics«.

Der Gentleman erreicht endlich das Ministerium. Im Flur begegnet er mehreren Kollegen, die ihrerseits bizarre Gangarten vorführen. Jeder »silly walk« folgt dabei einem individuellen Bewegungsmuster. Alles läuft in völliger Selbstverständlichkeit ab.

Der Herr tanzt in sein Büro, in dem bereits Mr. Pudey (Michael Palin) wartet, der für die Qualifizierung seines eigenen dämlichen Gangs staatliche Förderung beantragen möchte. Der Beamte zeigt sich von Pudeys kläglichem Vorführung enttäuscht: »It's not particularly silly.« Dann zeigt er dem Anfänger seine eigene Meisterschaft. Während seine Beine den Raum virtuos durchstechen, referiert der Beamte über die hohen Kosten, die bei der Ausbildung und Pflege der besonderen Beinmotorik entstehen. Das Ministerium leide unter skandalöser finanzieller Unterversorgung: »Last year, the government spent less on the Ministry of Silly Walks than it did on national defence!«

Man bestellt Kaffee durch einen altmodischen Gegensprechapparat. Die Wartezeit überbrückt der Bericht über einen begabten Japaner, der seine Füße bei jedem einzelnen Schritt über den Kopf biegen kann. Dann betritt die Sekretärin das Büro; sie balanciert zwei Kaffeetassen auf einem Tablett, das sie aber nicht ruhig halten kann, bedingt durch ihren eigenen »silly walk«. Ihr Chef inspiziert die umgefallenen Tassen sachkundig: »Thank you, lovely.«

Mit Hilfe eines kleinen Filmprojektors werden weitere förderungswürdige Gänge gezeigt: »You're interested in silly walks, aren't you?« Eingeschnitten wird eine (schwarz-weiß gedrehte) »Dokumentation«, die, untermalt von einem klim-

pernden Klavier, eine Reihe absurder Gangarten vorführt, die jeder Beschreibung spotten. Der kleine Film im Film bleibt nicht die einzige Reminiszenz an die große Tradition der Stummfilm-Comedy.

Der Beamte feigt den Filmprojektor gelassen vom Schreibtisch. Zuletzt findet er doch noch eine Möglichkeit, seinem Gast zu helfen, und zwar mit Blick auf ein bilaterales Forschungsprojekt (»La marche futile«): »I'll offer you a research fellowship on the Anglo-French silly walk.«

Die Szene wechselt nach Frankreich. In freier Natur wickeln zwei pseudofranzösisch schnatternde Herren (Baskenmützen, gestreifte Hemden) einen dritten aus einem Tuch. Sein Kostüm belegt die internationale Zusammenarbeit: Die linke Körperhälfte zitiert das urbane Kleidungsstereotyp des Londoner Geschäftsmanns, die rechte karikiert, nach dem Muster der beiden entpackenden Monsieurs, das französisch-ländliche Modell. Zu der verzerrt abgespielten Mar-seillaise hoppelt die Figur durch Frankreichs Natur, den urkomischen Gang von Charlie Chaplins Tramp zitierend – wohl eine Verbeugung vor der Quelle dieser ministerialen Inspiration. Dabei schaltet sich wiederum ein Stummfilmmoment (auch technisch) ein: der Zeitraffer.

## Perspektiven der Komiktheorie

Komiktheorien versuchen zu klären, warum wir lachen – und worüber. Alle bislang vorgelegten Entwürfe weisen zu Recht darauf hin, dass das Komische ein windiges Ding sei, geradezu aufmüpfig und begrifflich schwer zu fassen. Wir lachen aus unterschiedlichen Gründen und in Situationen, die nicht auf einen Nenner zu bringen sind. Die Frage nach dem Worüber untersucht die Beschaffenheit des Objekts, welches das mit Stoßatmung einhergehende Körperphänomen auslöst. Im Warum fordern auch die darin verstrickten rezeptiven Bedingungen eine Klärung, so etwa die einfache Tatsache, dass unterschiedliche Menschen über identische Dinge lachen oder auch nicht. Damit kommen Voraussetzungen der lächerlichen Wahrnehmung ins Spiel – und bisweilen, zum Beispiel im Theater, die Frage, wer überhaupt lacht: ich oder wir.

Das *Ministry of Silly Walks* liefert ein gutes Beispiel für die Analyse des Worüber. Im Mittelpunkt steht das virtuose Spiel mit einer motorischen Deformation, in der clownesken (besser: harlekinesken) Tradition des artifiziellen Stolperns. Der Film wiederholt und variiert in mehreren Schleifen das Leitthema der »silly walks«: außerhalb des Ministeriums, im Flur des Hauses, mehrfach im Büro und zweimal als Film im Film. Im närrischen Körper, nicht im Dialog, liegt das komische Zentrum dieser pythonischen Bewegungsstudie.

Konventionelle Komiktheorien liefern zwei grundlegende Antworten auf die Frage nach dem Mechanismus des Lächerlichen. Der erste, für den das Satirische den Oberbegriff liefert, lässt sich in einer langen Traditionslinie auf eine These des englischen Philosophen und Staatstheoretikers Thomas Hobbes zu-

rückführen, der Lachen als Resultat des Gefühls »der eigenen Überlegenheit« bestimmte: Wir lachen über den dämlichen Gang, weil wir es angeblich besser können. Entsprechend handele es sich bei den gezeigten Verirrungen der motorischen Koordination um eine Steilvorgabe an den Zuschau-Narzissmus, einen Appell an die Schadenfreude. Nach Bernhard Greiner liefert das satirische »Lachen über« den Inbegriff einer »Komik der Herabsetzung«.

Das überhebliche Lachen erwächst aus einer komischen Technik, die den gewählten Gegenstand aus seiner gewohnten Sichtweise verschiebt; Satire verkleinert, vergrößert, verfremdet. Für die avancierten Komiktheorien von Henri Bergson, Sigmund Freud oder Helmut Plessner steht entsprechend der Bruch rezeptiver Normen im Mittelpunkt. Die Alpha-Technik der Störung unseres inneren Koordinatensystems der Weltwahrnehmung steht sowohl hinter den bewährten Verfahren der literarischen Satire, der szenischen Parodie oder der bildlichen Karikatur – die Kanzlerin als »Mutti«. Aus dem kindlichen Auslachen erwachsen, operiert das Satirische als Medium der Kritik. Avancierter Satire geht es darum, ein Ding *zur Kenntlichkeit zu entstellen*, und zwar auf der Grundlage einer kaum geheimen Komplizenschaft zwischen Satiriker und Publikum, die – und hier kommt noch einmal Hobbes ins Spiel – im beiderseitigen Besserwähnen begründet liegt.

Wichtig ist, dass das elaborierte Verlachen keineswegs mit einer kritischen Automatik (oder gar einem eingebauten Wahrheitsanspruch) ausgestattet ist. Denn der Normbruch (etwa durch die drastische Verkleinerung des Gegenstands) auf Ebene eins kann einer normativen Bestätigung auf Ebene zwei dienen. Wenn Satire einen Kanzler als »Birne« vorführt, unterspült sie die staatstragenden Normen, in der Regierungschefs gemeinhin wahrgenommen werden (sollen). Doch zugleich bestätigt sie die Normen der kanzlerkritischen Liga, welche die satirische »Entstellung zur Kenntlichkeit« als Beleg für die reale Lächerlichkeit der verspotteten Politiker begrüßt. Typisch für komische Phänomene lässt sich schon auf der Ebene der Satire eine dialektische Relation kritischer und affirmativer Wirkungen belegen – schon das kindliche Auslachen strebt vielfach nach kollektiver Bestätigung.

Der dämliche Gang entlarvt die ministeriale Unproduktivität (im Allgemeinen). Vertrauen wir Monty Python, sind Ämter und Ministerien Orte absurder Scheintätigkeit, in denen Beamte ihr substanzielles Nichtstun bürokratisch tarnen und dabei »unsere Steuergelder« vergeuden – zum Beispiel zur Förderung völlig sinnloser Gangarten. Wir lachen darüber, weil wir uns im Besitz einer höheren Moral oder Kompetenz wähnen. Die vordergründige Entlarvung (Ebene eins) fungiert als hintergründige Bestätigung eines Vorurteils (Ebene zwei), das die Richter auf der Bühne und die Schöffen im Parkett teilen.

Die zweite Basis-Theorie des Lächerlichen argumentiert im Zeichen des »Karnevalesken«. Auch dies lässt sich am pythonischen Beispiel veranschaulichen, und zwar am ministerialen Umgang mit menschlichen Beschädigungen und

Behinderungen (in der Tradition der Irrenhauswitze). Die Anspielung auf das Tourette-Syndrom dient vordergründig der Bürokratie-Satire, doch es geht dabei nicht einfach um Aufklärung über staatliche Missstände oder die Bestätigung von entsprechenden Vorurteilen, sondern um die Untergrabung sittlicher Normen. Die öffentliche Moral verbietet das Lachen über körperliche Beschädigungen mit Nachdruck; doch der komische Fall subvertiert das strenge Gesetz. Der »tendenziöse Witz« (Freud) agiert geradezu als Ventil für sittlichen Überdruck: Abstand vom Anstand, Entbindung des Triebhaften, momentane Flucht aus dem »Unbehagen« der je verinnerlichten religiösen, moralischen oder politischen »Kultur«.

Dieses Feld vermessen komiktheoretische Ansätze, die sich, inspiriert durch Studien des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Michailowitsch Bachtin, für die Traditionen des Karnevals interessieren – sie wurden unter dem Titel »Literatur und Karneval« 1969 in deutscher Übersetzung zugänglich. Das Karnevaleske gilt als Medium einer Feier des Körperlichen, des ursprünglichen Lebens, der Befreiung von gesellschaftlichen und politischen Normen und Zwängen. Dieses Lachen steht gerade nicht für subjektives Besserwähnen; im »Lachen mit« (Greiner) artikuliert sich ein Wir, dem die Grenzen zwischen den Menschen ebenso zum Opfer fallen wie die Herrschaft des (kollektiven) Über-Ichs, das Reich der Trieb- und Verhaltenskontrolle, die Zivilisation. Am Körper ansetzend, agiert das Karnevaleske grotesk, triebhaft und maßlos. Das orgiastische Lachen wirkt als Medium der Überwindung des Ichs in dionysischer Tradition. Das Karnevaleske erlaubt als Ventil für sittlichen Überdruck die Abreaktion einer unbehaglichen Kultur. Übersehen wird bisweilen, dass es, ähnlich wie im satirischen Bereich, durchaus diejenigen Normen bestätigen kann, die es vordergründig bricht. Ventile lassen Druck ab, doch sie zielen dabei nicht auf Zerstörung, sondern auf den Erhalt und das einwandfreie Funktionieren des jeweiligen physikalischen oder moralischen Drucksystems.

Wichtig ist, dass beide Aspekte, das Satirische und das Karnevaleske, im gespielt Komischen so eng miteinander verzahnt sind wie – nach Nietzsches Theorie – die dionysischen und apollinischen Dimensionen des Tragischen. Bei Monty Python verbindet sich die karnevaleske Groteske mit dem Versuch der satirischen Demaskierung einer staatlichen Institution.

Eine klare Trennlinie zwischen »Lachen über« und »Lachen mit« lässt sich wohl nicht fixieren. Denn, wie angedeutet, das Komische ist ein windiges Ding. Gerade wenn man die rezeptive Ebene einschaltet, die Hermeneutik des Lachens, wird es schwierig, seine Ebenen zu trennen. Die satirische Komplizenschaft der Besserwissenden gilt für unvorbereitete oder unwillige Rezipienten nicht; umgekehrt ist für einen Monty Python-Fan der radikale Bruch mit gesellschaftlichen oder religiösen Wertvorstellungen und Normen die Regel. Der Karneval kann in die Satire kippen und die Satire in den Karneval – gerade, wenn die Körper auf der Bühne und im Publikum ins Spiel kommen. Das szenisch Komische

offenbart einen dynamischen Möglichkeitsraum; darin liegt der Reiz, die Welt verrückt und in Gemeinschaft zu erleben, und zwar im Spiel.

Man kann am lächerlichen Ministerium weitere (theoretisch relevante) Aspekte des Komischen verdeutlichen, typisch für theatrale und auch verwandte Formen in Film und Fernsehen. Der Kosmos der komischen Gänge wird im Modus des Fantastischen vorgeführt: Das Fremdartige agiert im Gestus völlig selbstverständlicher Normalität. Man könnte an die Darstellung einer Parallelwelt mit anderen Bewegungsvoraussetzungen denken. Wie die fantastische Darstellung, zeigt auch die komische das Alltägliche verschoben oder verfremdet. Niemals musste das Lächerliche dafür Sorge tragen, sich der Lebenswelt einer Kultur mimetisch einzuschmiegen. Das gespielte Komische verlacht zuerst jeglichen Illusionismus. Bei Aristophanes bauen Vögel eine gewaltige Stadt in den Himmel, sprechen die menschliche Sprache und der göttliche Held Herakles erweist sich als dekadentes und verfressenes Subjekt.

»Glotzt nicht so romantisch!« – jener Satz, den der Satiriker Brecht dem Publikum der *Dreigroschenoper* vorhielt, kann auch für die rezeptiven Anforderungen des Komischen stehen, sieht man zunächst von der neuzeitlichen Tragikomödie ab. Wir sollen uns weder in ministeriale Beamte noch in ihre Klienten einfühlen, sondern die virtuose Machart der idiotischen Gänge würdigen. Wir sollen uns am musikalisch-repetitiven Muster ihrer beständigen Variation erfreuen. Bergsons dramaturgisch orientierte Theorie (niedergelegt in *Le Rire* aus dem Jahr 1900), verortet komische Wahrnehmung »on the cool side« (was allerdings nur für satirische Ebenen gelten kann). Eine rezeptive »Anästhesie des Herzens« wird tragischer Emotionalität entgegengesetzt; der kalte, analytische Blick der Zuschauer korrespondiere dabei mit der komischen Realitätsdifferenz auf Darstellungsebene. So lachen wir zuletzt über Typen und Vorgänge, die uns im Alltag peinlich, verächtlich oder sogar gefährlich wären. Dass emotionale Anteilnahme nicht die erste Option komischer Wahrnehmung ist, demonstriert Monty Python nicht nur im Ministerium für seltsame Gänge.

Wird das Komische zur Handlung, sind – schon in den antiken Erfindungen – repetitive Mechanismen im Spiel, vom einfachen *running gag* bis zu komplexen Motiv-Variationen (Verwechslungen, Verkleidungen, Identitätswechsel). Mit Blick auf die (dramaturgisch) konstitutiven Wiederholungsstrukturen, das Spiel mit Mustern und Stereotypen, erscheint die Komödie zwei performativen Medien nah verwandt: dem Ritus und der Musik. Auch das Ritual ist über das repetitive Moment maßgeblich definiert; musikalische Form ist ohne Wiederholungsmomente nicht denkbar (zumindest vor John Cage): Kanon, Fuge, Da-Capo-Arie, Rondo, Sonatenhauptsatz, Variationssatz, Leitmotivik. In allen Fällen scheint die starke repetitive Ordnung des Materials die exzentrischen Neigungen des jeweiligen Mediums zu kontrollieren. Der Ritus kennt die heilige Orgie, hochkomplexe Musik kann rauschhafte Wirkungen erzeugen; auch das satirisch Komische neigt (zumindest im szenischen Feld) dazu, sich im Karnevalesken

aufzuheben, im ekstatischen Lachen eines entfesselten Publikums. Offenbar engagieren komödiantische Formate die repetitiven Strukturen nicht nur als Schaltstellen zwischen komischen Situationen, als Operatoren der Abläufe, sondern auch zur (apollinisch-maßvollen) Steuerung der dionysischen Potenziale. Deutlich wird dies besonderes am historischen Beispiel der *Commedia dell'arte*, dem Theater der Typen.

## Geschichte und Theorie

Dieses Buch führt in wesentliche Ansätze der Komiktheorie des 20. Jahrhunderts ein und vermittelt sie mit und durch einen historischen Abriss. Die Geschichte der gespielten Komik soll in zwei Etappen skizziert werden. Der erste, hier vorgelegte Band verfolgt zentrale Stationen dieser Entwicklung von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, und zwar primär auf der Ebene von Theater und Drama. Er orientiert sich an der historischen Reichweite antiker Entwürfe, die mit der Literarisierung der *Commedia dell'arte* und der Vertreibung des Harlekins im 18. Jahrhundert ihre normative Reichweite einbüßten und neueren Entwürfen Platz machten, etwa der sentimental Komödie. Dem zweiten Band werden dann komische Entwicklungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart anvertraut. Der erste Teil des »Verlorenen Buches« geht eigene Wege mit Blick auf eine Neudeutung der rituellen Ursprünge des gemeinsamen Lachens, das Engagement von Dionysos und Apoll (in Nietzsches Tradition) für das komische Feld, die Ausbildung der neuzeitlichen Tragikomödie und die Reflexion subversiver Aspekte komischer Wirkung.

Historisch setzt dieses Panorama am Theater an, doch seinen eigentlichen Gegenstand markiert, medienübergreifend, der Kosmos  *gespielter Komik*. Seine methodische Referenz bildet eine kulturwissenschaftlich geöffnete Theaterforschung. Über die szenischen Formen Drama, Dramatheater und Stegreifspiel hinaus, sollen auch, besonders im zweiten Band, Film und Fernsehen zum Thema werden, die Erben des Szenischen. Im Gegensatz zu primär philologisch orientierten Ansätzen, berücksichtigt das Buch maßgeblich die körperlichen Dimensionen des Komischen.

Ein Begriff des Komischen bildet sich gegenwärtig nicht mehr – wie in früheren Jahrhunderten – primär an den Beispielen Theater und Literatur aus, sondern durch (TV-)Formate wie Sitcom, Comedy-Show oder Stand-Up Comedy und auch an Filmkomödien von Charlie Chaplin bis Monty Python. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Erforschung der Geschichte komischer Formen. Geschichtsschreibung ist in ihrem methodischen Selbstverständnis schon lange über traditionell »historistische« Positionen hinausgelangt, wonach durch die Auswertung von historischen Quellen eine vergangene Realität rekonstruiert werden könne. Geschichtsschreibung vermittelt keine Zeitreisen, kann nicht sagen »wie es wirklich war«, sondern bringt ihre Zeugnisse nach den Vorgaben des

jeweiligen Gegenwartshorizonts zur Sprache, bestenfalls (selbst-)kritisch und immer auch als »Fiktion des Faktischen« (Reinhart Koselleck).

Über vergangene Dinge forschend, sollten wir unser gegenwärtiges Verständnis davon kennen, um nicht Gefahr zu laufen, unsere Zeit in die überlieferten Zeugnisse ungefiltert einzuschreiben. Im bedenklichsten Fall kann dies dazu führen, heutige Gegenstandskonzepte als anthropologische Konstanten retrospektiv zu verewigen. Die ›Geschichtsschreibung‹ des Komischen kennt entsprechende Beispiele; so wurden bisweilen die Figur des Clowns, die sich erst im 19. Jahrhundert herausbildete, oder auch eine antike Form des Stegreifspiels (der Mimus) im Sinne von Wesensbestimmungen universalisiert (Kapitel sieben nimmt diesen Faden auf). Die kulturwissenschaftliche Öffnung empfiehlt sich gerade vor dem Hintergrund dieser historisch-hermeneutischen Überlegung. Eine kritische Gegenwartsreferenz vermag nicht nur, vor naiven Rückprojektionen zu schützen, sie kann, gleichsam in Gegenrichtung, zeigen, wie diese Gegenwart von früheren Konzeptionen des Komischen geprägt ist oder im Gegensatz dazu steht. Das Stichwort lautet Historisierung; es geht dabei nicht um Konstanten, sondern um Kontinuitäten, Variationen oder auch Brüche.

Die großen Theorien des Komischen transportieren den Entwicklungsstand des Lächerlichen entsprechend der Orientierung ihrer Verfasser, wozu auch fachliche Hintergründe zählen. Bislang bildet, in philologischen Entwürfen, in den meisten Fällen die literarische Tradition die Referenz, Roman und Drama. Im Feld der Historiographie des Theaters kommen, diesseits von Literatur, auch »mimische«, körperintensive Formen ins Spiel, was mit dem in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts gewachsenen Verständnis von Theater als einer exemplarischen Körperkunst zu tun hat. Doch die körperlichen Dimensionen szenischen Ausdrucks sind – dies gilt nicht nur für komische Aspekte – vielfach unzureichend überliefert. Physischer Ausdruck ist, vor der Erfindung technischer Medien der Bildaufzeichnung, in den Wind geschrieben, nicht auf Leinwand, Zelluloid oder Papier. Entsprechend liegt die Körpergeschichte des Komischen weitgehend brach und wird nur begrenzt und in Annäherungen zu schreiben sein.

Eine an den Standards der Theaterforschung orientierte komikhistorische Unternehmung sollte, von der Philologie lernend, die literarischen Überlieferungen nicht ausblenden, zumal die alten Stücke vielfach Hinweise auf körperliche und räumliche Kontexte ihrer Aufführungen enthalten. Sie sollte, die philologische Perspektive erweiternd, auf korporale Aspekte insistieren, zum Beispiel auf die närrische Verselbstständigung von Organen der Fortbewegung in lächerlichen Meisterwerken des Fernsehspiels. Dieses Buch beschränkt sich entsprechend nicht auf dramaturgische Traditionen, sondern fokussiert, soweit es gehen mag, auch auf die Geschichte der komischen Körper – im Zeichen des Harlekins.

Das Verlorene Buch orientiert sich komparatistisch, verfolgt die Geschichte des gespielt Komischen in seinen europäischen Brennpunkten. Es tritt, gerade

was Stückanalysen betrifft, nicht in Konkurrenz zu philologischen Standardwerken. Das Buch zielt nicht auf umfassende Einführung in die jeweils thematisierten historischen Komödien, sondern primär auf ihre komische Technik, sowohl in synchronischer als auch in diachronischer Hinsicht. Wer einführende Auskunft über Werke von Aristophanes, Plautus, Machiavelli, Shakespeare, Molière oder Lessing sucht, wird im Kontext der zuständigen Fachphilologien auf ein reichhaltiges und hochqualifiziertes Material treffen. Wer sich dagegen für die Geschichte und Theorie gespielter Komik interessiert, mag hier weiterlesen.

### Über die Grenzen der »Poetik«

Aristoteles war nicht Zeuge der genialen Anfänge des gespielt Komischen, sondern, fast hundert Jahre später, Zeitgenosse der »Neuen Komödie« (ca. 320 bis 290 v. Chr.). Sie stand in unübersehbarer Distanz zu Aristophanes' älterem Karneval der Demokratie. Der Chor war nicht mehr formuliert. Die Dramaturgie folgte dem mittlerweile verfestigten tragischen Schema: fünf Epeisodia (Akte). Das parodistische Element bezog sich nicht mehr auf die Dimension des Erhabenen, auf Götter, Helden und Herrscher, sondern auf das Allgemeinmenschliche, das in Auseinandersetzungen mit unteren Adligen, Kleinbürgern und Sklaven belächelt wurde. Auch die burlesken und grotesken Ebenen waren ersatzlos gestrichen.

Wenig ist von dieser hellenistischen Spielart der Komödie überliefert, und was wir davon kennen (ein fast unversehrtes Stück von Menander, einige Ausschnitte und Fragmente, viele Stücktitel), ist so gestrickt, dass man das Komische darin mit der Lupe suchen muss. Entsprechend wäre Menanders *Menschenfeind* heute eher als Schauspiel einzuordnen. Vielleicht liegt es an dieser Verarmung des Komischen, dass sich die »Poetik« primär mit der Tragödie beschäftigt und die Komödie allenfalls streift. Nur drei Aspekte hebt Aristoteles als gattungsrelevant hervor. Die Komödie fungiere zuerst als Medium einer Mimesis des Fehlerhaften:

Die Komödie ist [...] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht nur im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler [...].<sup>1</sup>

Das szenisch Komische wird im negativen Bezug zum tragisch Erhabenen bestimmt. »Schlechte Menschen«, »Fehler« und »Häßlichkeit« stehen für das Feld allgemeinmenschlicher Schwächen und Unzulänglichkeiten, unterhalb des tragischen Olympos. Die neuzeitliche Regelpoetik *interpretierte* die Sätze als Plädo-

<sup>1</sup> Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 und 1994, S. 17

yer für das Satirische im Sinne der Rechtfertigung eines komischen Nutzens: Fehler verlachen und daraus lernen.

Die zweite Grundbestimmung betrifft den Ausschluss kathartischer Wirkungen. Dargestellte Fehler würden komödiantisch so vermittelt, dass sie »keinen Schmerz [...] verursachen, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne Ausdruck von Schmerz«<sup>2</sup>. Nur die Tragödie kennt die Dimensionen von Leid, Untergang und Vernichtung. Nur sie allein vermag in den Zuschauern »Furcht und Mitleid« zu erregen, und damit jenen therapeutischen Prozess der seelischen Reinigung auszulösen, für den die »Katharsis« steht. Die Komödie hält ihre Zuschauer eher auf Distanz: Amüsement statt Einfühlung, Lachen statt Weinen.

Die dritte Setzung scheidet das Komische vom Tragischen durch den glücklichen Ausgang: Das »Vergnügen [...] ist vielmehr eher der Komödie eigentümlich: Denn dort treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab, und niemand tötet oder wird getötet.«<sup>3</sup>

Mit wenigen, skizzenhaften Sätzen prägt die »Poetik« einen triadischen Gattungsbegriff, welcher der Komplexität des szenisch Komischen nicht gerecht werden kann – auch nicht im antiken Kontext. Das dionysische Erbe auch des Lachtheaters wird nur mit Blick auf eine eher vage Ursprungsthese gestreift, wonach die Komödie sich aus »Phallos-Umzügen« entwickelt habe. Nicht gewürdigt werden die besonderen (repetitiven) Anlagen der komischen Dramaturgie, was dazu führte, dass die Komödie von der aristotelisch inspirierten Regelpoetik notorisch verkannt wurde, gerade mit Blick auf die Ebene der Handlung: Was die »Poetik« offenließ, wurde nach Maßgaben des Tragischen ergänzt und transportierte sich so, als normative Setzung missverstanden, durch die Jahrtausende. Die komische Ständeklausel (»schlechte Menschen«) wirkte ebenso wie das Katharsisverbot (»kein Schmerz«) über die französische Klassik hinaus. Noch im 18. Jahrhundert waren Aristoteles' Vorgaben (in der klassizistischen Interpretation) für viele verbindlich, gerade auch für Johann Christoph Gottsched und seine »aufklärerische« Komödien-Programmatik. Mit der »Poetik« im Rücken wurde der Kampf gegen alles körperlich Derbe und Anarchische auf der Bühne legitimiert – mithin die Vertreibung des Harlekins. Neuzeitliche Gegenströmungen gab es zumindest seit Shakespeares Komödien, die traurige und furchtbare Aspekte mit komischen verbanden. Von den drei Grundbestimmungen der »Poetik« hat nur das komödiantische *happy ending* bis heute überlebt, zumindest in Hollywood und in der TV-Seriendramaturgie.

Wir wissen nicht, ob Aristoteles seine Überlegungen zur Komödie in einem eigenen Buch niedergelegt hat, etwa einem zweiten Band der »Poetik«. Dass

---

2 Ebd.

3 Ebd., S. 41

eine entsprechende Schrift nicht in die Neuzeit überliefert ist, liegt vermutlich daran, dass sie nie verfasst wurde. Gerade der komiktheoretische Minimalismus der Studie, die das Lächerliche nur als Negativum kennt, lässt darauf schließen, dass der Philosoph die Komödie für eine mindere Form des Szenischen hielt: kaum der Rede wert. Ob ein entsprechendes Buch nie geschrieben wurde oder mit der Bibliothek von Alexandria in Flammen aufging, ist zuletzt unwichtig. Entscheidend ist, dass eine tragfähige antike Definition und auch Würdigung des szenisch Komischen nicht überliefert ist.

## Neun Kapitel

Die ersten vier Kapitel widmen sich der antiken Ausprägung komischer Spielformen und den zu ihrer Erfassung geeigneten Theorien, eben über die »Poetik« hinaus. Kapitel eins, »Das Lachen des Dionysos«, sondiert die Ursprünge des szenisch Komischen. Es erwägt rituelle Wurzeln im Archaikum und sucht Indizien zur Bestärkung einer These, welche die *gemeinsame* »Geburt« von Tragödie und Komödie aus dem Dionysoskult vertritt. Berücksichtigt werden dabei theoretische Beiträge von Walter Burkert, Sigmund Freud, Michail Bachtin und Jan Kott. Im Sinn der künstlerischen Forschung wird der *Medea*-Film von Pier Paolo Pasolini eingeblendet. Insgesamt geht es um die Tradition eines orgiastischen Lachens, das mit den Kontraktionen des Zwerchfells zugleich die Grenzen des Ichs zu erschüttern vermag – Lachen als Medium einer rauschhaften Gemeinschaftsbildung. Im Sinne einer *komischen Katharsis* kann gerade das von Aristoteles ignorierte dionysische Lachen befreiend und sogar heilsam wirken: Entlastung von alltäglichen Zwängen und Zumutungen.

Wo das erste Kapitel karnevaleske Ebenen des Komischen behandelt, wechselt das zweite im Zeichen von »Überhebung, Kontrast, Vergleich« zu Spielarten eines ichbezogenen Lachens. Dem Satirischen wohnt ein Gefühl der subjektiven Überlegenheit über ein verlachtes Objekt inne – die meisten Theorien orientieren sich im Feld dieser »kontrastiven« Komik. Verfahren der Satire und Parodie werden beleuchtet als Techniken einer gezielten Untergrabung des tragisch Erhabenen, unter anderem am Beispiel der avancierten Komiktheorie von Sigmund Freud. Das Kapitel prüft die komischen Dimensionen des antiken Theaters, und zwar am Beispiel von Aristophanes' *Frauenvolksversammlung*. Dabei wird der konstitutive Zusammenhang satirischer und karnevalesker Dimensionen evident, vereinfacht gesagt: das Zusammenspiel von Sprache und Körper. Deutlich wird auch, wie komiktheoretische Aspekte dem historischen Verständnis zuarbeiten können, und zwar dort, wo die Quellenlage selbst es nicht erlaubt, vergangene Sinnoptionen zu rekonstruieren.

Kapitel drei, »Nietzsche und die Geburt der Komödie«, überprüft das verborgene komiktheoretische Potenzial des Tragödienbuchs. Die bislang exponierten karnevalesken und satirischen Aspekte, ihr konstitutiver Zusammenklang im antiken Lachtheater, werden auf Nietzsches Konzept der tragischen Synthese dionysischer und apollinischer Dimensionen bezogen. Die tragische Bipolarität weiterdenkend, prüft der Abschnitt ein Engagement der beiden Theatergötter auch für das komische Spielfeld, diesseits von metaphysischen Implikationen und musikalischer Fixierung. Im Mittelpunkt steht eine Beobachtung, wonach sich der tragisch kontraproduktive »Sokratismus der Moral« auch in Form einer komödiantischen Regelpoetik (nach Aristophanes) durchsetzen konnte – mimisch-improvisatorische Formen blieben davon allerdings ganz unberührt. Auf den Stegreifbühnen war das dionysische Lachen noch lange zu Gast, zumindest bis zum Niedergang des Harlekins im 18. Jahrhundert.

»Das komische Rom« (Kapitel vier) skizziert die Entwicklung der Lachspiele von den republikanischen Anfängen bis in die Kaiserzeit. Stücke von Plautus, *Miles gloriosus*, und Terenz, *Phormio*, zeigen exemplarisch die besondere repetitive Dramaturgie der römischen Komödie, ihren engen Bezug zu griechischen Vorbildern, ihre epische Anlage, ihre besondere ›Sozialstruktur‹ und die konstitutive Arbeit mit Stereotypen. Immer steht (mindestens) ein junges Paar im Mittelpunkt; vielfach versuchen verdorbene Väter (oder andere Unholde) die Liebe aus fragwürdigen Motiven zu zerstören. Listige Sklaven stehen den *amantes* bei und verhelfen der Liebe durch aberwitzige Intrigen zum gattungstypischen Sieg. Das Publikum steht klar auf der Seite der Liebenden und ihrer listigen Agenten. In der Logik komödiantischer Gerechtigkeit gelten die Verhinderer der Liebe grundsätzlich als vogelfrei. Ihr finaler Untergang ist Anlass höchster Heiterkeit. Alles ist erlaubt, um sie zu hintergehen, zu belügen, zu bestrafen: kein Mitleid mit den Feinden der Liebe! Interessant ist, dass schon der Weg von Plautus zu Terenz eine signifikante Reduktion der burlesken Anteile anzeigt. Terenz antizipiert das Schauspiel; Plautus' Dramaturgie wurde hingegen zur entscheidenden Referenz für komische Spiele, welche die szenische Komik umfassend, eigendynamisch und auch selbstbewusst vertraten. Die *Commedia dell'arte*, Shakespeare, Molière und auch Monthly Python sind an Plautus' Beispiel geschult, weniger an Terenz' Lesedramen und schon gar nicht an der kargen aristotelischen Trias. Deutlich wird zudem, dass das körperlich Exzessive der »mimischen« Stegreifspiele dionysische Wirkungen eher entfalten konnte als die literarisch gefasste Komödie, was auch den enormen Erfolg des burlesken Volkstheaters ausmachte – nicht nur in der Antike. Deutlich wird auch, dass, was die »Poetik« offen lässt, vor allem in einem Feld rekonstruiert werden kann: den Stücken selbst.

Geschrieben oder gespielt, lieferte das römische Theater die Referenz für die Entwicklung der komischen Spiele der Neuzeit. Der wichtige Schlussabschnitt

(4.7) des vierten Kapitels, »Die antike Inspiration«, resümiert die Ergebnisse der ersten vier Teile, gerade mit Blick auf solche Vorgaben, die in der Renaissance aufgenommen und der neuzeitlichen Komödie eingepreßt wurden.

Die fünfte Etappe, »Der große Sprung«, verfolgt die Rezeption und Weiterentwicklung der komischen Tradition in der italienischen Renaissance, und zwar sowohl im literarischen Feld (*Commedia erudita*) als auch im volkstümlichen Stegreifspiel (*Commedia dell'arte*). Drei frühe Beispiele belegen die dramatische Wiedergeburt: Ariosts *Cassaria* von 1508, Bibbienas *Calandria* von 1513 sowie Macchiavellis *La Mandragola* (wahrscheinlich) von 1518. Ein ausführliches Teilkapitel beleuchtet die professionellen Masken- und Improvisationsspiele. Dabei fallen sowohl Kontinuitäten als auch Differenzen zur römischen Referenz ins Auge. Noch durchspielten die Komödien gerne den Generationenstreit zwischen den gestrengen Vätern und dem notorisch verliebten Nachwuchs; aus den antiken Sklaven wurden mittlerweile Diener. Beibehalten wurden die Grundzüge der antiken Regeldramaturgie, durch Platus' Vorbild ergänzt und vitalisiert, und jene komödiantische Gerechtigkeit, welche die furchtbaren Feinde der Liebe immer erteilte, zur Freude der zuschauenden Schöffen. Die beiden Theatergötter nahmen ihren komischen Tanz wieder auf und zwar auf allen Ebenen. Auch die Unterschiede zum antiken Vorbild sind evident, etwa im Einfluss des neuen Körperbewusstseins der Renaissance (in den erotischen Akzenten) oder in der bisweilen drastischen Religionskritik. Theoretisch steht Bergsons satirisch orientierte Komiktheorie auf dem Programm, welche die Dramaturgie gerade solcher Formen erfasst, die auf plautinischen Vorgaben bauen. Dies gilt sowohl für die repetitive Mechanik der Handlung als auch für die Mimesis gestörter Vitalität auf figuraler Ebene. Bergson postuliert als Grundlage der Gattung eine »Anästhesie des Herzens«, die es dem Publikum ermöglichen soll, sowohl leidvolle Aspekte der Handlung fröhlich zu überstehen als auch distanziert zu urteilen – über die Qualität der Fabeln ebenso wie über die unseligen Vatermonster.

Kapitel sechs springt zu Shakespeare und erläutert an seinem Beispiel die wichtigste und nachhaltigste Erfindung der neuzeitlichen Komödie. Im Mittelpunkt steht hier eine Theorie der Tragikomödie, die am Beispiel von drei Stücken entwickelt wird: *The Taming of the Shrew*, *A Midsummer Night's Dream* und *Much Ado About Nothing*. »Dramaturgie der Verunsicherung« überschrieben, zeigt das Kapitel, wie Momente des Schreckens, des Unglücks, ja der Grausamkeit so in den komödiantischen Zusammenhang eingreifen können, dass die Rezeption zu einer emotionalen Achterbahnfahrt und Bergsons (und Aristoteles') »kaltes Herz« aufgetaut wird. Konstitutiv für die Tragikomödie ist die Mischung des Furchtbaren und des Lächerlichen. Nicht mehr zwischen »Lachen mit« und »Lachen über« oszilliert ihre Wirkung, sondern zwischen Lachen und Weinen. Das neuzeitliche (Zuschau-)Subjekt erlebt sich in Widersprüchen, darin drückt

sich Modernisierung maßgeblich aus. Die Filmkomödie des 20. Jahrhunderts segelt in Shakespeares Kiellinie. Die Tragikomödie steigt auf zum künstlerisch anspruchsvollsten Muster der komischen Moderne. Das Ende der antiken Inspiration kommt in Sicht, ist aber in Shakespeares Zeit noch nicht erreicht.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts tobten komische Figuren durch Europa und hielten, verwurzelt in der Commedia dell'arte, die plautinische Inspiration und den Thyrsosstab aufrecht. Diesen Meistern des Derb-Komischen ist das siebente Kapitel gewidmet: »Harlekin und die Schildbürger«. Es zeigt den Aufstieg und Fall eines Volkstheater-Phänomens, das den Kirchen und den Magistraten der Städte wenig Freude machte, dem Publikum jedoch umso mehr. Dafür stand die szenische Präsenz des Harlekins und seiner Brüder Pickelhering, Hanswurst und Kasperl, die am Beispiel französischer, deutscher und österreichischer Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert resümiert wird. Karnevalesk geprägt, machten sich diese Figuren über alle Formen (und Vertreter) öffentlicher Moral lustig. Hoch wandelbar, improvisatorisch brillant und körperlich virtuos, brachten sie das dionysisch Komische zu neuer Blüte. Als uneingeschränkte Stars von festen Häusern (zuerst in Paris, später in Wien) und der englischen und deutschen Wanderbühnen sprengten sie das traditionelle Spielfeld der Commedia, von der sie abstammten. Die Herrschaften in den bunten Kleidern drangen pöbelnd in erhabene Tragödien- und Historienspektakel ein – zum Schrecken aller Pietisten und Puristen. Sie untergruben punktuell die Normen und Werte der zeitgenössischen Kultur (und stabilisierten sie damit). Ab 1830 schlug die junge bürgerliche Moral (im Bündnis mit den Kirchen) zurück. Doch die Vertreibung des Harlekins war ein langwieriger Prozess. Das Derb-Komische ging wohl nie ganz unter.

Kapitel acht, »Molière und die Kunst der Fuge«, untersucht das avanciert komische Theater des 17. Jahrhunderts, unter anderem als fortexistierenden Tanzplatz der alten Theatergötter. Ihr enger Bezug wird anhand von Helmuth Plessners Studie »Lachen und Weinen« theoretisch vertieft, ein Ansatz, der die im Titel formulierten Körperreaktionen als Belege für eine exzentrische Anlage des Subjekts selbst versteht. Plessners Studie überblendet Freuds Witztheorie mit Bergsons Stereotypenlehre und verschiebt dabei die lebensphilosophische Begründung des Lachens in den Bereich einer allgemeinen Störung von Normen, ohne dabei Bergsons dramaturgische Einsichten in die repetitiven Mechanismen der Komödienform zu revidieren.

Drei Molière-Stücke zeigen den barocken Standard der Komödie im Sinne einer musikalischen Steigerung ihrer formalen Mittel. Das Erste, *Les Fourberies de Scapin*, liefert den Inbegriff einer dramatisierten Commedia dell'arte-Handlung, bei der komplexe Repetitionsmomente burlesk gesteigert sind. Alle drei vorgestellten Stücke segeln in der Kiellinie des antiken Vater-Diener-Kind-Modells,

wobei im *Tartuffe*, dem zweiten Beispiel, nicht mehr das Patriarchat im Mittelpunkt der Kritik steht, sondern, durch einen leichtgläubigen Alten vermittelt, das breite Feld der religiösen Heuchelei. Hinter dem *Malade imaginaire* (einem weiteren verdorbenen Alten) präsentiert sich eine korrupte und inkompetente Ärzteschaft als satirisches Angriffsziel. Dieses Spektakel, ein Beispiel für die integrale Erfindung des *comédie-ballet*, liefert den karnevalesken Höhepunkt des Gesamtwerkes, indem es den Wahnsinn des hypochondrischen Alten in eine schwarze Grotteske steigert. Gerade der *Tartuffe* (und zuletzt auch der *Misanthrope*) artikulieren sich als Beispiele eines furchtbar Komischen. Molière führt die antik inspirierte Komödiendramaturgie auf einen historischen Höhepunkt, setzt der Commedia dell'arte ein Denkmal, befördert das moderne Konzept der Tragikomödie und erweitert die Möglichkeiten der Satire.

Das längere neunte Kapitel »Komische Bürger?« beleuchtet die Götterdämmerung des antiken Komödienmodells im Zeichen der Emanzipation des Bürgertums. Maßgebliche Entwicklungen des 18. Jahrhunderts werden am Beispiel von acht ausgewählten Komödien dargestellt – sie stammen überwiegend von deutschen und französischen Schreibtischen. Das Kapitel resümiert die Reduktion des derb Komischen und der improvisierten Spiele im Zusammenhang umfassender Literarisierungstendenzen, die satirische, sentimentale und moralische Aspekte in den Mittelpunkt stellten. Es zeigt die künstlerische Steigerung der Komödie, besonders im letzten Drittel des Jahrhunderts; dabei geht es um ihre Politisierung, die Weiterentwicklung des Tragikomischen, die Wendung zur Selbstreflexion und die Wiederentdeckung des dionysischen Lachens.

Die Verbürgerlichung des szenisch Komischen hat viele Facetten. In Deutschland übernahm der »Reformer« Johann Christoph Gottsched von Aristoteles die satirische Orientierung, denn nicht die Komödie ging ihm gegen den Strich (der Regeldramaturgie), sondern nur der Harlekin und wohl auch der sogenannte »Pöbel«, dessen Held er war. Gottsched kappte die volkstümliche Tradition. Man blieb nun gleichsam unter sich: Der Modus des Lächerlichen prädestinierte Satire zum Mittel der Erziehung der bürgerlichen Klasse. Doch der Harlekin wurde auch dort vertrieben, wo man es nicht vermuten würde. In Frankreich startete die Literarisierung der Commedia dell'arte sehr früh, im Prinzip bereits mit Molière. Nach seinem Tod setzte sich die »comédie de mœurs« durch, welche die Masken der Commedia dell'arte für satirische Attacken (gegen bürgerliche Fehlentwicklungen) nutzte, und zwar in dramatisierter Form. Stückeschreiber wie Carlo Goldoni und Pierre Carlet de Marivaux vollendeten im zweiten Drittel des Jahrhunderts die Literarisierung der alten Stegreifspiele, künstlerisch gesteigert und zugleich körperlich verarmt. Parallel zur Karriere des »Lachens über« eroberte von England aus die sentimentale Komödie den Kontinent. Tränen wurden für empfindsame Bürger komödiantisch salonfähig. Traurige Aspekte des bürgerlichen Heldenlebens traten an die Stelle des burlesken Treibens der

Dienerschaft – ein markanter Schritt zur Aufhebung des aristotelischen Katharsisverbots. Das Sentimentale dünnte zuletzt noch das Satirische aus und öffnete den Weg zu intermediären Formen des Dramatischen (zum »Schauspiel«), was am Beispiel von Christian F. Gellerts »Rührkomödie« gezeigt wird. Auch das bürgerliche Trauerspiel kam in Reichweite: *Novelle de la Chaussée* führte in Paris die *comédie larmoyante* in den vierziger Jahren an die Grenze. Die sentimentale Komödie zielte auf die moralische Erziehung des Publikums, wofür das Prinzip Einfühlung (»Rührung«) nunmehr effizienter erschien als die szenische Ausbildung von Spott und Hohn.

Nach einer langen Phase der Bekämpfung des Burlesken (und seines angestammten Publikums) markierten faszinierende Komödien im letzten Drittel des Jahrhunderts die komischen Höhepunkte. Bei Beaumarchais, Lessing und Lenz kam Dionysos wieder an Bord, zuarbeitend einer politisch, tragikomisch oder auch grotesk gefassten Arbeit an der Verfassung des Bürgerlichen (und mittelweile auch des Adels). Das neunte Kapitel resümiert eine Entwicklung, die sich von den antiken Normen emanzipierte und neue Optionen des gespielt Komischen erprobte, gerade mit Blick auf die Integration des Sentimentalen, der künstlerischen Weiterentwicklung (repetitiver) Dramaturgie oder der Steigerung der Burleske zur rabenschwarzen Groteske. In allen Punkten äußert sich als Leitmotiv des Jahrhunderts das übergeordnete Projekt einer bürgerlichen Eingemeindung der komischen Spiele.

Das primäre Interesse der mit Theater und Drama befassten Forschung richtet sich traditionell auf das Tragische und was daraus erwachsen ist. Die Randstellung des Lachtheaters erklärt sich nicht von selbst, zumal die Komödie gleichberechtigt zur (postdionysischen) Grundausrüstung des antiken Theaters gehört und als Ort des Politischen der Tragödie keineswegs unterlegen ist – auch nicht im künstlerischen und anthropologischen Potenzial einer szenischen Erforschung (und Konstruktion) des Allzumenschlichen. Doch die Antike überliefert keine Theorie des Komischen, die auch nur annähernd mit der Qualität der aristotelischen Erfassung des Tragischen mithalten könnte. Jeder komiktheoretische und -historische Ansatz versucht, eine Lücke zu füllen, hinterlassen von einem verlorenen Buch, das die Komödie nicht als hässliche Schwester des Tragischen verfehlt, sondern als faszinierendes Spielfeld eines eigendynamisch Komischen würdigt.

Da dieses Buch das aristotelisch Verlorene maßgeblich anhand überlieferter Stücke rekonstruiert, achtet es auf sorgsame Fabelanalysen. Ihr Interesse richtet sich primär auf die komische Konstruktion und ruft dabei zumindest die Umriss der Dramen ins Gedächtnis. Die analytischen Sequenzen verstehen sich nicht als erschöpfende Stück-Expositionen, die in Konkurrenz zu philologischen Standardwerken treten wollen. Beleuchtet werden insgesamt zwanzig bedeutende Komödien von Aristophanes bis Lenz, als Zeugnisse des historischen Wegs des

szenisch Komischen. Auch was von den körperlichen Dimensionen überliefert ist, wird zum Thema, besonderes im Feld der antiken und neuzeitlichen Stegreifspiele.

Die Abschnitte, die den einzelnen Stücken gewidmet sind, gliedern sich in analytische und kommentierende Sequenzen. Die in den Überschriften je genannten Jahreszahlen beziehen sich auf die Uraufführungen. Zwei Stücke erreichten die Bühne nicht oder über ein Jahrhundert zu spät; in diesen Fällen wird das Jahr der Publikation ausgewiesen. Wer die jeweiligen Stücke gut kennt (oder wenig Zeit hat), kann sich auf die Kommentare verlassen, welche die dramaturgische Technik kompakt zusammenfassen. Die ersten vier Kapitel suchen nach der antiken Prägung des gespielt Komischen. Sie werden im Kapitel 4.7 resümiert, eben als Versuch einer Rekonstruktion des poetologisch Verschütteten aus der dramatischen Überlieferung. Von hier aus wird, ab dem fünften Kapitel, »die antike Inspiration« ersichtlich, die von der Renaissance zumindest bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichte. Erst das bürgerliche 18. Jahrhundert verabschiedete sich von der Antike, etwa mit Stücken, in denen sich eine neue Karriere des Sentimentalen einschrieb.

Das Verlorene Buch belegt den wenig produktiven Einfluss der aristotelischen Setzungen auf die Geschichte seines Gegenstands und zeigt, dass auch die wichtigsten Komödienautoren der Neuzeit die alten Stücke selbst als Vorbilder nahmen und damit ebenfalls das aristotelisch Ungesagte in der dramaturgischen Praxis entdeckten. Die besten Komödien zeigen sich weniger von der »Poetik« beeinflusst, als vom Studium der antiken Stücke selbst. Dies gilt auch für die komödiantisch orientierten Komiktheorien des 20. Jahrhunderts, die der kritischen Arbeit am Begriff und der Geschichte des Komischen verpflichtet sind, weit jenseits der sturen Reproduktion aristotelischer Normen. Das Verlorene Buch vollzieht diese Inspirationen nach.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen bedanken, die dazu beigetragen haben, dieses Buch zu ermöglichen, vor allen bei den Studierenden der »Lost Book«-Seminarreihe – wir haben das Verlorene gemeinsam gesucht! Wichtig und inspirierend war der Austausch mit Kolleginnen und Kollegen der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum. Danken möchte ich Prof. Manuel Baumbach, PD Dr. Bettina Full, PD Dr. Romain Jobez, Prof. Burkhard Niederhoff, Prof. Anette Pankratz und Prof. Monika Woitas. Mein besonderer Dank gilt Johannes Lepper, dem großen Regisseur und Meister der szenischen Groteske, der mir in vielen Gesprächen Mut gemacht hat. Herr Duscha, der Leiter des ATHENA Verlags hat die Publikation hervorragend betreut. Ich danke meiner Frau Luise Holthausen, Jasmin Maghames und Daniel Schinzig, die mir redaktionell wunderbar geholfen haben, und nicht zuletzt Dr. Robin Junicke, mit dem ich viele Punkte des Buchs besprechen durfte und der dafür ein optimistisches Umschlagbild entworfen hat.

# 1 Das Lachen des Dionysos

Wenn wir die wonnevolle Verzückung nehmen, die bei dem Zerschneiden des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird.

Friedrich Nietzsche

Befragt man die historischen Standardwerke, kommt man zumindest in einem Punkt zu einem klaren Ergebnis: Nicht nur das Tragische, auch das Komische ist aus dem Dionysischen erwachsen. Aufgerufen werden dafür dem ekstatischen Gott gewidmete Masken- und Phallos-Umzüge, die übrigens noch im Rahmen der Großen Dionysien auf dem Programm standen, die szenischen Aufführungen flankierend. Aristoteles selbst wies auf diesen dionysischen Ursprung hin: Die Komödie habe demnach »ursprünglich aus Improvisationen bestanden«, und zwar »von Seiten derer, die die Phallos-Umzüge, wie sie noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind, anführten«.<sup>1</sup> Fast alle Altphilologen und Theaterhistoriker folgten Aristoteles.<sup>2</sup> Ludwig Rademacher brachte die Diskussion bereits 1921 auf den Punkt: »Das erste [in der Komödie] ist die Bindung des Spiels an die Person des Gottes Dionysos.«<sup>3</sup>

Das Wort Komödie leitet sich vermutlich aus »komodia« ab und meint: Kosmosgesang. »Komos« war der Name des besagten Umzugs, der dem Kontext der alten ländlichen Dionysos-Feste entstammte und im 6. Jahrhundert Einzug in Athen gehalten hatte. Ganz im Sinne dessen, was Nietzsche als »Zerschneiden des Principii Individuationis« bezeichnete, ging es wohl primär um die subjektive Entgrenzung in der göttlich beseelten Masse. Singend und tanzend imitierten die Feiernden dabei dionysische Schwärmer, das mythische Gefolge des Gottes, bestehend aus Nymphen, Satyrn und Mänaden. Man darf sich den Kosmos als heiligen Karneval vorstellen, als ausgelassenes Treiben im Zeichen des riesigen Phallos, den man beständig mitschleppte. »Manche Teilnehmer fuhren dabei auf Wagen, von denen sie allerlei Tollheiten und Scherze trieben.«<sup>4</sup> Selbstverständlich wurde dem Gott des Weins auch trinkend gehuldigt, und wohl kaum in Maßen.

---

1 Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 15

2 Inzwischen gibt es auch Stimmen, die einen ganz weltlichen Ursprung der Komödie vertreten: eine Abkunft der Komödie aus attischen Rügebräuchen. (Vgl.: Isolde Stark: *Die hämische Muse: Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*. München 2004) Die dionysischen Hinweise sind allerdings so zahlreich, dass die profanen Voraussetzungen (von öffentlich geäußertem Hohn und Spott) nur einen Aspekt der Vorgeschichte belegen und vermutlich ihrerseits religiösen Ursprungs sind. Vgl. Kapitel drei: *Das apollinisch Komische*

3 Ludwig Rademacher: »*Aristophanes*« »*Frösche*«. *Einleitung, Text und Kommentar*. Wien 1921, S. 4 f.

4 Hans Licht: *Lebenskultur im alten Griechenland*. Wien 1925, S. 107

Das chorisch-satyrische Element, das sowohl in die Tragödien als auch in die Komödien eingegangen ist, steht unzweifelhaft in der Tradition des wilden Gottes. Ein Dichter, Arion von Lesbos, der am Hof von Korinth wirkte, hatte bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. die Dionysos-Hymnen (Dithyramben) rhythmisch und tänzerisch geordnet. Die Tradition des satyrisch Chorischen ging sowohl in das tragische als auch in das komische Theater ein. Offenbar kamen das Lachen und das Weinen auf der Bühne als Zwillinge zur Welt.

Insgesamt ist die Quellenlage zur Genese der Komödie eher dürftig und lädt zu Spekulationen ein.<sup>5</sup> Aufgerufen als Hinweise auf ihre Abkunft aus dem Kultus des Phallos und des Rausches werden von der Forschung auch die sogenannten »Dickbauchtänzer«, Bilder von trinkenden und tanzenden Männern, die aus knapp vortheatraler Zeit<sup>6</sup> auf Trinkgefäßen (»Kratern«) überliefert sind. Was diese Bilder eigentlich zeigen, dionysisch erregte Dämonen oder Menschen, ist nicht klar, ihr ursprünglicher Sinn unbekannt.<sup>7</sup> Vermutlich dienten sie als Vorlage für die späteren Komödienkostüme, die nach diesem Vorbild ausgestattet waren: »Dickleibigkeit durch Auspolsterung an Gesäß und Bauch, dazu [kommt] ein großer lederner Phallos.«<sup>8</sup> Damit ging eine weitere rituelle Tradition in die mittlerweile profanen szenischen Spiele ein, vergleichbar den Masken und den Chören. Diese grotesken Figuren spielten übrigens in den szenischen Anlagen<sup>9</sup>, die auch für Tragödienaufführungen genutzt wurden, und zwar jeweils am zweiten Tag des Theaterwettbewerbs der Großen Dionysien. Bernhard Zimmermann:

Festhalten kann man jedoch auf alle Fälle, daß Kostüme – insbesondere natürlich der Phallos – wie Masken Elemente des Dionysoskultes sind und daß ebenso inhalt-

---

5 Von der Entstehung des tragischen Theaters wissen wir mehr, unter anderem durch die sorgfältige Exegese der »Poetik«.

6 Diese »mimische« Tradition begann vermutlich im 7. Jahrhundert v. Chr. in Korinth.

7 Brauneck interpretiert die alten Dickbauch-Bilder (6. und 5. Jahrhundert) als Illustrationen »der sizilischen Phylakenposse« des 3. Jahrhunderts v. Chr., was zeitlich vielleicht nicht ganz zusammenpasst und auch unter Altphilologen umstritten ist.

8 Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Erster Band. Stuttgart, Weimar 1993, S. 18

9 Der Theaterbau des 5. Jahrhunderts v. Chr. bestand aus drei Teilen. Das Theatron, der Zuschauerraum, wurde in einen Hang hineingebaut und fasste bis zu 17.000 Zuschauer. Zwischen Bühne (Skene) und Theatron lag die runde, bisweilen auch viereckige Orchestra, der Tanzplatz des Chores, zugleich der Mittelpunkt der Anlage. Zwischen Orchestra und Skene gab es links und rechts Auftrittswege für zwölf Choreuten (in der Tragödie) und bis zu vierundzwanzig Chorsänger (in der Komödie), die sogenannten »Parodoi«. 450 v. Chr. war der Endpunkt der baulichen Entwicklung erreicht: Die Skene war nunmehr zweiteilig, sie bestand aus einem nicht hohen, gemauerten Bühnenhaus mit drei Toren, das hinter der schmalen Haupt-Spielfläche, dem nur drei Meter tiefen Proskenion, aufragte. Einfache Maschinen standen zur Verfügung, die gerade in der Komödie häufig Verwendung fanden: Durch das Mittelportal der Skene konnte man mittels einer Schiebevorrichtung, dem Ekkyklema, das Innere nach außen kehren. Zu hellenistischer Zeit gab es einen einfachen Kran (Mechane), der über das Dach des Bühnenhauses ragte und an dem Götter, Vögel und einmal sogar ein Riesenmistkäfer (bei Aristophanes) herumfliegen konnten.

liche Merkmale der Alten Komödie wie Spott, Obszönitäten [...] sich aus Vorstellungen, die mit Fruchtbarkeitskulten zusammenhängen, erklären lassen.<sup>10</sup>

Dieses Kapitel interessiert sich für die Ursprünge des Komischen auf der Bühne. Er stellt dabei die rituellen Wurzeln des Dionysoskults in Rechnung. Im Feld des Tragischen sind entsprechende Überlegungen nicht neu. Der Name der Tragödie leite sich nach Aristoteles aus dem Wort »Tragodos« (»Bocksopfer«) ab und bringe ins Spiel, was maßgebliche Fachleute als ihr Vorspiel interpretierten, mithin eine tödliche religiöse Handlung. Bedeutende Forscher wie Walter Benjamin, Sigmund Freud, Jan Kott und Walter Burkert versuchten, den genealogischen Zusammenhang von Opferritual und Tragödie zu belegen.<sup>11</sup> Der Tod des Helden auf der Bühne korrespondiere dem rituellen Tötungsakt, dem noch in der Antike Hekatomben von Tieren im heiligen Wahn zum Opfer fielen; zuvor, im Archaikum, waren es gewiss nicht nur Böcke. Man ahnt, dass hinter den dionysischen Mythen, die im Kern um Tod und Auferstehung des Gottes kreisen, die magische Erfahrung der Wiedergeburt des Lebens im Frühling steht und vor allem: seine Beschwörung. In den Worten von Jan Kott: »Die Wiederholung von Passion und Opfer des Gottessohnes, der Mord, die Zerreißung und der Verzehr des Leibes [...] sind die Garantie für Erntefülle, Fruchtbarkeit und Erneuerung [...].«<sup>12</sup> Leben wird durch Tod ermöglicht, wobei dieses dionysische Grundmotiv selbst als Survival viel älterer Fruchtbarkeitsrituale erscheinen mag.

Dass das Furchtbare des Tragischen zur Opfererfahrung passen könnte, klingt plausibel. Wo aber startet das Komische? Kann man dafür ebenso einen dionysischen Ursprung annehmen? Unsere heutigen Vorstellungen des Komischen, auch die Mehrzahl der theoretisch vorgetragenen Positionen, wollen nicht recht zu dieser Abstammung passen, selbst wenn man das Spielfeld des Lachens keineswegs als nur harmlos auffasst. Ein Zusammenhang von Komödie und Opfer liegt zunächst nicht auf der Hand.

Dieses Kapitel möchte dieser Spur dennoch nachgehen. Der erste Abschnitt der Suche reist weit hinter den göttlichen Karneval der Athener zurück und untersucht die »Dramaturgie des Opfers« anhand von zwei Rekonstruktionen eines dionysischen Fruchtbarkeitsrituals, anschaulich nach Pier Paolo Pasolini und philologisch elaboriert nach Walter Burkert. Ein Abschnitt zur »Psychologie des Opfers« vertieft diese Hinweise mit Blick auf früh-kathartische und gruppenbezogene Aspekte des Rituals. Ob womöglich rituelle Aspekte einer lachend-ekstatischen Befreiung von gemeinsamer Schuld (am Tod des Opfers) in der Komödie überlebten, prüft, mit Blick auf Sigmund Freuds Komik- und Massentheorie, der Abschnitt »Befreiendes Lachen«. Diese besondere komische

<sup>10</sup> Bernhard Zimmermann: *Die griechische Komödie*. Zürich 1998, S. 34

<sup>11</sup> Vgl. Guido Hiß: *Theater, Mythen, Medien*. München 2013, Kap. »Tragödie und Opfer«

<sup>12</sup> Jan Kott: *GottEssen. Interpretationen griechischer Tragödien*. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann. Berlin 1973, München 1991, S. 210