

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Volker Klotz

Komödie

Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Im Voraus	9
Theater und Komik	15
I.	
Griechische Komödie	31
Aristophanes: <i>Der Frieden</i>	33
Menander: <i>Der Menschenfeind</i>	49
Menander: <i>Das Schiedsgericht</i>	58
Römische Komödie	65
Plautus: <i>Die Zwillinge Menaechmus</i>	66
Plautus: <i>Der Maulheld (Miles gloriosus)</i>	80
Intermezzo 1: Commedia dell'arte	89
II.	
Komödie im elisabethanischen Zeitalter	105
Shakespeare: <i>Komödie der Irrungen</i>	108
Shakespeare: <i>Ein Sommernachtstraum</i>	122
Shakespeare: <i>Was ihr wollt (Twelfth Night)</i>	135
Ben Jonson: <i>Volpone oder Der Fuchs</i>	146
Beaumont/Fletcher: <i>Der Ritter von der flammenden Mörserkeule</i>	163
Intermezzo 2: Perspektive von unten / interne Komödiantik / Wahneswahn	175
Komödie im »Goldenen Zeitalter« Spaniens	182
Lope de Vega: <i>Der Ritter vom Mirakel</i>	184

Lope de Vega: <i>Die Irren von Valencia</i>	194
Tirso de Molina: <i>Don Gil mit den grünen Hosen</i>	206
Calderón: <i>Dame Kobold</i>	218

III.

Komödie in Frankreich	231
Molière: <i>Der Tartuffe</i>	234
Molière: <i>Der Menschenfeind</i>	249
Molière: <i>Der eingebildete Kranke</i>	261
Marivaux: <i>Das Spiel von Liebe und Zufall</i>	273
Beaumarchais: <i>Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit</i>	285
 Intermezzo 3: Lustspiel und Lüge	 298

Komödie in Italien, Dänemark und anderwärts	312
Goldoni: <i>Der Diener zweier Herren</i>	312
Gozzi: <i>Die Schlangenfrau</i>	324

Intermezzo 4: Schreckensängste vorm Rufmord	337
Congreve: <i>Liebe für Liebe</i>	342
Sheridan: <i>Die Lästerschule</i>	355

Intermezzo 5: Maschinenkomik bei Sheridan und

Shakespeare	369
Holberg: <i>Ulysses von Ithacia</i>	372

IV.

Verzögerte Komödie auf Deutsch und auf Russisch	393
Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i>	399
Kotzebue: <i>Die deutschen Kleinstädter</i>	412
Kleist: <i>Der zerbrochne Krug</i>	425
Nestroy: <i>Einen Jux will er sich machen</i>	442
Gribojedow: <i>Wehe dem Verstand</i>	453
Gogol: <i>Der Revisor</i>	464
Ostrowskij: <i>Der Wald</i>	477

V.

Komödie als Farce, Satire, Melodrama	495
Labiche: <i>Ein Florentinerhut</i>	495
Feydeau: <i>Floh im Ohr</i>	507
Schönthan: <i>Der Raub der Sabinerinnen</i>	518
Caragiale: <i>Der verlorene Brief</i>	531
Rostand: <i>Cyrano von Bergerac</i>	544
Sternheim: <i>Die Hose</i>	559
Hofmannsthal: <i>Der Schwierige</i>	569

Irische Komödien-Invasion	582
Shaw: <i>Helden (Arms and the Man)</i>	582
Wilde: <i>Ernst muss man sein (Bunbury)</i>	596
Synge: <i>Der Held der westlichen Welt</i>	612
O'Casey: <i>Purpurstaub</i>	625
Fry: <i>Die Dame ist nicht für's Feuer</i>	637
Friel: <i>Die Notbremse</i>	650

VI.

Komödie und szenische Avantgarde.	667
Molnár: <i>Spiel im Schloss</i>	667
Brecht: <i>Mann ist Mann</i>	677
Valle-Inclán: <i>Karneval der Krieger (Martes de carnaval)</i>	689
Dürrenmatt: <i>Der Besuch der alten Dame</i>	701
Fo: <i>Zufälliger Tod eines Anarchisten</i>	716
Tabori: <i>Goldberg-Variationen</i>	727

Intermezzo 6: Ersticktes Lachen	745
--	-----

Nach-avantgardistische Komödien	752
Hacks: <i>Moritz Tassow</i>	712
Reza: <i>Der Gott des Gemetzels</i>	769

Ein Fazit: Tod / Tragödie / Komödie	780
--	-----

Anhang

Nachträgliches zur Vorgeschichte des Buchs. Von Volker Klotz . 797
Literaturverzeichnis 801
Register 811

Im Voraus

Den Lesern des Buchs, wie zuvor schon sich selbst, versprechen die Verfasser möglichst sinnfällige Auskünfte über eine althergebrachte Gattung des abendländischen Theaters – althergebracht und auch ehrwürdig, doch in ihren Ausdruckszielen seit je entschieden ehrvergessen. Ebendarum hat sie auf ihrem vorläufig endlosen Lebensweg so gut wie nichts von ihrer ursprünglichen Lebenslust verloren. Und die äußert sich sowohl im Gesamtimpuls von Komödie überhaupt wie in jedem ihrer Einzelwerke, die diesen Impuls auf jeweils eigene Weise bekräftigen.

Ausgegangen sind wir von einem pauschalen Befund, der sich im Lauf des Buchs schrittweise überprüfen lässt. Und zwar: Einzig das Drama, als Bühnenstück, hat eine eigenständige poetische Gattung hervorgebracht, die substantivisch »Komödie« heißt. Mit Epen, Romanen und Gedichten steht es deutlich anders. Sofern sie dann und wann einmal als komisch veranschlagt sind, wird es nur attributiv im kleingeschriebenen Beiwort vermerkt; »komisch« ist da nur eine von vielen möglichen Eigenschaften. Hieraus und aus weiteren Anzeichen spricht eine bewährte und anerkannte Wahlverwandtschaft zwischen Bühne und Lachhaftigkeit. Will sagen, nirgends sonst in poetischer, auch nicht in anderer Kunst, kommt Komik so unmittelbar zum Zug wie im Theater. Allerdings würde auch hier, wie so oft, der Umkehrschluss zum Fehlschluss: dass im Theater prinzipiell nichts anderes als Komik triftig zum Zug kommen könne.

Von daher ergeben sich die Fragen, die in diesem Buch an markante Werke der Komödiengeschichte zu stellen sind. Sie lauten, in jedem einzelnen Fall: Was und wen setzt die Bühne hier dem öffentlichen Gelächter aus? Auf welchen szenischen, sprachlichen und mimischen

Wegen erreicht sie das? Welche Ziele verfolgt sie dabei? Wie ist das Verhältnis zwischen überdauernden und kürzerfristigen Ausdrucksformen theatralischer Lachhaftigkeit? Und welche Antwort erteilt die jeweilige Komödie, konträr zu zeitgenössischen Tragödien, dem Zustand jener Welt, der sie aufspielt?

Komödie. Etappen ihrer Geschichte seit der Antike. So der Titel des Buchs. Drückt man, was er besagt, mit den Namen hervorragender Bühnendichter aus, dann heißt das: von Aristophanes über Shakespeare, über Molière, über Goldoni, Gogol, Nestroy bis hin zu Dario Fo und darüber hinaus. Und drückt man es als Zeitspanne aus, heißt das: vom fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung bis zum einundzwanzigsten Jahrhundert danach. Schon diese Strecke von zweieinhalb Jahrtausenden zeugt von der geschichtlichen Dauerhaftigkeit der Komödie, von ihrer szenischen Belastbarkeit und gesellschaftlichen Unentbehrlichkeit. Allerdings ist die gewaltige Zeitspanne ungleich dicht mit Bühnenwerken besetzt, soweit sie sich denn – angesichts der zunächst nur spärlich überlieferten Texte – überhaupt hinreichend bemessen lässt. Die fruchtbarste, auch nachwirksamste Periode der Gattung, greifbar in vollständig erhaltenen Stücken, dauert vom fünften bis zum zweiten vorchristlichen Jahrhundert, vom griechischen Dichter Aristophanes bis zum römischen Dichter Terenz. Danach klafft eine riesige Zeitlücke von mehr als einem Jahrtausend. Es waren da zwar Wanderbühnen zugange, doch sie haben keine literarisch ausformulierten Komödien hinterlassen. Frühestens seit der italienischen, spätestens seit der englischen Renaissance, der Shakespeare-Zeit, kommt es dann erneut zu Stücken, die sich mit ihrem unerloschenen Gelächterpotential auch fortan als lebensfähig erwiesen haben.

Weil es nicht möglich wäre, ein lückenloses Kontinuum anzubieten, stellt das Buch, laut Titel, nur »Etappen« der Komödiengeschichte in Aussicht. In sinnvoller zeitlicher Reihenfolge rückt es aufschlussreiche Beispiele in den Blick, prägnante Werke tonangebender Autoren, die deutlich etwas vom poetischen und szenischen Kunstverständnis ihrer Entstehungszeit erkennen lassen. Zugleich geben sie auch etwas zu erkennen vom Erfahrungsstand ihrer gesellschaftlichen Umwelt, etwa

der Polis in Athen oder – rund zweitausend Jahre später – der Republik in Venedig. Sinnvolle Reihenfolge meint dabei aber gerade nicht, dass in unserem Buch die Analyse der je und je charakteristischen Bühnenwerke durchweg in zeitgenauer Chronologie ihrer Uraufführung dargeboten würde. Zerreißen würde solch pingelige Annalistik rücksichtslos die kulturellen Zusammenhänge und dramaturgischen Verwandtschaften bei Komödien gleicher Herkunft. So die Stücke des Elisabethanischen Zeitalters (von Shakespeare bis Ben Jonson und Beaumont/Fletcher). So auch die Stücke des spanischen »Goldenen Zeitalters« (von Lope und Alarcón bis Tirso de Molina und Calderón), die sich mit jenen zeitlich überlappen. Sie werden als zusammengehörig präsentiert, unbekümmert um strikte Chrono-Logik. Allerdings, diese schöne Übersichtlichkeit einer homogenen Gruppierung – da englische, hier spanische Komödie – lässt sich sinnvoll auf Dauer nicht halten. Seit Beginn der bürgerlichen Epoche, kurz nach Molière, verläuft die Entwicklung der Gattung sprunghaft und mehrsträngig. Es bilden sich andere als nationalstilistische Affinitäten heraus.

Erweiternde Bühnenkunst war und ist auch außerhalb des Abendlands im Schwange. Nicht aus mangelndem Interesse sehen die Verfasser des Buchs davon ab, sondern aus mangelnder Kenntnis. Sie handeln schon übermütig genug, indem sie sich, fachzünftigen Abgrenzungen zuwider, auf die überwältigende Vielfalt der europäischen Komödien einlassen: auf antik griechische und römische, auf englische und spanische, italienische und französische, deutsche und österreichische, russische und rumänische, dänische und irische. Dass wir nicht jedes Werk, das hier erörtert wird, im Urtext gelesen, sondern nur, soweit fähig, daran überprüft haben, sei freiweg eingestanden. Trotz triftiger Bedenken sind wir da lieber der größeren Minderheit leidenschaftlicher Theatergänger und Dramenleser entgegengekommen als einer kleineren Minderheit patientierter Nationalphilologen. Immerhin wäre es nicht das erste Mal, wenn auch hier wissbegierige Fremdlinge auf unvertrautem Terrain manches erspähen würden, was Einheimischen dieser oder jener Fachzunft bisher entgangen ist.

Schmerzlicher als die eingeschränkte Originallektüre ist ein anderes

Manko. Die üppige Vielfalt des Gegenstands hat zu rigoroser Auswahl genötigt. Selbst bei so produktiven und epochemachenden Autoren wie Lope de Vega oder Goldoni musste es bei höchstens zwei Beispiel-Komödien bleiben. Eine sehr viel größere Anzahl von aufschlussreichen Bühnenstücken nur aphoristisch zu umreißen wäre kein passabler Ausweg gewesen. Bei jedem der exemplarisch herausgegriffenen Werke war also zu fragen: Hat es unverwechselbares Eigenprofil? Hat es nachhaltigen Einfluss auf den weiteren Verlauf der Gattung Komödie ausgeübt? Ist es bezeichnend fürs heitere Theater seiner Zeit und fürs Gesamtœuvre seines Autors?

Von Shakespeares Komödien beispielsweise wurden *Die Komödie der Irrungen** und *Ein Sommernachtstraum** gewählt und ausnahmsweise noch ein drittes Stück, *Was ihr wollt**. Dabei ließe sich mit guten Gründen darüber streiten, ob nicht *Wie es euch gefällt* oder *Verlorene Liebesmüh* oder noch andere Stücke vorzuziehen gewesen wären. Für unsere Entscheidung sprach, dass die ausgewählten Stücke äußerste Pole des Ausdrucksspielraums von Shakespeares Komödienschaffen markieren: zwischen ausgetüfteltem Zufallsspiel im Alltagsleben einerseits, entfesselter Phantastik im Feenwald andererseits. Weiter gefragt: Hat das jeweilige Werk einen fortdauernden ästhetischen Gebrauchswert, ablesbar daraus, dass es langfristig immer wieder gespielt wurde? Hat es womöglich bis heute noch eine belangvolle Treffsicherheit bewahrt? Und schließlich: Wie steht es mit der szenischen Heiterkeitsbrisanz? Denn nur solche Komödien sind in Betracht gezogen worden, deren sinnfällige Ereignisse und Redegefechte in erster Linie ungebrochen auf heitere Bühnenaktion hin entworfen sind. Deshalb entfallen hier, seien sie poetisch noch so gewitzt, nicht nur parodistische Literaturkomödien wie Platens *Romantischer Ödipus*. Es entfallen auch, und seien sie poetisch noch so ergreifend, schwermütige Seelenfarcen wie Schnitzlers *Professor Bernhards* oder Tschechows *Kirschgarten*, selbst wenn sie das ausdrückliche Markenzeichen »Komödie« im Untertitel tragen.

* Ein Stern hinter einem Komödientitel bedeutet, dass dieses Werk im vorliegenden Band eigens besprochen wird.

Trotz solcher Flurbereinigung bleibt die Vielfalt überwältigend: die Vielfalt von Epochen und Literaturen, von Theaterbauten, Bühnenformen und Spielweisen; von stilistischen Eigenheiten der Autoren, ihren dramatischen Konstruktionen und szenischen Vorkommnissen. Umso dringender erscheint es, sich von vornherein zu verständigen, was denn gleichwohl der gemeinsame Nenner dieser Vielfalt sein mag. Was also macht die Komödie zur Komödie? Was unterscheidet sie von anderen Kunstprodukten, von literarischen, musikalischen, bildnerischen, die zwar nicht hauptsächlich, aber doch gelegentlich auf erheitende Wirkung abzielen? Und was unterscheidet sie von der benachbarten Bühnengattung, der ernsthaften Dramatik, abgesehen davon, dass die eine nun mal vorsätzlich und augenscheinlich auf einen komischen Verlauf und einen glücklichen Ausgang zielt, während die andere sich streng dagegen verwahrt? Unsere erste, notwendig grobe Kennzeichnung, die alsbald zu verfeinern und näher zu begründen sein wird, lautet: Komödie, von der Antike bis heute, hat zwei elementare Merkmale. Erstens: Sie ist für die Bühne bestimmt, wo sie im Spiel zu sich selber kommt, vorgeführt von leibhaftig anwesenden Akteuren, vor leibhaftig anwesenden Zuschauern. Zweitens: Was sie dort im Rahmen einer anderweitigen dramatischen Handlung entfaltet, sind komische Ereignisse, die das Publikum zum Lachen bringen sollen.

Zusätzlich lässt sich feststellen, was zuvor schon angedeutet worden ist: Zwischen dem Bühnenspiel und den erheitenden Ereignissen besteht eine genuine Verwandtschaft. Schon der Wortgebrauch von »Komik« und »komisch« zeigt sie an. Wieso? Wann immer europäische Alltagssprachen lachhafte Vorkommnisse *komisch* nennen – französisch *comique*, spanisch *cómico*, italienisch *comico*, englisch *comic* oder *comical* –, berufen sie sich unausgesprochen auf die sichtbaren Verlautbarungen der professionellen *comédie*, *comedia*, *commedia*, *comedy*. Allemal geht dabei die Erfahrung von gespielter Theater voraus. Als kaum bewusste, doch sprachgeschichtlich bewahrte und erinnerte Bezugsgröße spendet es den Namen. Ein komisches Vorkommnis auf der Straße, im Wirtshaus oder im Kaufladen wäre somit eines, das jenen gleicht, die in der Komödie gang und gäbe sind.

Noch mehr als der Wortgebrauch aber besagt das Wort selbst. Vom

alten Griechenland, wo generell das abendländische Theater entstand, rührt auch der spezielle Name Komödie her, der späterhin in alle europäische Sprachen eingegangen ist. Dabei spricht seine ursprüngliche Herkunft das Komische noch gar nicht an. Der Name verweist vielmehr auf andersartige Umstände aus der Vorgeschichte der Gattung. Sie werden sich zwar auch noch in späteren Epochen bemerkbar machen, aber nur dann und wann und nebenbei. Vorerst also, eh die eigentliche Komödie sich herausbildet, bezeichnet *komos* den ausschweifenden, unbändigen Festaufzug zur Feier des Dionysos, des Gottes der Fruchtbarkeit. Und jene, die solche Prozessionen vollführen, drastisch singend, tanzend, gestikulierend, heißen *komodoi*. Wörtlich: Sänger des Komos. Später dann – nachdem diese religiöse Veranstaltung in eine künstlerische übergegangen war, fort von den Straßen und Feldern, hinein ins Amphitheater – geht auch die Bezeichnung *komodoi* auf die Schauspieler von Komödien über, sogar auf deren Dichter. Dass und wie jene primäre Bedeutungsmitgift einer orgiastischen Ausgelassenheit auch noch in nachfolgenden Epochen rumort, als ein unregelmäßiges sekundäres Merkmal der Komödie, auch dies wird zu bedenken sein.

V. K.

Theater und Komik

Hauptmerkmal von Komödie, so haben wir allzu pauschal festgestellt, sind die Komponenten Theater und Komik. Jetzt heißt es, diese beiden Komponenten genauer zu beschreiben. Dabei lässt sich auch erläutern, wie es sich mit der ebenfalls allzu pauschal behaupteten Affinität zwischen beiden verhält. Fragen wir also nun etwas einlässlicher: Woran erkennt man Theater? Und woran erkennt man die Komik bestimmter Ereignisse? Und weshalb kommt diese Komik nirgends besser zur Geltung als auf der Bühne?

Eigenart von Theater überhaupt: Unmittelbarkeit. Um zu klären, woran man Theater zuallererst erkennt, hilft abermals ein Blick auf die Wortgeschichte. *Theaomai* heißt anschauen, und *Theatron* benennt ursprünglich nur den Zuschauerraum. Seit der griechischen Antike versteht sich Theater also als eine Veranstaltung, bei der erfundene Handlungen und handelnde Personen nicht nur sichtbar gemacht, sondern eben auch gesehen werden. Schauspieler und Zuschauer bestreiten gemeinsam das Theater, freilich auf verschiedenen Seiten. Ebendieses produktive Visavis von Ausführenden und Aufnehmenden unterscheidet die Kunstveranstaltung Theater von ihren religiösen Vorformen, die ein solches Gegenüber nicht kannten. Wer beispielsweise am Komos teilnahm, jenem dionysischen Festaufzug, verlor sich mit Haut und Haar im Ritus. Die Öffentlichkeit war da kein Publikum, sie war Akteur. Im Gegensatz zu solchen kultischen Vorläufern ereignet sich Theater also erst dort, wo Ausführende und Aufnehmende der Schauveranstaltung zusammentreffen. Und zwar deutlich voneinander geschieden, doch ebenso deutlich aufeinander eingehend. Dem entspricht ausdrücklich die Theaterarchitektur durch grundsätzliche Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum.

Seitdem in Europa Theater gespielt wird, hat jede Gesellschaft dieses Medium anders genutzt, je nach ihren Bedürfnissen und Machtverhältnissen. So hat Theater in der antiken Sklavenhaltergesellschaft einen anderen Ort im öffentlichen Bewusstsein, aber auch einen anderen Verwendungszweck als im höfischen Absolutismus oder im spätbürgerlichen Kapitalismus. Theater ändert sich mit der Nachfrage, die es bedient; mit den Gegenständen, die es verarbeitet; mit der Art, wie es hervorgebracht wird; mit der Weise, wie das Publikum seinen eigenen Anteil einschätzt und ausübt. Trotzdem bleiben dem Theater über Jahrhunderte hinweg bestimmte Merkmale erhalten, die es von anderen künstlerischen Einrichtungen und Veranstaltungen abheben. Die wichtigsten: dass Menschen gezielt vor anderen Menschen zwischenmenschliche Handlungsfolgen darbieten; dass diese Handlungsfolgen einen spannenden und stimmigen Ablauf ergeben; dass der Weg, auf dem dies erreicht wird, der Weg der nachahmenden Darstellung ist; und dass diese nachahmende Darstellung ein Bild von der Welt entwirft, das sich unmittelbar anschaulich ans Publikum wendet.

Vom öffentlichen Darstellen zum öffentlichen Entstellen. Wie verhält sich nun Theater zur Komik und Komik zum Theater? Die Erfahrung lehrt, dass Ereignisse, die vor gegenwärtigem Publikum unmittelbar auf der Bühne erscheinen, heftigere Belustigung hervorrufen können als jene künstlerisch entrückten mittelbaren Ereignisse, die – gedruckt im leblosen Buch oder gerahmt im leblosen Bild – gelesen oder betrachtet werden. Offenbar besteht eine wechselseitige Anziehung zwischen dem Sachverhalt Komik, dem Akt der szenischen Vergegenwärtigung und der Äußerung Lachen. Mehrere Beobachtungen sprechen für diesen Befund.

Erstens: Belachte Komik entsteht durch Entstellung gewohnter Abläufe und Verhaltensweisen. Die Einrichtung Theater, die besonders konkret Wirklichkeit nachahmt durch szenische Darstellung, ist auch zu nachahmender Entstellung besonders begabt. Deshalb findet Komik im Theater einen günstigen Nährboden.

Zweitens: Komische Entstellung wirkt als unmittelbar anschauliches Ereignis. Sie wirkt umso nachdrücklicher, je weniger raumzeitliche Vermittlungsstufen zwischen das vorgebrachte Ereignis und den

Empfänger rücken. Theater als sinnliche Veranstaltung hier und jetzt kommt daher der Komik näher als etwa ein Roman, ein Gedicht oder ein Gemälde.

Drittens: Lachen ist eine gesellige Regung. Wer alleine lacht – etwa im Zugabteil oder im ärztlichen Wartezimmer –, fühlt sich sofort unbehaglich. Denn sein Gesicht, seine Stimme, sein ganzer Körper geben da Äußerungen von sich, die sinnlos ins Leere gehen. Theater als öffentliche Veranstaltung vor großem Publikum fördert dagegen die Bereitschaft zum Lachen, anders als Romane, Gedichte und Gemälde, die still vom Einzelnen gelesen und betrachtet werden.

Viertens: Die Komödie hat, nicht anders als die Tragödie, ihre ur-eigenen Gegenstände und Aufgaben. Denn Gelächter entfesselt sie nur, wenn das, was auf der Bühne sichtbar und hörbar entstellt wird, die persönlichen und öffentlichen Alltagserfahrungen der Zuschauer aufrührt. Was dann bei diesem Lachen herauskommt, hängt ab von den besonderen historischen, gesellschaftlichen und psychischen Umständen. Dabei sind extrem unterschiedliche Konsequenzen möglich. Die da lachen, können sich dabei beruhigen: Meine und unsre Verhältnisse sind längst nicht so verquer wie die vorgeführten; sie mögen getrost bleiben, wie sie sind. Oder die Lachenden können sich beunruhigen: Meine und unsre Verhältnisse sind ähnlich verquer wie die vorgeführten; sie sollten anders werden.

Komik, genauer betrachtet. Was Theater ist und wie es funktioniert, haben wir jetzt ebenso dargelegt wie auch die These einer genuinen Zusammengehörigkeit von Theater und Komik. Letztere, so hieß es noch allzu pauschal, komme zustande durch Entstellung gewohnter Abläufe und Verhaltensweisen.

Dem wird jetzt genauer nachzugehen sein. Das ist ein kniffliges Unterfangen. Denn das, worüber die Leute lachen, unterliegt noch stärker den geschichtlichen und sozialen Veränderungen als die Institution Theater. So ist denn nach deutlicheren und differenzierteren Bestimmungen zu fahnden. Weit genug müssen sie sein, um geschichtliche Wandlungen wie auch kulturelle Abwandlungen zu erfassen. Aber auch eng genug, um einzig und allein Bühnenkomik zu erfassen. Bezogen auf jene vorläufige Bestimmung von der Entstellung

gewohnter Abläufe und Verhaltensweisen, ist zu fragen, wie und durch wen welche Art von Entstellung stattfindet, damit sie im Theater Lachen und nichts anderes auslöst. Immerhin entstellt auch das Märchen gewohnte Abläufe und Verhaltensweisen, wenn es Tiere reden lässt; entstellt auch das Heldenlied, wenn es den Heros mit einem einzigen kreisenden Schwertschlag mehrere Köpfe abschlagen lässt; entstellt auch Brechts Verfremdungstechnik, wenn sie an vertrauten gesellschaftlichen Verhältnissen den Anschein von Selbstverständlichkeit zerstört. Lauter poetisch mutwillige Entstellungen, ohne dass dort Lachen bezweckt oder erreicht würde. Was also sind, zusätzlich zur Entstellung, hinlängliche Bedingungen für Komik?

Antworten erteilen einige unter den vielen überlieferten Theorien des Komischen und des Lachens. Vor allem drei Autoren sind es, die uns nützliche Hinweise geben: der italienische Schriftsteller Lodovico Castelvetro mit seiner 1570 erschienenen *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, einer Übersetzung und Fortschreibung der Poetik des Aristoteles; der französische Philosoph Henri Bergson mit seinem Essay *Das Lachen (Le Rire)* aus dem Jahr 1900; sowie der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin mit seiner 1965 veröffentlichten Abhandlung über *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, die sich mit der Geschichte des Lachens befasst. Diese – auf den ersten Blick willkürliche – Auswahl von Theoretikern entspringt nicht dem Zufall. Da sie durchaus unterschiedliche Schwerpunkte setzen, stecken die drei Autoren einen Rahmen ab, in dem sich die vielfältigen Erscheinungsformen von Bühnenkomik beschreiben lassen.

Castelvetro: Wir lachen, wenn jemand getäuscht wird. Castelvetros Überlegungen kreisen ums Phänomen des *Inganno*, der Täuschung, also der subjektiven Fehleinschätzung von objektiven Sachverhalten. Komisch wirke, wer getäuscht wird und folglich, in der Täuschung befangen, etwas tut oder sagt, was er ungetäuscht nicht tun oder sagen würde. Die Täuschung mitsamt ihren Folgen äußere sich in einem Bühnengeschehen, das dem Theaterpublikum den Genuss der Überlegenheit verschaffe, da es den Irrtum der getäuschten, also situativ unterlegenen dramatischen Person durchschaue. Damit vertieft Castelvetro die knappen, aber aufschlussreichen Hinweise des Aristoteles

zur komischen Handlung. Von dessen Poetik ist zwar der zweite, der Komödie gewidmete Teil verlorengegangen. Doch unterscheidet schon der erste Teil die folgenschwere Fehlhandlung des tragischen Helden, etwa den fatalen Irrtum des Ödipus, von der harmlosen Fehlhandlung der komischen Figur. Letztere bewirkt beim Zuschauer nicht starke Affekte und Identifikation mit dem Helden, sondern vielmehr ein distanzierteres Vergnügen. Mehrere Spielarten komischer Täuschung nennt Castelvetro und – damit zusammenhängend – mehrere Typen von Getäuschten. Zunächst die Naiven und Verrückten, die aufgrund ihrer Einfalt von anderen getäuscht werden: Ihnen kann man jeden Bären aufbinden. Ferner die Blender und Aufschneider, die sich selber täuschen, indem sie die eigene Persönlichkeit, die eigene Potenz und Anziehungskraft fehleinschätzen: Sie sind nicht das, was sie zu sein glauben und glauben machen wollen. Schließlich die übergeschäftigen, letztlich betrogenen Betrüger, die bei ihren Manipulationen in jene Grube fallen, die sie andren gegraben haben.

So weit, so plausibel. Nimmt man freilich die gesamte Komödiengeschichte vor und nach Castelvetro in den Blick, muss man einen wesentlichen Punkt ergänzen. Nicht nur einzelne Personen können auf der Bühne maßgeblich getäuscht werden, sondern auch ganze Kollektive. So in Aristophanes' *Lysistrata*, in Molières *Lächerlichen Präziösen*, in Kotzebues *Deutschen Kleinstädtern**, in Gogols *Revisor** oder in Synges *Held der westlichen Welt**. Mag Castelvetro mit seinem Hauptaugenmerk auf individuelle Opfer der Täuschung zu kurz greifen, so helfen uns seine Befunde in anderer Hinsicht weiter. Ohne dass er es eigens ausspräche, bekräftigen sie die Affinität zwischen Komik und Bühnenspiel. Wenn denn Komik – unter anderem – aus Täuschung entspringt, kann sie sich nirgends schlagkräftiger entfalten als in einer Kunstveranstaltung, die anerkanntermaßen aufgrund ihrer Eigenart ohnehin prinzipiell Täuschung betreibt: im Theater, das immerfort so tut, als geschehe tatsächlich, was es auf der Bühne vorführt. Auf dieser Arbeitsgrundlage der theatralischen Illusion kann es die komische Täuschung umweglos in eine höhere Potenz versetzen.

Freilich, die theatralische Illusion ist eine Täuschung, mit der die Zuschauer von vornherein rechnen. Gern und schadlos, weil sie die

Spielregeln der Bühne kennen und deshalb ihre Selbstsicherheit nicht verlieren, sondern auskosten. Damit kommt jenes Überlegenheitsgefühl des Publikums ins Spiel, das Castelvetro scharfsichtig diagnostiziert. Während einzelne Figuren oder ganze Kollektive innerhalb des szenischen Geschehens der Täuschung verfallen, durch andre oder durch sich selbst, kann sich das Publikum sogar doppelt überlegen fühlen. Erstens, weil es die Spielregeln der Täuschung beherrscht, und zweitens, weil es nicht in der Haut der Getäuschten steckt. Sorglos und folgenlos kann es all den auf der Bühne eingefädelten Betrügereien beiwohnen; es ist ja eigens dazu ins Theater gekommen und hat eigens dafür bezahlt. Indem es sich spannen lässt vom dramatischen Geschehen, kann das Publikum sich zugleich entspannen: im gemeinsamen Bewusstsein eines Souveräns, der sich erheitert übers komische Blendwerk der Bühne. Dort, wo Blender sich hermachen über Geblendete, die blindlings in gestellte Fallen taumeln, genießt dieser Souverän den klaren Überblick.

Bergson: Lachen als soziale Züchtigung. Noch ausdrücklicher als Castelvetro begreift Henri Bergson in seinem reichhaltigen Essay über *Das Lachen* (1900) Komik als kollektiven Sachverhalt. Laut Bergson lachen wir – im Plural – über Erscheinungen, die drastisch abweichen von den Gegebenheiten natürlichen Verhaltens, sprich: von Verhältnissen einer spontanen Lebendigkeit. Komik bricht aus, sobald diese Lebendigkeit durch ihr Gegenprinzip gestört wird, durch Regungen, die an leblos dingliche Maschinerie erinnern. Wo immer menschliche Lebewesen sich gebaren und bewegen, als folgten ihr Körper und Geist mechanischen Regeln, als seien sie Automaten oder Marionetten, wirken sie lachhaft. Und wenn wir dann lachen, ob im Alltag oder im Theater, verübt dieses Lachen eine soziale Züchtigung an jenen mechanischen Abwechslern. Genau dies, so Bergson, sei die Funktion von Lachen. Das gesellschaftliche Kollektiv wache darüber, dass die naturebotenen, gesellschaftlich eingespielten Äußerungsformen im Umgang menschlicher Lebewesen gewahrt werden. Jene, die davon abweichen, ob willkürlich oder unwillkürlich, straft das Gelächter und ruft sie zurück zur vitalen, zur antimechanischen Ordnung.

So weit der Gesamtrahmen von Bergsons Theorie. Inwieweit er ein-

leuchtet, wird noch zu diskutieren sein. Was der Autor indes innerhalb dieses Rahmens an Einzelbeobachtungen vermerkt, kann jedenfalls dazu verhelfen, bestimmte Eigenheiten der Kunstform Komödie besser zu begreifen. Wichtig zumal ist die Einsicht, dass Komik nur dort wirksam zum Zug komme, wo sie erkennbar als gezielter Kunstakt in Erscheinung trete. Andernfalls rufe sie beim Zuschauer kein Lachen hervor, sondern Mitleid mit dem dargestellten Stotterer, Hinkenden, Buckligen, Schwerhörigen. Zudem sei jedes Geschehen komisch, das unsere Aufmerksamkeit aufs Äußere einer Person lenke, während es tatsächlich sich um ihr Inneres handle. Szenisch übersetzt heißt das: Ein gerührter Grabredner, an dessen Ohr noch Zahnpasta klebt, wird ebenso verlacht wie ein emsig bemühter Stellenbewerber, dem der Hosenladen offen steht. Als zentrales Angriffsobjekt der Komödie aber macht Bergson die Eitelkeit aus. Nicht nur an und für sich, sondern auch weit darüber hinaus. Eitelkeit liege vielen anderen menschlichen Abseitigkeiten zugrunde, dem Berufs- und dem Standesdünkel, dem überzogenen Stolz auf eigene Heldentaten und so fort – durchweg Abseitigkeiten, die prompt lachend bestraft würden.

Auch Bergson betont die enge Beziehung zwischen Komik und Theater. Komik, so schreibt er, »gehört weder ganz zur Kunst noch ganz zum Leben. Einerseits würden wir niemals über Personen im wirklichen Leben lachen, wären wir nicht imstande, ihnen wie von einer Theaterloge aus zuzusehen; sie sind in unseren Augen nur insofern komisch, als sie uns ein Schauspiel bieten. Andererseits aber ist unsre Freude am Lachen sogar im Theater kein reiner Spaß« (S. 98f.). Und nicht als Erster unterscheidet er zwischen drei Äußerungsformen von Komik in Literatur und Theater: zwischen jener der Situation, jener der Sprache (die ihn nicht sonderlich interessierte) und jener des Charakters. Situationskomik entsteht durch die mechanische Wiederholung oder durch die Umkehrung einer Handlung, wie im Fall des betrogenen Betrügers, aber auch durch Verwechslung, die wirksamste Spielart der Täuschung. Charakterkomik ergibt sich aus der Beherrschung der Figur durch einen hervorstechenden Charakterzug, eine fixe Idee. Letztere, die er für die sublimste Form der Komik hält, erlaubt Bergson eine scharfe Grenzziehung zwischen Komödie und Tra-

gödie. »Das Lustspiel schildert Charaktere, denen wir schon begegnet sind und noch begegnen werden. Es registriert Ähnlichkeiten.« Mit-hin weisen Titel wie *Der Maulheld** oder *Der Geizige* nicht auf einen einzelnen, einzigartigen Menschen hin, sondern auf einen Menschenschlag: »Wir sagen ›ein Tartüff‹, aber nie ›eine Phädra‹. [...] Vor allem würde es keinem Tragödienautor einfallen, seinen Hauptdarsteller mit Nebenfiguren zu umgeben, die nur dessen vereinfachte Kopien wären« (S. 115).

Diese einleuchtenden Befunde von Bergson werden auch uns den Blick schärfen für wichtige Einzelzüge der Komödie. Es fragt sich freilich, ob der theoretische Gesamtrahmen so pauschal, wie er ihn entwirft, jeder erheiternden Bühnenkunst gerecht wird. Zweifel melden sich gerade dann, wenn man es zu tun hat mit der Fülle und Vielfalt europäischer Komödien seit der Antike. Bergson nämlich orientiert sich fast ausschließlich an den Komödien von Molière und den zweihundert Jahre später entstandenen Farcen von Labiche. Sogar dort und erst recht angesichts von Komödien aus anderen Zeiten und Zonen drängen sich Einwände auf. Selbst wenn Bergson triftig den kollektiven Sachverhalt lachhafter Komik betont, hat er dabei einseitig nur das lachende Publikum im Sinn. Und dieses Publikum, als Verteidiger der gesellschaftlichen Norm von unverkrampfter Lebendigkeit, verlacht allemal lauter einzelne Abweichler. Hiervon ausgehend muss Bergson auch, gegenüber allen anderen Spielarten im heiteren Theater, Charakterkomik und Charakterkomödie bevorzugen, also den exponierten Fall dieses eingebildeten Kranken und jenes Geizigen, wie sie seit der Antike in immer umfangreicheren Charakterkatalogen beschrieben werden. Zwar sieht er in solchen Charaktertypen Vertreter einer ganzen Gruppe, doch sie tritt als Gruppe szenisch nicht in Erscheinung. Sie existiert nur in der Erinnerung des Publikums. Daraus ergibt sich, zugespitzt, folgende Formel: Die richtigen vielen verlachen den unrichtigen Einzelnen. Dieser Formel zuliebe aber muss Bergson, wie vor ihm schon Castelvetro, eine beträchtliche Menge Weltliteratur opfern, von der Antike über die Intrigenkomödie im spanischen Barock und die englische Restoration Comedy bis hin zu russischen, französischen und anglo-irischen Stücken des neunzehnten und zwan-

zigsten Jahrhunderts. Es sind lauter Komödien, in denen das Kollektiv sich gerade nicht als vielköpfig lachendes Publikum, sondern als verlachtes, vielköpfiges Angriffsobjekt auf der Bühne breitmacht.

Bergson engt somit seinen Blick nicht nur ein auf den Einzelnen, der mechanisch komisch sich absondert vom großen Ganzen des organischen Lebens. Er engt ihn in gleicher Weise ein auf vereinzelte komische Ereignisse, auf dieses oder jenes Verhalten, auf diese oder jene lachhafte Situation. Dagegen kümmert er sich nicht um die Gesamtkonstruktion einer Komödie, wie sie als ganze, dem Lachen zuliebe, gebaut ist. Er fragt also nirgends danach: Wie sieht der Anfangszustand aller Beteiligten aus? Und welche dramatische Handlung führt über welche Zwischenstadien zu welchem Endzustand? Nicht zuletzt verengt Bergson – das ist das bedenklichste Defizit seiner Theorie – auch Anlass und Grund, Art und Ziel des Lachens in der Komödie überhaupt, wenn er all dies beschränkt aufs strafende Verlachen von Abweichlern. Es spielt zwar mit in vielen Stücken, in manchen mag solch lachende Züchtigung sogar die Hauptsache der Veranstaltung sein. Insgesamt jedoch ist derart strafendes Lachen über derart sträfliche Verhältnisse nur ein Teil des Gelächters, das die Bühne auslöst. Was aber ist der andere Teil?

Bachtin: Lachen als Befreiung. Dass es auch etwas andres sein kann als eine psychosoziale Züchtigung, ja sogar ihr genaues Gegenteil, eine psychosoziale Befreiung, das erfährt man in Michail Bachtins Abhandlung über *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965). Wie der Titel andeutet, gewinnt Bachtin seine Thesen allerdings nicht aus der Untersuchung der Komödie, sondern aus der des Romans, speziell des voluminösen grotesken Erzählwerks *Gargantua und Pantagruel* (1552 – 1564) von Rabelais. Vor allem aber stützt er sich – *Volkskultur als Gegenkultur* – auf Untersuchungen von folkloristischen Ereignissen im Mittelalter, speziell des ausgelassen gefeierten Karnevals. Für Bachtin besteht seit alters her eine enge Verbindung zwischen karnevaleskem Exzess und komischer Literatur, die seit der Frühen Neuzeit immer mehr zu einem Denkmal verlorener oder entschärfter Festlichkeiten wird. Auch wenn er nicht eigens darauf eingeht, springt doch gerade die Nähe von Karneval und Theater ins Auge. Bei-

des findet an festgelegten Orten zu festgelegten Terminen statt, ist also raumzeitlich begrenzt und zeigt dem Publikum Spektakelstücke mit offensichtlichen Verstellungen und Entstellungen. Aber selbst unabhängig von solchen Entsprechungen helfen uns Bachtins Befunde weiter.

Sinn und Zweck des kunstvoll erzeugten Lachens deutet Bachtin konträr zu Bergson. Merkwürdigerweise. Immerhin steht für beide im Zentrum: die Vitalität, das kollektive Leben, das sich lachend wehrt gegen Verletzungen, Knebelungen, Verstümmelungen des Elan vital. Bergson, wie gesagt, geht davon aus: Das lachende Kollektiv ist im Einklang mit dem grundsätzlich positiven Zustand der Gesamtgesellschaft. Lachhaft komisch erscheinen nur einzelne Abweichler, die sich mechanisch gebaren innerhalb eines durchaus harmonischen, sprich organisch lebendigen Zusammenhangs. Bachtin dagegen geht davon aus: Der Gesamtzustand der Gesellschaft ist gerade nicht harmonisch. Er vergewaltigt vielmehr die Lebenslust der großen Mehrheit, ja letztlich sogar aller. Am deutlichsten mache sich das im Mittelalter bemerkbar.

Die Allmacht von Kirche und Feudalherrschaft, die strenge Hierarchie der sozialen Ständeordnung, aber auch der religiösen Denk- und Glaubensordnung, sie unterdrücken, sagt Bachtin, die spontanen Triebe, sogar bei der Minderheit der Herrschenden. Diese Triebe aber wollen sich Luft machen. Ablesbar aus den Äußerungsformen des Karnevals, aus den grotesken Masken, den hemmungslosen Bräuchen, Tänzen und rituellen Handlungen. Im Übermaß lassen sie hochleben, was sonst verstümmelt und gedrosselt ist, jedenfalls aus der Öffentlichkeit verbannt. Vor allem die im Alltag abgedrängten, hinwegstilisierten, davonrationalisierten Regungen des Leibs: Geschlechtsakte und Geburtsakte, drastisches Essen und Trinken, aber auch alles, was gemeinhin als unappetitlich und widerlich versteckt gehalten wird, also die Ausscheidungen des Körpers samt den einschlägigen Körperteilen. Penis und Dickwanst, Brüste, Vulva und Afteröffnungen – in grotesker Verzerrung werden diese Organe gefeiert als Konzentrat unbändiger Lebens. Wobei die Groteske, laut Bachtin, sich sowohl als Auslöser wie auch als Ausdrucksform eines kämpferischen Gelächters erweist, das in der befristeten Zeitspanne des Karnevals ankämpft gegen die Zwänge davor und danach. Es wersetze sich der Furcht

vor der Herrschaft, die im Alltag regiert – und zwar so radikal, dass schließlich sogar die Furcht vor dem Tod verlacht werden könne. »Daher besiegt das volkstümlich-festliche Lachen nicht nur die überirdischen Schrecken, die Angst vor dem Heiligen und dem Tod, sondern auch die Angst vor jeder Macht überhaupt, vor irdischen Herrschern, vor den Spitzen der sozialen Hierarchie und vor allem, was unterdrückt und begrenzt« (S. 142).

Widerspiel von Verlachen und Erlachen. Castelvetro, Bergson, Bachtin, so launisch verkoppelt dieses Trio erscheinen mag, es erleichtert, der Vielfalt europäischer Komödien einen gemeinsamen Nenner abzulesen. Also ein Ensemble konstanter Merkmale, das überhaupt erst erlaubt, die diversen Bühnenstücke als einheitliche Gattung zu begreifen, welche von Fall zu Fall abgewandelt wird: epochal, nationalliterarisch und individuell durch den jeweiligen Autor. Die angedeuteten Theorien von Castelvetro aus dem sechzehnten Jahrhundert, von Bergson aus dem neunzehnten und von Bachtin aus dem zwanzigsten Jahrhundert ermöglichen es, unsre schon vorgetragenen pauschalen Behauptungen anzureichern und zu differenzieren.

Die erste Behauptung hat gelautet: Belachte Komik entsteht durch Entstellung gewohnter Abläufe und Verhaltensweisen. Die Theaterkunst, die elementarer als andre Künste Wirklichkeit nachahmt durch schauspielerische Darstellung, ist mithin besonders berufen auch zu nachahmender Entstellung. Entstellt werden – laut Bergson und Bachtin – die spontanen Regungen menschlicher Lebewesen. Und die Entstellung prägt sich – laut Castelvetro – besonders dort nachdrücklich ein, wo die Bühne einen Hergang der Täuschung vorführt. An Leuten, die andre oder auch sich selber täuschen, die also komische Diskrepanzen offenbaren zwischen einem wahren Sachverhalt und dessen falschem oder gefälschtem Anschein.

Hiermit kommen wir zur zweiten der anfänglichen Behauptungen. Auch sie lässt sich jetzt anreichern und differenzieren: dass Komik und Theater gleichermaßen gebunden sind an umweglose Anschauung von Ereignissen hier und jetzt, ohne raumzeitlichen Abstand zwischen Herstellern und Empfängern. Trotz abweichender Folgerungen treffen sich die zitierten Theoretiker darin, dass sie Komik vor allem in

körperlichen Irregularitäten erkennen. Ob ein Mensch sich oder andre täuscht durch Haltung, Mimik, Gestik, Verkleidung (so Castelvetro); ob er durch mechanisches Gebaren gegen die vertrauten organischen Lebensbewegungen verstößt (so Bergson); ob er in karnevalistischer Turbulenz die vitalen Zeugungs-, Gebär-, Fress- und Sauforgane grotesk auftrumpfen lässt (so Bachtin): Allemal entzündet sich Lachen am Körper, an seinem absonderlichen, ungewohnten Verhältnis zu sich selbst, zu Kleidern und Gegenständen, zu anderen Körpern, zum eigenen Geist. Und ebendieser Körper ist in keiner anderen Kunst so greifbar und begreifbar wie auf der Bühne. Hier und nur hier besteht ein unmittelbares Visavis zwischen den verkörpernden Schauspielern und dem körperlich anwesenden Publikum.

Auch unsere dritte Behauptung lässt sich nun anreichern und differenzieren: Das Lachen ist eine gesellige Regung, kaum wer lacht unbeschwert für sich allein. Somit fördert Theater als öffentliche Veranstaltung das Gelächter. Noch deutlicher als Castelvetro betonen Bergson und Bachtin, dass und wie kollektiv und öffentlich gelacht wird. Bei Bachtin zur Selbstbefreiung einer Mehrheit von gesellschaftlich Unterdrückten. Bei Bergson zur Bestrafung der abweichenden Minderheit durch die lachende Mehrheit, etwa nach Art des Prangers mitten auf dem bevölkerten Marktplatz einer alten Stadt. Castelvetro betont zudem, was das Publikum beim geselligen Lachen genießen kann: die Souveränität derer, welche die Übersicht behalten, während die komisch Getäuschten dort auf der Bühne sich und einander in die Irre führen. Dabei wäre hinzuzufügen, dass dem belustigenden Vorgang, wie da Leute täuschen und getäuscht werden, auch unsre Alltagssprache eine körperlich-theatralische Bildersprache abgewinnt. An der Nase herumführen, hinters Licht führen, ein Bein stellen, aufs Kreuz legen: Diese Metaphern des Lügens und Betrügens weisen auf Umwegen abermals aufs A und O von leibhaftigen Körpern in der Komödie.

Zuletzt lässt sich auch unsre vierte Behauptung untermauern und erweitern. Die Komödie, so hieß es, hat ihre eigenen Gegenstände und Aufgaben. Komisch entstellend, rührt sie auf der Bühne die alltäglichen Erfahrungen und sozialen Verhältnisse des Publikums auf. Sein Lachen kann diese Erfahrungen aufrütteln und die Verhältnisse

anfechten. Bergson und Bachtin, gerade wegen ihrer gegensätzlichen Argumentation, können uns helfen, diesen Sachverhalt präziser zu erfassen. Bedenkt man ihre unterschiedlichen theoretischen Voraussetzungen und Perspektiven, dann schließen hier Bergsons und dort Bachtins Begründungen des kollektiven Lachens einander aus. Trotzdem lassen sie sich fruchtbar zusammenbinden, ohne Verstöße gegen logische Schlüssigkeit. Gehen doch ihre Begründungen aus von zweierlei Funktionen des Lachens, die sich – wider den ersten Anschein – durchaus ergänzen können. Das heißt, Lachen als Strafe und Korrektur (Bergson) kann sehr wohl zusammenwirken mit Lachen als Ausdruck von Vitalität und Kampfgeist (Bachtin). Gerade die Gegensätzlichkeit der Funktionen und Wirkungen von Lachen, dort züchtigend, hier aufrührerisch, erzeugt eine produktive Spannung, die wesentlich zur Schlagkraft der Komödiengattung beiträgt. Formelhaft lässt sich diese Spannung bezeichnen als Widerspiel von Verlachen und Erlachen. Wie das?

Lebensfeindliche Verhältnisse und inhumanes Verhalten werden einer entstellenden Komik ausgesetzt, damit das Publikum sie verlacht. Genauer, damit es sie ad hoc aus dem gesellschaftlichen Verkehr hinauslacht. Derart lassen sich sowohl innere Hemmungen wie auch äußere Hindernisse beseitigen, die den lebensfreundlichen Verhältnissen und dem humanen Verhalten entgegenstehen. Die aber lassen sich herbeilachen im komödiantischen Aufscheinen einer schönen Utopie oder doch wenigstens einer Gegenwelt zur Welt der Regeln und Zwänge. Solches Widerspiel von Erlachen und Verlachen fällt von Komödie zu Komödie unterschiedlich aus. Gewiss, die Spannung – Zug um Druck – zwischen solchermaßen destruktivem und konstruktivem Gelächter ist kaum je völlig ausbalanciert, wirksam jedoch ist sie in jedem Fall. Meistens dominiert Verlachen und lässt der erlachten utopischen Aussicht nur wenig Raum. Doch auch dieses vorherrschende Verlachen der schiefen Verhältnisse käme nicht in Gang ohne den Impuls eines noch so unscheinbaren Glücksverlangens. In die seltenere Gegenrichtung neigen manche Komödien von Aristophanes und Shakespeare. Sie lachen sich Utopisches herbei.

V. K. / R. M.