

II. DAS ARISTISCHE SPIEL

Possen und Zoten: Ausflüge unter die Gürtellinie

„Lachen überhaupt ist der Ausdruck des Herausplatzens, das jedoch nicht haltungslos bleiben darf, wenn nicht das Ideal verloren gehen soll.“¹ Mit diesem Satz warnte Hegel in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ vor einem Lachen, das sich über Grenzen hinwegsetzt. Kurz vor dieser Stelle schrieb er über das hier durch haltungsloses Lachen gefährdete Ideal:

„In (der) Zurückführung nun des äußerlichen Daseins ins Geistige, so daß die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird, ist die Natur des Kunstideals zu suchen.“²

Das Lachen gefährdet Formen und Grenzen, die durch den Geist gesetzt sind, es durchbricht Hierarchien, die seine Herrschaft garantieren sollen. Einen solchen Halt bietet an dieser Stelle das Kunstschöne, an anderen Stellen die staatliche Institution. Das Lachen wird nicht einfach unterdrückt, sondern eingeordnet.

Freud übernimmt solche Ordnung, wenn er in seinem Aufsatz über das „Unbehagen in der Kultur“ vom Lustprinzip schreibt, daß es „im Hader mit der ganzen Welt, mit dem Makrokosmos, wie dem Mikrokosmos“ (stehe). Es sei überhaupt nicht durchführbar, alle Einrichtungen des Alls widerstrebten ihm.³

„Was mit denen geschieht, die sich nicht vom „bescheideneren Realitätsprinzip“ bestimmen lassen, zeigt Freud in seinem Aufsatz über kulturelle Sexualmoral:

„Wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als ‚Verbrecher‘, als ‚outlaw‘ gegenüber.“⁴

Kultur gewinnt gerade ihre Kraft aus dieser Unterdrückung, eine Kolonisationsstrategie gegen den Körper, die auch zeitlich der inneren Kolonisation der noch nicht in das bürgerliche Arbeitssystem integrierten europäischen Populationen und der Kolonisation der außereuropäischen Völker entspricht.

Bloße Unterdrückung verfehlt das Ziel, die Körper werden wie die europäischen Arbeitskräfte gebraucht, sie werden nicht, wie die Indianer, zum überflüssigen Rest erklärt. Die Körper werden funktionalisiert. Über Sexualität wird deshalb gesprochen, etwa in den perfektionierten Beichtspie-

geln. Den genauesten schrieb der Gründer des Redemptoristenordens, der hl. Alfons v. Liguori, im 18. Jahrhundert. Auf 348 Seiten, nach der deutschen Ausgabe von 1879, wird die Sexualität bis in kleinste Details beschrieben. Liguori zeigt Methoden, wie der Beichtvater alle Details durch spezialisierte Fragen ergründen könne, besonders bei Frauen und dann bei jungen Mädchen. Wenn wir solche Texte lesen, können sie uns, gegen die Intention des Autors, zum Lachen reizen. Wir vermuten ein anderes Verhältnis zwischen dem Schreiber und seinem Gegenstand, als es uns der Heilige vorspiegeln will. Wir lachen, weil wir den Hintergrund des Buches entdecken, weil das äußerliche Dasein, von dem Hegel gesprochen hat, hier gerade Recht behält gegenüber dem vom Moralisten uns vorgestellten Gedachten. Schopenhauer schreibt in seiner „Theorie des Lächerlichen“ vom „Sieg der anschauenden Erkenntniß“. Wir lachen und freuen uns über diesen Sieg, denn, so Schopenhauer, „das Anschauen ist die ursprüngliche, von der thierischen Natur unzertrennliche Erkenntnißweise, in der sich Alles, was dem Willen unmittelbares Genügen giebt, darstellt: es ist das Medium der Gegenwart, des Genusses und der Fröhlichkeit“. Dagegen stelle sich das Denken „oft der Befriedigung unserer unmittelbaren Wünsche entgegen“:

„Diese strenge, unermüdliche Hofmeisterin Vernunft jetzt ein Mal der Unzulänglichkeit überführt zu sehen, muß uns daher ergötzlich seyn.“⁵

Schopenhauer erklärt die „Häufigkeit der Zoten“ daraus, daß diese Entlarvung besonders häufig im Bereich des Geschlechtsverkehrs geschehe.⁶

In den bisher angeführten Zitaten wird von Herrschaftsverhältnissen im Körper und in der Gesellschaft gesprochen, die durch das Lachen relativiert werden. Das macht seine Gefahr aus. Dieses Macht relativierende Lachen wird deshalb gerade von denen häufig angestimmt, die ansonsten wenig zu lachen haben sollen. Jean Paul:

„Kinder und Weiber lachen am meisten; die stolzen Selbstvergleicher am wenigsten.“⁷

Aber gelacht wird auch von denen, die herrschen, auch hier wird über ein Mißverhältnis gelacht, dem Mißverhältnis zwischen dem bloßen Überleben, den Illusionen und Hoffnungen der Beherrschten und der Möglichkeit der Macht. Jean Paul führt als Beispiel die Hofnarren an, über die gelacht wurde, die meist eher passiv- als aktiv-komisch waren. Der Harlekin hat sich hier aus einer Angriffswaffe in eine Zielscheibe des Spotts verwandelt. Einen solchen komischen Geist könne man nur, so Jean Paul, bemitleiden. Auf welcher Seite er selber lachen wollte, sagt er, wenn er die Eigenschaften eines von ihm gewünschten Harlekins aufzählt: „frei, uneigennützig, wild, zynisch“.⁸

Lachen kann sich über Grenzen hinwegsetzen und sie bestätigen. Zu einer solchen Grenze wird in den Benimmbüchern die Gürtellinie. Unter dem Gürtel beginnt, wie in den Städten des 19. Jahrhunderts hinter dem Bahnhof, der Bereich des Geheimen, über den nicht etwa geschwiegen, sondern im Beichtstuhl, im Herrenzimmer und auf dem Polizeirevier hinter vorgehaltener Hand intensiviert gesprochen und gewarnt wird. Das Sprechen verläßt hier den Bereich der Zivilisation und benennt die Gefahr, die Bereiche des Körpers und der Gesellschaft, die nur schwer zu kontrollieren sind. Mich hat diese Grenze interessiert, am Körper und in der Gesellschaft: Wo wird sie lächerlich gemacht, wo wird sie lachend bekräftigt, wo wird damit Macht bestätigt und wo wird sie unterlaufen. Wo kann das von Hegel kritisierte haltungslose Lachen gefunden werden, werden dabei alle oder nur bestimmte Haltungen abgelehnt, und wo wird mit Haltung gelacht, und was wird dabei verteidigt? Wo lacht der von Schopenhauer erhoffte wilde Harlekin, und wo wird der verkrüppelte und betrunkene Hofnarr verspottet?

Bei der Sichtung des historischen Materials fällt zunächst auf, daß diese Einteilung oft nicht deutlich zu halten ist. Zum Beispiel bei den Fronleichnamszügen und -spielen seit dem Spätmittelalter, insbesondere in Spanien. An ihnen nehmen auch die noch nicht in die Gesellschaft Integrierten teil, doch auf festen Plätzen, die sie einzuhalten hatten. Banden von lärmenden Jugendlichen, vagierende Schauspieler traten auf, Fremde, Ausländer wurden symbolisiert: Große und groteske Puppen stellten Verkrüppelte, Muren oder Schwarze dar; diese Symbole wurden verspottet. Aber die Schauspieler führten auch Possen auf, die die Macht verlachten, die Frauen erwiesen sich in ihnen oft den Ehemännern und der Stadtobrigkeit überlegen. Allerdings wurden diese Frauen von Männern gespielt, die die Frauen wiederum karikierten. Das Lachen bei diesen Fronleichnamszügen hat vor allem eine Funktion; es integriert die verschiedenen an ihm beteiligten Gruppen: alle Spanier gegenüber allen Fremden, die Benachteiligten gegenüber den Oberen, die Männer gegenüber den Frauen, die Frauen gegenüber den Männern. Grenzen wurden nicht überschritten, sondern bestätigt. So wurden die Zoten in den Spielen vor allem von den Schauspielern erzählt, die Bauern darstellten, also den Bereich der Natur gegenüber der zivilisierten Stadt.

Auch der wilde Harlekin entstammt einer Figur, die zwiespältig bleibt: dem in den mittelalterlichen Mysterienspielen auftretenden Teufel. Diese Teufel sollten mit ihren Schwänzen, Hörnern und schwarzen Gesichtern erschrecken, aber ihre Masken waren so fremdartig, daß über sie auch gelacht werden konnte, gleichzeitig spielen sie bereits die Rolle des späteren Hanswurstes, der die Herrschenden, besonders die Geistlichen, zur Freude der Zuschauer verspottet. Auch das bunte Fleckenkleid der Clowns

stammt aus diesen Mysterienspielen. In ihm trat das personifizierte Laster auf, in dessen Kostüm Zoten erzählt werden konnten, über die gelacht wurde, während gleichzeitig vor dem Laster gewarnt werden sollte. In den Figuren des Teufels und des Lasters wurde außerdem die heidnische Vergangenheit zitiert. Zwar wird zum Schluß des Mysterienspiels von allen das *Te laudamus* gesungen, aber die heidnische Vergangenheit bleibt doch noch wichtig genug, um zu erschrecken und auch zu entlarven.

Integriert wird durch ein Lachen, das die gesellschaftlichen Grenzen bestätigt und gleichzeitig eine wiederum begrenzte Möglichkeit des Spotts offen läßt. In ganz Europa wurden die Narrenfeste gefeiert, besonders vor Beginn der Fastenzeit, eine verkehrte Welt, in der der Bauch und das Geschlecht herrschten. In Kirchen und Klöstern wurden falsche Bischöfe und Äbte gewählt, die Laien saßen im Chorgestühl, die Bibel wurde auf den Kopf gedreht. Statt der Evangelien wurden Zoten verlesen. Zwischen Weihnachten und dem Dreikönigsfest tanzten maskierte Priester im Kirchenchor und sangen obszöne Lieder. Lachend wurde das Andere, der Herrschaft Fremde für eine Zeitlang anerkannt. Die Populationen, die am Rande der Gesellschaft lebten, Bettler, Vaganten oder Prostituierte wurden zum Mittelpunkt solcher Feste. In Kirchenskulpturen, besonders romantischer Kirchen in Frankreich, versteckt unter den Sitzen des Chorgestühls, können noch Spuren solcher Feste entdeckt werden, obszöne und oft lachende Figuren, die verspotten, was ansonsten den Kirchenbau und den Alltag beherrschen sollte. Von diesen „posierenden“ Figuren wird der Begriff der *Posse* hergeleitet. Dieses Lachen wurde der alltäglichen Grammatik der Macht entgegengesetzt und bestätigte sie zugleich, wenn es sich auf diese Feste und Orte beschränken ließ. Mit einer solchen Integrationsfunktion verteidigte im Jahre 1444 die theologische Fakultät von Paris die damaligen Narrenfeste:

„Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir alle übel gebundene Fässer und Tonnen, welchen der Wein der Weisheit zerplatzen würde, ließen wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren; man muß ihm Luft machen, damit er nicht verdirbt. Wir treiben deswegen etliche Tage *Possen*, damit wir hernach mit desto größerem Eifer zum Gottesdienst zurückkehren können.“⁹

Ein solches Gleichgewicht konnte nur so lange funktionieren, als innere und äußere Stabilität der jeweiligen Gesellschaft nicht gefährdet waren – und nur so lange, als nicht die besonderen Tugenden einer Population für alle verbindlich auf die ganze Gesellschaft auf Dauer ausgedehnt werden sollten. In diesem Fall ist der Teufel festgelegt, er tritt nur noch als Gestalt auf, vor der gewarnt wird. Wie alle anderen Populationen, müssen dann

auch die Schauspieler kontrolliert werden. Ihr Text ist schriftlich, freies Sprechen ist verboten. Die verbindliche Vernunft und die verbindliche Arbeit werden in der Aufklärung dieses geforderte Gute zur Natur erklären. Jetzt verhilft die Zensur dem Schauspiel zum Sieg über die Stegreifkomödie. Die Posse wird nur noch in den Vorstädten geduldet, der teuflische Hanswurst wird zum Kasperl. Wie Polizei und Justiz die noch nicht in das Arbeitssystem integrierten Populationen verurteilt, zu denen auch die noch vagierenden Schauspieler gehören, so verurteilt die Ästhetik die Possen und Zoten, die auf den Herrenstammtisch beschränkt werden. Vischer über Nestroy:

„Er verfügt über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. . . wir wollen es nicht hören, dieses kothig gemeine Eh! des Hohnes, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen diese stinkenden Witze, die zu errathen geben, daß das innerste Heiligtum der Menschheit einen Phallus verberge.“¹⁰

Unter der Herrschaft dieses richtigen Gefühls wird die Gürtellinie zur Grenze, die nur noch heimlich von männlichen Erwachsenen überschritten werden darf, am Feierabend, nach geleisteter und ökonomisch erfolgreicher Arbeit.

In den Narrenfesten, den Mysterienspielen war dagegen das Andere auch anerkannt worden, es wurde ihm Raum gewährt, in dem es leben konnte. Diese Anerkennung beschränkte sich nicht auf das Fest, Almosen wurden nicht davon abhängig gemacht, daß die Bettler arbeitswillig waren, Kirchen und Friedhöfe waren Freistätten, in die sich auch Verbrecher flüchten konnten.

Eine solche Lebensmöglichkeit des Verschiedenen wurde bereits durch die Forderungen der frühen bürgerlichen Gesellschaften in den Städten gestört, die verbindliche Ordnung ohne jeden lasterhaften Rest zu verwirklichen. Alle hatten sich der Arbeitsordnung zu verfügen, die städtische Freiheit wurde gewährt gegen die Anerkennung einer gesellschaftlichen Regulierung, die zumindest behauptete, die Willkür der Macht, aber auch die Willkür der Diebe und Bettler, die Willkür des Bauches und des Geschlechts in einer verbindlichen Arbeits- und Rechtsordnung zu beseitigen. Die räumlich und zeitlich begrenzte Anerkennung des Anderen wurde ersetzt durch seine Umerziehung. Hierbei wurde an das Bild des Narren angeknüpft. Das „Narrenschiff“ des Straßburger Stadtschreibers Sebastian Brant, veröffentlicht im Jahre 1494, steht an einem Schnittpunkt. Es lehrt, daß in uns allen ein Narr steckt, der jetzt aber nicht mehr anerkannt wird. Erkenntnis dient nicht dazu, uns ein Ventil zu verschaffen, wie die Pariser Theologen fünfzig Jahre zuvor argumentierten, sondern dazu, uns zu bes-

sern. Die Anerkennung wird ersetzt durch den analysierenden Blick. Das Lachen dient jetzt dazu, die Defizite der Ordnung in uns selbst und in der Gesellschaft aufzudecken. Eindeutig warnt Sebastian Brant vor gesellschaftlicher Unordnung, die Macht gefährdet, wenn nicht erzogen wird:

„Wer seinen Kindern übersieht
Mutwillen und sie nicht erzieht
Dem selbst zuletzt viel Leid geschieht. . .
Weil man der Kinder Zucht nicht will
Drum trifft man Catilinen viel.“¹¹

(Brant erinnert hier an Catilina, den Urheber der Verschwörung gegen Cicero.)

Diese Erziehung beansprucht die Produktion einer gesellschaftlichen Einheit auch in den Einzelnen. Jedes Andere wird als Böses gesehen, das diese Einheit stört. Dieses Böse ist unwahr, denn die moralische Einheit ist ein Ziel, das der Nicht-Erzogene nur noch nicht erkannt hat, das er aber *eigentlich* will. Deshalb müssen die Menschen gut sein, die *Anderen* sind *Un-Menschen*. In den Narrenfesten war gerade eine solche Aufspaltung verspottet worden, die Moral der Geistlichen wurde von den Schauspielern ihrem alltäglichen Leben gegenübergestellt. Jetzt benutzt der Pädagoge selber die Figur des Narren: Diejenigen sind, gerade umgekehrt, Narren, die auf diesem Alltag beharren und die Moral, die verbindliche Wahrheit, nicht anerkennen. Die leicht Verführbaren müssen deshalb den Blick senken:

„Das sei der waren Frau Betragen
Die Augen nieder zur Erde schlagen
Nicht Artigkeiten mit jedermann
Austauschen und jeden gäffeln an,
Noch hören alles, was man ihr sagt
Denn Kupplern das Schafskleid wohl behagt.“¹²

In den Narrenfesten wurde genau hingesehen und dann lachend entlarvt, jetzt soll nur noch der Pädagoge genau wahrnehmen, er lenkt die Sinne und verspottet diejenigen, die sich dieser Leitung nicht fügen.

Um eine solche Isolation vom Alltag durchzusetzen, müssen auch die Objekte der Pädagogik voneinander isoliert werden, wobei wiederum vor den Folgen schlechten Lebens gewarnt wird. So soll man sich vor vielen Gästen hüten, denn das verleite die Frau zur Untreue.

Wie der Pädagoge bei den Frauen vor allem ihre Sinnlichkeit fürchtet, so bei den Armen ihre Arbeitsunlust. Brant:

„Mancher treibt Bettel in solchen Jahren
Wo jung er ist, stark und gesund
Und werken könnte jede Stund
Nur daß er sich nicht gern mag bücken.“¹³

Die Bettler wohnen zwar isoliert in besonderen Stadtvierteln, aber diese Grenze markiert den Bereich eines besonderen Lebens, das nicht mehr anerkannt wird. Brant entspricht sehr genau den Bemühungen der damaligen Städte. So wurde gerade in Straßburg, wo Brant Stadtschreiber war, eine der ersten Armenordnungen durchgesetzt, die Betteln weitgehend einschränkte und eine Umerziehung der Armen vorschrieb.¹⁴ Eine auf Arbeit bezogene „Systematisierung der Lebensführung“ (Max Weber) wurde in diesen Städten bereits vor der Reformation für alle verbindlich. Die Narrenfeste, von denen Sebastian Brant sich ausdrücklich distanzierte, feierten dagegen den Bauch und das Geschlecht. Brant:

„Mancher vergißt sich so im Fressen
Als sollt er ein ganzes Jahr nicht essen.“¹⁵

Und

„Die Frauen sich nicht gern bedecken,
Sie reizen damit Mann und Knaben.“¹⁶

Ventile wie die Narrenfeste waren nur möglich gewesen, wenn der Einzelne nicht nur gut, sondern auch böse sein konnte, wenn man davon ausging, daß „aktive Selbstbeherrschung“ (Max Weber) nicht grundsätzlich und auf Dauer gelang und, vor allem, wenn sie gesellschaftlich auch nicht an allen Orten und in jeder Minute gebraucht wurde.

Die jetzt verlangte Durchsetzung allgemeiner Ordnung dauerte lange. Zu den Ursachen nur zwei Stichpunkte: Die Ökonomie blieb bis zur Industrialisierung von der Willkür äußerer Natur abhängig, die gesellschaftliche und staatliche Überwachung gefährdete sich selber durch die Willkür feudaler und absolutistischer Macht. So konnten auch die Willkür außerständischer Populationen, die Willkür des Bauches und des Geschlechts nur langsam eingedämmt werden. Noch am Ausgang des 18. Jahrhunderts, kurz vor der Französischen Revolution, klagte ein deutscher Aufklärer, daß Bettler, Fresser, Säufer und Unkeusche besonders im Umkreis dieser Macht gediehen, in Versailles und in Rom.

Eine der letzten Narrensatiren in der Folge Sebastian Brants wurde 1709 von dem Wiener Hofprediger Abraham a Santa Clara geschrieben, die „Hundert Ausbündigen Narren“. Santa Clara warnte:

„Kein Ordnung hältet gar der Narr
Denn das Gesetz nimmt er nicht wahr.“¹⁷

und:

„Rebellion thut kein gut
Kost alle Zeit sein eignes blut.“¹⁸

Die Frauen scheinen sich gegenüber Brants Zeit nicht mehr auf Unkeuschheit zu beschränken:

„Es gibt auch sehr viel aufrüherische Weiber
welche vielmahls eine gantze ehrbare Gesellschaft
rebellisch. . .
rauffend und schlagend machen
ja so gar Mord- und Todt-Schlag verursachen.“¹⁹

Immer noch müssen die Bettler umerzogen werden:

„Der gleichen Narren sollt man führen
Zur Arbeit und mit Stöß curieren.“²⁰

Die Fastnachts- und Freßnarren tauchen auch bei Clara auf, ausdrücklich warnt er dabei vor den Zoten-Narren:

„Solche Gesellen lauffen auch von einem Hauß ins ander/sich noch mehr anzuziehen/und beynebens der Weiber/Dienst-Leuth/und die unschuldige Kinder Ohren mit ihrer unreinen losen Goschen/also inficiren und verführen/da es ja weith besser wäre/sie legen im tieffesten Merr versenckt/oder an liechten Galgen gehängt.“²¹

Der Pädagoge fürchtet hier um seinen Einfluß, besonders Frauen, Dienstboten und die von vornherein unschuldigen Kinder sind gefährdet, also Populationen, die von der Macht ausgeschlossen sind.

Die beiden erwähnten Beispiele einer pädagogischen Narrenliteratur, sehr früh Sebastian Brant im „Narrenschiff“ und zu Beginn des 18. Jahrhunderts dann Abraham a Santa Clara, verspotten, um einzordnen. Ihr Lachen bestätigt die Macht und ihre Grenzen, die nicht nur äußerlich einzuhalten sind (dann könnten sie auch zeitweilig überschritten werden), sondern die auch innerlich anzunehmen sind.

In Frankreich erschien in der Mitte des 16. Jahrhunderts, also rund fünfzig Jahre nach dem „Narrenschiff“, Rabelais' Gargantua und Pantagruel. Indem Rabelais die Pädagogik umdreht, bleibt er von ihr beeinflusst, ver-

teidigt aber den Bauch und das Geschlecht, er beschreibt in seiner Geschichte eine für den Pädagogen umgedrehte Welt, Rabelais beginnt sein Buch mit der Anrede:

„Preiswerteste Zecher und ihr meine allerkostbarsten Lustseuchlinge“, ihnen sei sein Buch gewidmet.²² Auch bei Rabelais soll das Lachen von einem Wahn befreien, der hier aber nicht in einer unzüchtigen Narretei gesehen wird, sondern gerade umgekehrt wie in der pädagogischen Narrenliteratur, im geordneten Ernst. Auch Rabelais verteidigt eine systematische Lebensführung, aber sie wird zur umgedrehten Pädagogik:

„Also lustig meine Lieben, und fröhlich gelesen, und laßt es eurem Bauch und euren Lenden dabei wohl sein.“²³

Der Riese Gargantua, sein gefüllter Hosenlatz wird ausführlich beschrieben, wird aus dem Ohr seiner Mutter geboren. Dieser Aberwitz entspricht dem geordneten Ernst, der die jungfräuliche Geburt Mariens behauptet, um den Bereich unterhalb der Gürtellinie zu entwerten. Denn dieser bleibt mit der Erbsünde verbunden, zu der eine Frau verführt hat. Maria, die Ausnahme, verläßt bereits mit ihrer eigenen Geburt diese Kette. Damit wird an eine Tradition angeknüpft: Minerva, die Patronin Athens, die Göttin regulierter Gesellschaft, wird aus dem Kopfe Jupiters geboren. Die Regulierung entsteht, wie dann die Maschine, aus dem Kopfe des männlichen Gottes.²⁴ Die Verbindung dieses geordneten Ernstes, der jede Leidenschaft ausschließt, die praktisch werden und allgemeine Regulierung gefährden könnte, mit partriarchalischer Ordnung wird deutlich. Entscheidende Wirklichkeit entsteht ohne Lust. Bei Rabelais nützt nur diese Geburt nichts, denn Gargantua läßt sich nicht, entgegen seiner Geburt, aus dem Kopf bestimmen. Aber hier hat diese Geburt auch einen sinnlichen Grund: Gargantuas Mutter hat zu viele Kutteln gegessen, um den darauf folgenden Gestank ihres Unterleibes zu mildern, hat ihr die Hebamme „Stopfendes“ eingegeben, das Kind kann den Körper nur noch aus dem Kopf verlassen.

Das Kind Gargantua wird nicht erzogen, sondern „genährt und gepflegt“:

„Gargantua verbrachte diese Zeit wie alle Kinder des Landes, er trank, aß und schlief; aß, schlief und trank und schlief, trank und aß. Dabei wälzte er sich im Kot herum.“

Seine Wärterinnen putzen ihm seinen Schwanz mit Sträußen, Bänderchen, Blumen heraus und halten ihre Hand, oft zum Spaß daran, „gerad' wie man mit einem Pomadenstengelschen spielt“. Gedichte kennt Gargantua

höchstens über das Kacken, „wenn er schon sein Auge auf ein Buch heftete, so war seine Seele in der Küche“.²⁵

Rabelais verlacht nicht nur die Kinder-, sondern auch die gesellschaftliche Pädagogik. Er entwirft ein Utopia, das, anders als das fünfzig Jahre zuvor geschriebene Utopia des Thomas Morus, nicht aus der Armut das Laster erklärt und damit für die geordnete Zukunft verdammt, sondern die Laster selbst zur Grundlage seiner Utopie macht. In diesem Utopia, einem Kloster ohne Mauern, ist *die* Maschine abgeschafft, die am Beginn allgemein verbindlicher Lebensordnung stand, die Uhr. Die Selbstregulierung, die Thomas Morus gegen die vorgeschriebene Regulierung setzte, wird von Rabelais abgelehnt: Er feiert die Willkür des Lasters, ohne wie in den anderen Utopien einen Fortschritt beim Übergang vom äußeren Zwang zur inneren Regulierung zu behaupten; die Regeln des Klosters, seine besondere Systematisierung, fördern dagegen ein möglichst intensives Erlebnis der Lust:

„An den Eingängen zu den Frauensälen waren Diener aufgestellt, um die Herren, die den Damen ihre Aufwartung machen wollten, zu parfümieren und zu frisieren. Dieselben Diener brachten den Damen jeden Morgen Rosen-, Veilchen- und Orangenblütenwasser sowie ein Räuchergefäß mit aromatischen Drogen auf ihre Zimmer.“²⁶

Diese Regeln sind in einem Satz zusammengefaßt; dem Leitspruch des Klosters: „Tu, was dir gefällt.“²⁷ Vorausgesetzt wird in diesem Spruch das Laster, gerade umgekehrt wie in den pädagogischen Narrenbüchern. Aber auch Rabelais argumentiert dabei ausschließend, die Herrschaft des Kopfes wird nur umgedreht, die Anerkennung des jeweils Anderen wird auch damit aufgegeben. Die Hölle, nicht der Himmel wird zum versprochenen Ort, sie stellt Gerechtigkeit her: Hier müssen gerade die Mächtigen arbeiten, Cicero wird zum Ofenbauer, Papst Alexander fängt Ratten, der dichtende Vagant François Villon beschimpft Xerxes, und Diogenes verprügelt Alexander den Großen. In dieser Hölle gilt der Wahlspruch:

„Tanzen, springen, ringelreihn,
sich mit keiner Arbeit quälen,
lustig trinken kühlen Wein,
nichts, als Sonnentaler zählen.“²⁸

Rabelais gibt den Pädagogen recht, daß Müßiggang die Mutter der Ausschweifung sei, er zieht nur den umgedrehten, allerdings ebenso ausschließenden Schluß: Gerade deshalb sei der Müßiggang zu loben und die Arbeit abzulehnen.

In den pädagogischen Narrenbüchern und bei Rabelais wird von *einer* Ursache her argumentiert und ausgeschlossen, es wird darauf bestanden, daß nur *ein* Prinzip verbindlich sei für alle. Die Welten der Macht und der Rebellion dulden keinen Widerspruch und sind deshalb leicht vom jeweiligen Gegner als verkehrte Welt zu verspotten. Die Gürtellinie bleibt bei beiden am Körper und in der Gesellschaft eine absolute Grenze.

Die Kirchen und dann ungehemmter der absolutistische Staat versuchten plebejische Traditionen möglichst einzuschränken, aber besonders auf dem Land überlebten die Narrenfeste. Sie waren hier mit Fruchtbarkeitskulten verbunden, nicht nur symbolisch: Peter Burke hat in seinem Buch über europäische Volkskultur in der Neuzeit an den Geburtsstatistiken nachgewiesen, daß der Höhepunkt sexueller Aktivität im Frankreich des 18. Jahrhunderts eindeutig die Fastnacht, der Karneval war.³⁰ Einerseits blieben diese Feste beschränkt, aber wie schon im Mittelalter waren sie auch Zeiten der Willkür. Die ansonsten geltenden Regeln waren zeitweilig außer Kraft gesetzt, erlaubt war jetzt, was sonst nicht üblich war. Die Sexualität wurde gefeiert, indem hölzerne Phalli durch die Straßen getragen wurden. Die verschiedenen Populationen verteidigten sich, nächtliche Katzenmusiken wurden vor den Häusern mißliebiger Personen veranstaltet. Das konnten reiche Grundbesitzer sein, aber auch alte Männer, die junge Frauen geheiratet hatten. Die Narrenfeste, die „fêtes des Fous“ in Frankreich, feierten das ansonsten Verfemte und Ausgeschlossene.³¹ Unter dem Namen christlicher Feste wurden heidnische Kulte wiederholt. Maria wurde zur Muttergöttin, am Fest der Empfängnis fielen die Schranken christlicher Sittlichkeit. In Frankreich findet man noch heute Heiligenskulpturen, die eindeutig auf den Fruchtbarkeitskult verweisen: Statuen mit Phalli geschmückt, die berührt wurden, oder Skulpturen mit Löchern, in die ein Finger gelegt wurde, um Fruchtbarkeit zu erreichen.³²

Wie das Geschlecht auf diesen Festen gefeiert wurde, so blieben auch verfemten Populationen Feste vorbehalten. Selbst gesuchte Kriminelle durften an bestimmten Tagen zurückkehren und mitfeiern. Diese Rituale und Praktiken holten die im übrigen Alltag ausgeschlossenen, bedeckten, verschwiegenen Teile des Körpers und der Gesellschaft zurück, zeigten und feierten sie. Die Ventilfunktion solcher Rituale, von der ja schon die Pariser Theologen im 15. Jahrhundert gesprochen hatten, blieb aber nur solange erhalten, als sich die verschiedenen Populationen nicht gegenseitig ausschlossen. In diesem Fall schlug der Spott um in Rebellion. Aus Frankreich ist dieser Umschlag oft bezeugt, besonders aus dem 17. Jahrhundert, also der Zeit der Entwicklung zentraler staatlicher Macht und bürgerlicher Arbeit. Wenn das besondere Leben nur noch nach seiner Funktionalität innerhalb des Ganzen bewertet wird, dann kann es sich nur noch rebellisch wehren, da ihm keine besonderen Räume und Zeiten mehr zugestanden werden.

Am Karneval, der Fastnacht, kann, hier besonders in den Städten, aber auch der Übergang vom bisherigen plebejischen zum pädagogischen Lachen in den Festen selber abgelesen werden, sehr deutlich in der Entwicklung der Fastnachtsspiele.

Über die Nürnberger Fastnacht liegen mehrere Untersuchungen vor, zuletzt von Hagen Bastian unter dem Titel „Mummenschanz“, die zeigen, wie der Rat der Stadt schrittweise versuchte, diese Feste zu disziplinieren, von der Einschränkung der Getränkeausgabe bis zum direkten Tanzverbot.³³ Diese Ordnungsversuche fielen zusammen mit dem Bettelverbot, der Begrenzung der Öffnungszeiten für Wirtschaften, Ausweisung der freilebenden Dirnen, Einrichtung eines städtischen Bordells, Verschärfung der Strafen für Ehebruch, dem Verbot von freien Ehen – die Liste kann fortgesetzt werden. Sie entspricht genau den Warnungen bei Sebastian Brant.

Wenn man genauer hinsieht, kann man aber bemerken, daß sich diese Verschärfung von Herrschaftsfunktionen nicht auf die Propaganda von Pädagogen oder die Wirksamkeit obrigkeitlicher Anordnungen beschränken läßt. Sie wird bereits in den spätmittelalterlichen Festen selber vorbereitet. Die Nürnberger Fastnachtsspiele, dargestellt von männlichen Handwerkern, schlugen sich in den dargestellten Konflikten zwischen Frauen und Männern fast immer auf die Seite der Männer. Zwar wurden die Oberen verspottet, gleichzeitig aber auch die Frauen, weiterhin alle Verlierer, Einfältigen, alle Fremden, immer wieder die Juden, gefeiert wurde derjenige, der sich gerissen und rücksichtslos durchsetzt, gegen die Obrigkeit, aber auch gegen die Frauen und gegen die Außenseiter der städtischen Gesellschaft. Der Triumph im Spiel wird immer wieder mit männlicher Potenz gefeiert, die Niederlage mit Strafen, die diese Potenz vernichteten:

„Den sol man an seim leib darumb strafen
Und soll in beschemen ob allen frauen
Und sol im sein geschier vorem ars abhauen.“³⁴

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ändern sich die Spiele. Die städtische Obrigkeit verbietet Obszönitäten, bei denen ja in den bisherigen Spielen auch die Frauen vom Mann Lust erwarteten:

„Secht mich an, wie ich pin ein weib
Ich hab einen stolzen starken leib
Ich kan mir erbiten zu allen sachen
Und an dem pett gar liblich machen
Dar umb gar dick muß meinem man
Seine zegelein gen mir aufstan.“³⁵

In Fällen, wo die Frau hier mit Grund klagte, wo die gefeierte männliche Potenz nicht vorhanden war, wurde in den alten Fastnachtsspielen der Ehebruch der Frau immer gerechtfertigt. In den neuen Spielen, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, verleiten Triebwünsche dagegen zur Blindheit und werden so dargestellt. In ihnen tappen Narren in die Falle der Normalität. Verdammt werden „leichtfertigkeit und unkeusch“, wobei jetzt erst recht und, anders als früher, in jedem Fall die Frauen getroffen werden, deren Sinnlichkeit verhindert, daß sich die Narren vom Kopf bestimmen lassen. Die Ausgrenzungswünsche der früheren Fastnachtsspiele werden jetzt ausgeweitet, sie treffen alle, die sich der geforderten Arbeitsdisziplin nicht fügen. In den früheren Spielen war der Vagant noch oft eine Figur, die schneller und gewitzter als andere schwierige Aufgaben löste. Wenn er auch oft verspottet wurde, besonders wenn er verkrüppelt war, so wird sich jetzt ausnahmslos distanziert. Er ist ein „jaufkint, taschenklopfer, freihetleyn, weinbube und gassentreter“.³⁶ Die erotischen Metaphern werden jetzt zurückgenommen und nur noch als Zeichen der Willkür zitiert. Die Fastnachtsspiele des 16. Jahrhunderts, sehr deutlich bei Hans Sachs, sind vollends zu „pädagogischen Mahn-Tafeln“ geworden. Der von der städtischen Gesellschaft verachtete Bauer ist ein Ehebrecher (das war er auch oft in den frühen Spielen, er wurde aber deshalb gefeiert), die Bäuerin ist eine Pfaffenhure, der Knecht ein streitsüchtiger Tunichtgut und die Magd eine Faulenzerin, so in dem Stück von Hans Sachs „Die Rockenstuben“, das vor den Spinnstuben warnt.

Im Zedlerschen Lexikon von 1750 wird der Begriff der Zote von diesen Spinnstuben hergeleitet, die Zoten sind grobe Wollstücke, aus denen nur „schlimmes Garn“ gesponnen werden kann. Hingewiesen wird darauf, daß in diesen Spinnstuben besonders viele Zoten erzählt und getrieben wurden. Der Begriff des „Spinners“ deutet darauf hin, daß hier anders geredet wurde, als die jeweils herrschende Normalität es verlangte.

Bettel und Armut erscheinen in diesen Spielen jetzt nur noch als Folgen eines Lebens, das sich vom Bauch und Geschlecht bestimmen läßt, die Kritik an der Obrigkeit bleibt ausgeklammert.³⁷:

„Die Vernunft macht den Menschen, die aber hat keine Stätte, wo alles nach der Willkür der Leidenschaft betrieben wird.“

Erasmus von Rotterdam schrieb diesen Satz in seiner 1529 erschienen „Notwendigkeit einer frühzeitigen wissenschaftlichen Unterweisung der Knaben“; diese Hierarchisierung im Körper verlagert auch das Lachen: Der Kopf lacht über den Bauch. Ein Teil des Körpers wird zur Unnatur erklärt, der dauerhaft beherrscht werden kann. Dieser Optimismus, der mit der Entwicklung des modernen Staates, der Ausbreitung des bürgerli-

chen Marktes allgemein wird, nicht mehr auf einzelne frühbürgerliche Gesellschaften, wie in Straßburg oder Nürnberg, beschränkt bleibt, sollte einen Frieden und eine Macht garantieren, die nicht mehr durch die Willkür von Oben oder Unten gefährdet waren. Die Besetzung des Körpers ließ möglichst keinen Ort und keine Zeit aus und sollte möglichst allgemein funktionieren. Die besonderen Orte und Zeiten, Bilder und Gewohnheiten wurden zunächst als heidnisch bezeichnet, ehe sie dann unvernünftig wurden. In der Gegenreformation folgte auch die katholische Kirche dieser Regulierung: Sie entdeckte Reste von Fruchtbarkeitskulten und analysierte sie als Feste der Götter des Bauches und des Geschlechts. Diese Feste böten Gelegenheit zur „Trunksucht, Geilheit und Blasphemie“.

Das Ziel einer allgemeinen Selbstregulierung, die als Macht nicht mehr erkennbar ist, hat Erasmus sehr genau in seiner Empfehlung an einen erziehenden Vater zusammengefaßt:

„Deine Aufgabe ist es, die nachgiebige und zu allem duldsame Materie in die beste Verfassung zu bringen. Unterläßt du es, so hast du eine Bestie; bist du sorgsam, dann hast du sozusagen ein göttliches Wesen.“

Das Kind ist wie der Körper bloße Materie, die bearbeitet werden kann und muß – um eine Freiheit zu erreichen, in der die Willkür der Macht und die Willkür besonderer Populationen durch allgemeine Selbstregulierung ersetzt werden können.³⁸

Im Karneval äußerte sich noch diese Willkür, er bietet Gelegenheit, so Erasmus über den Karneval in Siena, den er beobachtet hatte, „der Sittenlosigkeit die Zügel schießen zu lassen“. Er ist unchristlich, Erasmus entdeckt „Spuren des Heidentums“.³⁹

Ich möchte hier nicht im einzelnen die verschiedenen Strategien gegen die Volkskulturen aufzeigen. Übersetzt liegt dazu jetzt die Untersuchung von Peter Burke vor über „Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit“. Sie können zusammengefaßt werden als ein Versuch, jede Willkür in einer sich selbst ordnenden Gesellschaft zu beseitigen. Erreicht wurde eine Verallgemeinerung, die jedes Besondere als unsittlich, unmoralisch, unchristlich – schließlich als unvernünftig ausschloß. Das Heilige sollte wie alles, was Leidenschaften erregen könnte, aus dem Alltag entfernt werden. Das Konzil von Trient:

„Bei der Anrufung der Heiligen, der Verehrung von Reliquien, und dem heiligen Gebrauch von Bildern soll jeglicher Aberglaube beseitigt, jede schmutzige Gewinnsucht ausgemerzt und alle Sinnlichkeit vermieden werden, so daß die Bilder nicht gemalt oder ausgestattet werden mit verführerischen Reizen, oder das Feiern von Festen zu Ehren der Heiligen und der Besuch von Reliquien von Seiten des Volkes

nicht in Trubel und Trunkenheit abgleite, als ob die Feste zu Ehren der Heiligen im Rausche und ohne Sinn für Anstand zu zelebrieren seien.“⁴⁰

Diese Front setzte sich fort bis in die Aufklärung. Voltaire schrieb im „Dictionnaire philosophique“ im Artikel über „Feste“:

„Ohne Zweifel haben die Kneipenwirte die große Zahl von Festen erfunden. . . An diesen Tagen der Faulheit und Ausschweifung werden alle Verbrechen begangen.“⁴¹

In der Französischen Revolution wurden Karnevalsumzüge vollends verboten. Die besonderen Feste verschiedener Populationen wurden in der Revolution und unter Napoleon ersetzt durch die vorgeschriebenen Feste des Staates und seiner Vernunft, durch die Pädagogik der Propaganda. Solche etatistischen Verbote hatten ihre Vorläufer. Ein frühes Beispiel: Unter Savonarola wurden in Florenz zwischen 1490 und 1498 alle Fruchtbarkeitskulte verboten, auf Scheiterhaufen wurden Spielkarten, Würfel und unkeusche Kleider verbrannt. Die öffentlichen Feste wurden vom Staat organisiert.⁴²

Die Volksfeste waren zum einen von der jeweiligen Handwerker- oder Bauernpopulation organisiert worden, mitgetragen wurden sie aber auch von Fahrenden, deren Mitwirkung bereits verhinderte, daß das Lachen *nur* der Bestätigung der jeweiligen Gruppe diene. Auf den Festen traten Schauspieler auf, komische Figuren, Musikanten und Akrobaten. Wenn die Feste selber und die Spiele der Einheimischen auch pädagogisiert wurden, so blieben doch immer noch diese unsicheren Umherschweifenden, die für ein gesetzloses, haltloses Leben standen. An dieser Stelle möchte ich mich vor allem auf das 18. Jahrhundert konzentrieren, auf die aufklärerischen Bemühungen, aus dem haltungslosen Spiel eine moralische Anstalt zu schaffen.

Johann Gottsched schrieb 1761, man müsse sich Mühe geben, die „Possenreißer und Zotenmacher zu vertreiben, die durch Unflätigkeit ihrer Reden, Gebärden und ihrer Aufführung nur die Jugend verderben“.⁴³ Befürchtet wurde der schlechte Einfluß, die Störung der pädagogischen Mission. Diese wird dagegen garantiert durch strenge Festlegung des Spiels auf der Schaubühne; Gottscheds Einheit der Ort, der Zeit und der Handlung, die Trennung der Bühne vom Publikum, sollten eine Unordnung vermeiden, die im Spiel durch freies Extemporieren, durch direkte Verbindung mit dem Publikum, gerade durch das Auflösen der ansonsten verlangten systematischen Lebensführung den geordneten Alltag als verkehrte Welt entlarvten. Die Fahrenden sollten deshalb auch nicht mehr selber ihre Stücke schreiben, wie die Heilkunst wird auch die Dichtung zur akademi-

schen Disziplin. Der Harlekin, der Nachfahre des Teufels aus den Mysterienspielen, hat hier keinen Platz mehr. Auf Drängen Gottscheds war dieser Harlekin bereits 1757 öffentlich verbrannt worden. Ausdrücke, die ein sinnliches Laster andeuteten, durften, so z. B. die österreichische Zensur, nur noch in ernstem und strafendem Ton gebraucht werden.

In seinen „Gründen der gesammten Weltweisheit“ von 1739 hat Gottsched sehr deutlich die verlangte Tugend auf den Körper bezogen. Im Kapitel über die „Sorgfalt für seinen Leib“ zeigt er die Schwierigkeiten auf, einen „gesunden, starken und schönen Leib“ zu behalten.⁴⁴ Das Maß dieses Leibes richtet sich nach seiner Funktionalität, die wiederum abhängig ist vom geregelten Ganzen: Sexualität dient allein der Fortpflanzung und diese wiederum geschieht nur im gesellschaftlich sanktionierten Zusammenleben. Geachtet wird auf die Konzentration der Sinne, die vom Unterleib fortgelenkt werden, sie dürfen nichts sehen, hören oder fühlen, was der verlangten Funktionalität widerspricht. Wie die unsicheren Populationen, von den Kindern bis zu den Vaganten, im 18. Jahrhundert in den verschiedenen Anstalten isoliert und erzogen werden sollen, so werden auch die Sinne institutionalisiert. Gottscheds Bemühungen um eine geordnete Literatur und Bühne gehören deshalb zur Sorgfalt des Leibes und werden in seiner „Weltweisheit“ auch in diesem Zusammenhang behandelt: Man vermeide die „oerter, wo man zur Wollust gereizet wird als Opernbühnen und unehrbare Comödien, darinnen verliebte Romanstreiche, Zoten und Narrentheidigungen die beste Zierrath sind“.⁴⁵

Die erwähnten Opernbühnen verweisen auf die Willkür feudaler Oberschichten. Die allgemeine Regulierung wurde zwar auch von absolutistischen Regierungen durchgesetzt, die aber mit traditioneller Verschwendung des Adels rechnen mußten, als Beispiel sei das Scheitern Turgots in Frankreich erwähnt und vorher die Strategie Ludwig XIV, die Regulierung seiner eigenen Klasse durch eine von ihm beaufsichtigte minutiöse Inszenierung des Luxus zu erreichen. Widerstände gegen die von Gottsched verlangte Regulierung wurden gegen die unteren Populationen, wenn auch bedauernd, mit Gewalt gebrochen. Dem bevorzugten pädagogischen Objekt, den Kindern, muß „beyzeiten der Wille gebrochen werden“, kein Weinen oder Schreyen darf dabei abschrecken.⁴⁶ erinnert sei dagegen hier an das Nähren und Pflegen des kleinen Gargantua durch seine Wärterinnen; solche Dienstboten werden dann auch bei Gottsched angegriffen. Denn der Wille auch der bürgerlichen Kinder findet einen gefährlichen Verbündeten, in den Populationen, die noch am traditionellen Leben festhalten. Die Pädagogen des 18. Jahrhunderts warnen immer wieder die bürgerlichen Eltern davor, ihre Kinder mit Gassenbuben spielen zu lassen, von denen sie nur gemeine Zoten zu hören bekämen. Aber noch schlimmer, auch im Haus lauert die Gefahr: Man muß darauf achten, daß die

„bösen, oder gar pöbelhaften Sitten der Dienstboten zarten Gemüthern nicht schaden mögen“, die Kinder sollen vom „Umgange mit dem Gesinde entfernt werden, damit sie nichts sehen oder hören mögen, das guten Sitten zuwider läuft“⁴⁷. Das unordentliche Leben wird durch das Gesinde gleichsam in den Tugendbereich hineingeschmuggelt.

Wie es denen geht, die sich solcher Funktionalität nicht fügen, zeigen die zeitgenössischen Abenteuerromane, wenn auch vermischt mit Sehnsucht nach unregelmäßigem Leben: Die Willkür der ungezähmten Natur, der Aggressionen und der „viehischen“ Sexualität verwickeln den Helden in ein Vexierbild einer vernünftigen und geordneten Welt. Der politische Roman des 17. und 18. Jahrhunderts folgt der Narren-Literatur, so Christian Weises „Drey ärgste(n) Erz-Narren In der gantzen Welt“ (1672). In ihnen wird die Klugheit im Alltags-Leben gelehrt – wie können die Verwicklungen des Abenteuers von vornherein vermieden werden: durch vernünftige Disziplinierung der Alltagspraxis. Der pädagogische Trick wird von Weise gleich mitgeliefert, als er sich verteidigen mußte, daß seine Beschreibungen falschen Verhaltens sich wieder zu sehr der Posse näherten und ansteckend wirken könnten; Weise über den Leser: „Er meynet über etliche Possen zu lachen/ und siehet/ was ein Mensch bedarff/ wenn er nicht will zum Gelächter werden. Er dencket Zucker zu lecken/ und schlucket Artzney mit in die Seele hinein. Er suchet einen Comödianten/ und kömmt aus einer Philosophischen Schule zurück.“⁴⁸

Die Posse wird zwar noch erzählt, aber nicht mehr als lustiges, Normalität und Herrschaft entlarvendes Spiel, sondern als abschreckendes Beispiel und zunehmend als kriminalisiertes Delikt, das gleichwohl heimlich und mit der folgenden guten Lehre genossen werden darf.

Diese „überzuckerte Arznei“ ist ein Begriff, der bis in das 18. Jahrhundert immer wieder gebraucht wird, um Wege zu finden, auch die Lust zur Regulierung einzusetzen. Gottsched fordert eine bloße Ausmerzungen der Possen: Die nützlichsten Belustigungen seien die ordentlichen Schauspiele, wenn sie nämlich von allen schandbaren Possen gereinigt sind. Bei Weise und anderen wird dagegen die Lust benutzt, nicht für eine Zeitlang auch anerkannt wie in den früheren Narrenfesten, sondern bloß noch funktionalisiert. Der Unterleib wird nicht mit blindem Auge übersehen, sondern im Gegenteil sehr genau wahrgenommen, über ihn wird gesprochen, die Lust soll zur Ordnung verführen. Die Lust darf aber nur auftreten, wenn sie mit dem Nutzen verbunden ist, der Nutzen maskiert sich mit der Lust. Ebenfalls Weise:

„Doch es geht hier wie mit den Apotheker Büchsen, die haben außwendig Satyros oder andere Affengesichte angemalt, inwendig aber haben sie Balsam oder andere köstliche Artzneyen verborgen.“⁴⁹

Lust ist hier in „Nützlichkeitssysteme“ (Foucault) eingefügt. Das Andere wird hier nicht einfach abgelehnt, sondern benutzt und aufgezehrt. Der Nutzen überzeugt durch die Lust, hinter der er sich versteckt. Die bloße Disziplin, von außen einem ihr fremden Körper aufgezwungen, ist nicht dauerhaft. Dieses Hobbessche Modell von Macht erzeugt Widerspruch und wird, das hat sich inzwischen gezeigt, zu kostspielig. Vor allem ist es nicht mit der alltäglichen Disziplin eines bürgerlichen Marktes vereinbar.

In dieser pädagogischen Ordnung dagegen werden die Wünsche der zu Erziehenden selber eingesetzt, das Modell der überzuckerten Arznei wird für die bürgerliche Gesellschaft bestimmend bleiben bis in die Massenintegration durch Konsum und Boulevardpresse.

Die Wünsche sperren sich zwar gegen die geordnete Alltäglichkeit, aber sie sind innerhalb eines geordneten Ganzen nützlich, die Erfahrung führt zur Tugend, der dann jeder Einzelne freiwillig nachkommt. Wahr wird jetzt, was Hegel in seiner „Ästhetik“ sarkastisch erzählt:

„jeder findet vor sich eine bezauberte für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgibt. . . Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. . .“⁵⁰

Bisher habe ich, bei diesen Abenteuer- und pädagogischen Büchern, von einer Lektüre gesprochen, die von „gebildeten“ Schichten gelesen wurde. Bücher sollten über das geforderte richtige Leben aufklären. Aber mit der Alphabetisierung nahmen im ausgehenden 18. und dann im 19. Jahrhundert auch die Klagen über unzüchtige Bücher zu. Die bürgerliche Gesellschaft forderte zwar allgemeine Legalität und die Verinnerlichung einer Arbeitsdisziplin, die dann die Industrialisierung erst ermöglichten, aber die Willkür des Geschäfts bleibt. Mit unzüchtigen Büchern kann Geld gemacht werden, und deshalb werden sie gedruckt.

Zusammengefaßt wird die Kritik an dieser Lektüre in der Verdammung der Phantasie, die sowieso schon „übermäßige Aufregung der Phantasie wird durch solche Lehren nur gefördert, ohne Noth und nuzen wird die Sinnlichkeit in Aufruhr“ gesetzt, so wird in der badischen Censur-Ordnung von 1797 geklagt. Diese Censur-Ordnung verbindet in diesen Sätzen dann direkt die Gefahr dieses körperlichen Aufruhrs mit dem gesellschaftlichen Aufruhr, der aus einer nicht gezügelten Phantasie folgen könnte.⁵¹

Die Auflagenzahlen verweisen darauf, daß die „schlechte“ Lektüre verbreitet war, für Frankreich ist aus dem Jahr 1847 festgestellt, daß 3. 500 reisende Verkäufer über 8 Millionen Exemplare absetzen konnten.⁵² Diese

Bücherverkäufer waren nur schwer zu überwachen, aus Prozeßakten ist zu entnehmen, daß sie oft mit Kiminellen in Verbindung standen und auch mündlich tradierten Volksglauben überlieferten. Oft schrieben sie die Bücher selber und ließen sie in einer billigen Druckerei drucken. Sie wurden von der Polizei oft als Landstreicher bezeichnet, und sie stammten oft wirklich aus Familien, die früher auf Jahrmärkten als Schausteller umhergezogen waren. Solche „Kolporteure“ übernahmen die Rolle der früheren Possenreißer und behinderten wenigstens für eine kurze Zeit die Strategie, über Schulbildung allgemeine Regulierung durchzusetzen. Ob nun Kolporteure Schriften verteilten, in denen der Kotzebue-Mörder Sand gefeiert wurde, oder ob in den gedruckten Hahnrei-Possen die Ehefrau recht behält und der betrogene Ehemann verlacht wird, weil seine Frau mit ihm nichts anzufangen wußte, ob Traumbüchlein, Witzbücher, Rezepte für Liebestränke und Lexika der Gaunersprache verkauft wurden, der Kolporteur verbreitete eine „Bildung“, die nur schwer zu kontrollieren war und an den Wünschen der unteren Populationen anknüpfte – damit oft aber auch an den schon im frühen Fastnachtsspiel erwähnten fremdenfeindlichen Mustern. Und ein Beispiel wie der Volkskalender des „hinkenden Boten“ zeigt, daß die Pädagogen bereits auch diese Schriften benutzten. Auf die nicht erwünschten unzüchtigen Schriften antwortete der Staat mit Verboten, die Pädagogen mit einer Ethik, die sich gegen Bücher wandte, die an den Lüsten orientiert waren, wenn auch oft nur aus Geschäftsinteressen. Die Ästhetik argumentierte mit einer Grammatik des Schönen, die gerade das ausgrenzt, was sich mit den verfeimten Lüsten verbündet und dabei auf die Inkongruenz von Lust und Wirklichkeit auch nicht mit Lachen antwortet. Über diese Bevormundung werden Körper und Lüste eingeteilt, in häßliche und schöne, in menschliche und tierische Bereiche, wie die Gesellschaft selber, aber mit dem Projekt, alle zu vermenschlichen, d. h. zu ethisieren, zu verschönen, zu vergeistigen, eine Regulierung ohne Rest. Obszön, unmoralisch und häßlich ist das, was sich geforderter Funktionalität nicht unterwirft. Es wird verspottet. In diesem Spott liegt auch der Unterschied zwischen den Herrenwitzen, die in den Kommerzheften des 19. Jahrhunderts zu finden sind, und dem Lachen, das die Funktionalität leer laufen läßt. Die Herrenwitze bestätigen die Regulierung, haben dabei aber jede Pädagogik aufgegeben, sie schließen nur noch aus, stemeln ab und vernichten, allerdings voller Angst. Hier wird im geschlossenen Kreis, hinter vorgehaltener Hand, im Hinterzimmer gelacht, die Peep-Show hat hier ihre Vorläufer, sehr deutlich in den bei diesen Herren beliebten Verwandlungsbildern, erst wenn an einem Faden gezogen wird, ist die Zote hinter den anständigen Röcken und Kleidern sichtbar. Hinter dieser Angst steckt das Wissen, daß alle polizeilichen und pädagogischen Bemühungen die Lüste nicht haben restlos regulieren können. Für die

Männer wird dies schon darin deutlich, daß die Frauen immer noch überleben, daß auch in der Industrialisierung und trotz aller Maschinerie die Kopfgeburt Utopie geblieben ist. Dieses Wissen und diese Angst sind alt, sie tauchten auch schon bei den widersprüchlichen frühen Fastnachtsspielen als Angst vor den Frauen auf – aus einer 1487 veröffentlichten Rätselsammlung:

„Was ist das allerbeste an der Votze? – Das ist die Lust, die einer dazu hat. Etliche aber sprechen, das sei das Beste, daß sie keine Zähne hat.“⁵³

Gegenüber der industrialisierten Pornographie erstirbt das Lachen, denn die gezeigten Körper entsprechen der regulierten Wirklichkeit. Eine Inkongruenz ist nicht wahrnehmbar. Die Körper funktionieren nach vorhersehbaren Schemata, in diesen Filmen und Fotografien wird eine Kopfgeburt vorgeführt, moderne Nachfahren utopischer Entwürfe. Jedes Besondere ist ausgemerzt, der letztlich monotheistische Wahn einer Einheit des Richtigen erreicht hier ein vorläufiges Ziel. In manchen erotischen Comics wird solche Mechanisierung karikiert, etwa in der französischen Serie „Paullette“: Frauen sind bloßes Material, deren Widerstandsfähigkeit oder Nachgiebigkeit mit den verschiedensten Methoden erprobt wird. Die gefährlichen Figuren dabei sind keine Narren, auch keine schon äußerlich erkennbaren Bösewichter, sondern die braven Durchschnittsmänner von nebenan.

An eine Zote möchte ich zum Schluß erinnern, die solche Normal-Menschen und ihre Institutionen verspottet; Karl-Heinz Pawla verweigerte vor fünfzehn Jahren im Gerichtssaal den vorgeschriebenen Diskurs und machte die verkehrte Welt kenntlich, indem er die Normalität verdrehte: Er schi ß auf den Richtertisch. Strauß verglich ihn daraufhin mit einem Tier. Damalige Großstadtvaganten, die „umherschweifenden Haschrebellen“, verteidigten Pawla mit einem Argument aus der verkehrten Welt: „Hier irrt Strauß, denn Tiere schei ßen nicht ins Schei ßhaus, sprich Gerichtssaal!“⁵⁴ Die Einteilung der Normalität wird in Anspruch genommen, um sie der Absurdität zu überführen.

Diese Aktion hat Vorläufer, etwa in den Karikaturen aus den Bauernkriegen oder Flugblättern aus der Französischen Revolution: Gepi ßt und geschissen wird auf Adelsprivilegien und Verbotsakten, die verfeimten Teile des Körpers, die im Prozeß der Zivilisation unsichtbar werden sollten, dienen als Waffe, benutzt von denen, die auch in der Gesellschaft unterhalb der Gürtellinie leben, weil sie den Erziehungsprozeß zur friedlichen Einheit normierten Lebens nicht nachvollzogen haben.

Das Erkenntnis- und Verwirklichungssubjekt Proletariat ist damit allerdings nicht gemeint: Industrialisierte Arbeit fordert eine Disziplinierung

des Körpers und eine Ausrichtung der Wünsche auf den angebotenen und vor allem legal erreichbaren Konsum. Das Lumpenproletariat hat diese Ehre des Fortschritts noch nicht erreicht oder bereits wieder verloren, es bleibt den unmittelbaren Wünschen verhaftet, kriminell und bestechlich. Das Proletariat konnte dagegen von Eduard Fuchs am Ende seiner Sittengeschichte gelobt werden:

„Wo es übrigens politisch geläuterte Massen gibt, vollziehen sich die Feste in viel weniger anstößigen Formen. Bei den Festen des organisierten Proletariats findet man niemals ein wüstes Austoben.“⁵⁵

Das Gelächter der Lumpen, besonders der Frauen und Kinder, die doch bevorzugt erzogen werden sollten, wurde schon von den Ideologen der bürgerlichen Revolution und der Aufklärung erschreckt registriert. Ob nun der Pädagoge Campe aus Paris über die Grausamkeit der Frauen in der Revolution schreibt, ob über das höllische Gelächter der Frauen berichtet wird, mit denen sie die Genitalien der vor den Barrikaden erschossenen Soldaten abschneiden, ob die Pädagogen in den Zwangsanstalten für Kinder nur die Köpfe über das Lachen ihrer Zöglinge schütteln, ob die Gefängniswärter statt Schulbekenntnisse aus den Einzelzellen der Zuchthäuser nur spöttisches Gelächter hören, ob die städtischen Armenbesucher nur mit Unverständnis auf das Lachen reagieren, mit denen die Armen die Fragen nach ihrem sittlichen Lebenswandel beantworten, das Lachen dieser Unerzogenen zeigt einen vom herrschenden Blick noch nicht durchdrungenen Bereich, der sich einem universalen Sinn noch entzieht.

Ein für alle verbindlich behauptetes, historisches Sinnsubjekt konstituiert dagegen eine Grammatik der Geschichte, die nur noch verlacht werden kann von neuen Teufeln, von, wie Nietzsche schrieb, „Parodisten der Weltgeschichte oder Hanswürsten Gottes“, die trotz allem den Tod des einen Gottes verkünden, der inzwischen in seiner säkularisierten Fassung über den Fortschritt und seine Gesetzlichkeit alle noch gebliebenen besonderen Götter, Orte und Zeiten beseitigen will.

In der Genesis besteht die erste Einsicht des gefallenen Menschen in der Scham. Die Geschichte war immer ein Prozeß der Einkleidungen, der Konventionen, beginnend mit dem Feigenblatt. Eingekleidet wird so die Geschichte durchlaufen. Der Bereich unterhalb der Gürtellinie wird verdeckt und mit verschiedenen Kostümen verkleidet. Diese Konventionen werden gerade dann nicht aufgehoben, wenn die Kostüme in der Neuzeit Unschuld oder Natur heißen.

Die Populationen oder Einzelnen, die sich dieser Geschichte nicht einordnen wollten, verlachten die verschiedenen Einkleidungen, indem sie das Nicht-Eingeordnete der Konvention gegenüberstellten. In diesem Lachen

wurde gerade keine kausal verlaufende Geschichte konstruiert, dagegen wurden verschiedene Geschichten erzählt, beharrt wurde auf dem Augenblick und seiner jeweiligen Lust.

Anmerkungen

- 1 G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, in: H., Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Frankfurt/M. 1970, S. 210
- 2 a. a. O., S. 206
- 3 Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: F., Abriß der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1953, S. 74
- 4 Freud, Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität, in: F., Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften, Frankfurt/M. 1971, S. 125
- 5 Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, in: Schopenhauers sämtliche Werke, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 120
- 6 a. a. O., S. 121
- 7 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, München 1963, S. 121
- 8 a. a. O., S. 161
- 9 Karl Friedrich Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, Leipzig 1862, S. 227
- 10 a. a. O., S. 203
- 11 Sebastian Brant, Das Narrenschiff, Stuttgart 1964, S. 27
- 12 a. a. O., S. 118
- 13 a. a. O., S. 222
- 14 Thomas Fischer, Städtische Armut und Armenfürsorge im 15. und 16. Jahrhundert, Göttingen 1979, S. 102 ff.
- 15 Brant, a. a. O., S. 431
- 16 a. a. O., S. 433
- 17 Abraham a Sancta Clara, Hundert Ausbündige Narren, Dortmund 1978, S. 9
- 18 a. a. O., S. 45
- 19 a. a. O., S. 47
- 20 a. a. O., S. 71
- 21 a. a. O., S. 497
- 22 Francois Rabelais, Gargantua und Pantagruel, Bd. 1, Frankfurt/M. 1974, S. 35
- 23 a. a. O., S. 38
- 24 Bazon Brock, Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine, in: Junggesellenmaschinen (Ausstellungskatalog), Bern 1975, S. 75 ff
- 25 Rabelais, a. a. O., S. 65 ff.
- 26 a. a. O., S. 177
- 27 a. a. O., S. 180
- 28 a. a. O., S. 303
- 29 Philippe Ménard, Les Fabliaux. Contes à rire du moyen âge, Paris 1983, u. Ph. Menard, Le Rire et le Sourire dans les Romans Courtois en France au Moyen Age (1150–1250), Genf 1969

- 30 Peter Burke, Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, Stuttgart 1981
- 31 Jacques Heers, Fêtes des fous et Carnavals, Paris 1983
- 32 Robert Muchembled, Culture populaire et culture des élites, Paris 1978, S. 171
- 33 Hagen Bastian, Mummenschanz, Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1983
- 34 Rüdiger Krohn, Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen, Kronberg/Ts. 1974, S. 232
- 35 a. a. O., S. 215
- 36 Bastian, a. a. O., S. 106
- 37 Edmund Goetze (Hrsg.), Sämtliche Fastnachtsspiele von Hans Sachs, Bd. 1–7, Halle 1880–1887
- 38 Wolfgang Dreßen, Die pädagogische Maschine, Berlin 1982, S. 40 ff.
- 39 Burke, a. a. O., S. 223
- 40 a. a. O., S. 233 f.
- 41 Yves-Marie Bercé, Fête et Révolte. Des mentalités populaires du XVI^e au XVII^e siècle, Paris 1976, S. 154
- 42 Heers, a. a. O., S. 257
- 43 Des Freyherrn von Bielefeld Lehrbegriff der Staatskunst, Breslau/Leipzig 1761, Bd. I, S. 88
- 44 Johann Christoph Gottsched, Erste Gründe der gesamnten Weltweisheit, Praktischer Theil, Leipzig 1739, S. 381
- 45 a. a. O., S. 383 f.
- 46 a. a. O., S. 495
- 47 a. a. O., S. 502
- 48 Christian Weise, Der politische Näscher, Leipzig 1693, Vorrede
- 49 Weise, Die drey ärgsten Ert-Narren In der gantzen Welt, o. O. 1673, S. 3
- 50 Hegel, a. a. O., Bd. 14, S. 219 f.
- 51 Rudolf Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910, München 1977, S. 109
- 52 a. a. O., S. 253
- 53 Eduard Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte, Ergänzungsband Renaissance, München 1909, S. 228
- 54 Freiheit für Pawla, in: Der Blues, o. O. o. Jg., Bd. 1, S. 86
- 55 Fuchs, a. a. O., Bd. 3, München 1912, S. 437

Die Raesonanz des Ego

oder:

Warum und worüber im Königsberg des 18. Jahrhunderts gelacht wurde

„La rêveuse Germanie nous donnera d'excellents échantillons de comique absolu. Là tout est grave, profond, excessif.“

(Baudelaire)

I. Icke

Als Angehöriger einer Generation, der die Welt am Leitfaden des ‚comic strip‘ lesbar wurde und deren erste Wunschmaschine Marty Feldmans ‚comedy machine‘ war, über das Lachen zu sprechen, fällt relativ leicht. Es in Berlin zu tun, erscheint besonders angebracht, kommt man damit doch der dieser Stadt immer wieder nachgesagten Aura des Unernstes am nächsten¹. Aus den frühesten Erfahrungen, die ich, hier aufwachsend, diesbezüglich machen durfte, stammt dann auch ein kleiner Scherzreim, der sich mir als ein Archetypus humoristischer Absurdität eingegraben hat:

„Ick sitze da und esse Klops,
plötzlich klopt's!
Ick stehe uff und kieke,
wer steht draußen: icke!“

Die merkwürdige Erscheinung des Gastes, der das Eßzeremoniell erfolgreich stört, hat ihre irritierende Wirkung auf mein zumal kindliches Gemüt nicht verfehlt. Auch die elterlichen Aufklärungsversuche, die die bedrohliche Leere draußen vor der Tür mittels einer Rückwendung auf die Erwartung des essenden Ichs zu erfüllen suchten, waren nur dazu angetan, das Unheimliche der Situation noch zu steigern. Erst viel später verfügte ich über das Wort, das dieses Grauen der Selbstbegegnung auf den Begriff bringt, der *Doppelgänger*! Die Beschäftigung mit seinem nahezu epidemischen Auftauchen um 1800, also in jener Epoche, die auf die Erfindung des Erklärungsschemas der Rückwendung auf das Ich folgte, ließ mich zugleich die unendliche Weisheit ahnen, die in jenem Lachen steckt, mit dem

die Erscheinung draußen vor der Tür in Berlin aufgenommen zu werden pflegt. Im Lachen nämlich zergeht jenes Grauen, das die äußere Begegnung mit dem eigenen Selbst überschattet, wie der Spuk der mitternächtlichen Geister im hellen Funkenregen eines Sylvesterfeuerwerks. Es ist kein Ausfall des Erkenntnisvermögens, was hier zum Lachen reizt, kein Verleugnen oder in den Unsinn Fliehen, sondern gerade ein genaueres Erkennen, ein tieferes Wissen um die Lächerlichkeit der Erscheinung des Ich. Lachen als zwerchfellerschütternde *Resonanz des Ego* ist die glückende und glückliche Form des Nachdenkens über das Ich, der *Räsonanz des Ego*, das nicht trockenen Auges von sich behaupten kann, es könne sich seiner als selbstbestimmende und -bestimmte Sinneinheit bewußt werden.

Ausgehend von dieser These, die nichts weniger behaupten möchte, als daß alles Nachdenken über das Ich komisch ist – im doppelten Sinne einer Absonderlichkeit dieser Absonderung und einer Lächerlichkeit dieses Vexierspiels im Spiegel der Selbstfixierung –, soll im Folgenden also versucht werden, den ‚furor fundamentalis‘ der etwa durch Descartes „cogito“ oder Kants „ich denke“ repräsentierten neuzeitlichen *Ich-Philosophie* auf dem Wege oder besser Umwege ihres Doppelgängers, des lachenden Vagabunden, zu dekonstruieren. Emblematisch ließe sich diese Dekonstruktion – die sich zwischen dem berstenden Gelächter der ‚Destruktion‘ und dem feinen Lächeln der ‚Rekonstruktion‘ in der Schwebe hält – am Kontrast der traditionellen Darstellung des „ecce homo“ zu Antoine Watteaus „Gilles“ veranschaulichen². Thematisch aber empfiehlt es sich, die Urszene der Begegnung von Ich-Philosophie und Ich-Parodie selbst zu betrachten.

II. Königsberger Klopse

Die Laune der Geschichte wollte es, daß die Verfechter einer Rationalisierung und einer Ridikulisierung des Ichs nicht nur in ein und derselben Stadt beheimatet waren, sondern des häufigeren auch noch an ein und demselben Tisch zusammentrafen. Königsberg, das jenen Klops, über dessen Verzehr das Ich so nachhaltig düpiert wird, mit seinem Namen unsterblich gemacht hat, ist daneben berühmt als Geburts- und Wirkungsstätte des großen Egologen Immanuel Kant. Weniger bekannt aber ist, daß dieser Ort auch die drei Humoristen hervorgebracht hat, die respektlos an die Tür des kantischen ‚transzendentalen Ichs‘ klopfen, um es der Lächerlichkeit seiner Selbstbegegnung preiszugeben, nämlich *Hamann*, *Hippel* und *Hoffmann*!

Die Auswahl der Drei ist nicht zufällig: Über die Freundschaft, ja Geistesbruderschaft der ersten beiden, die zudem zur Tischgesellschaft Kants

sich zählen durften, wird viel Anekdotisches berichtet³; der letztere, jüngere setzte das vaterstädtische Erbe fort, um es vor allem im kapriziösen Stil seines poetischen Schaffens anspielungsreich in Szene zu setzen. Gemeinsam ist ihnen, was auch als ‚ostpreußischer Humor‘ bezeichnet worden ist, d. h. eine eigenwillige Mischung aus spekulativem Tiefsinn und burlesker Exzentrizität. Nicht nur für Kants Robinsonade der reinen, ‚hume-manistischen‘ Vernunft, sondern auch für diese Königsberger Produkte sucht man die Vorbilder besser im insularen Denkstil Großbritanniens – also bei Swift, Fielding, Sterne, oder, im Figurativen, bei Hogarth. Es sind dies die Autoren, die Hamann und Hippel gemeinsam gefeiert haben, wenn sie bei öffentlichen oder weniger öffentlichen Gelagen zusammenkamen. Aber nicht nur diese Lieblingsautoren haben sie zusammengeführt: Gemeinsam ist ihnen auch der gleichermaßen ungezügelter Wissendurst, gestillt nur auf einer andauernden Gratwandlung zwischen mystischer Schau und parodistisch abstrakter Hyperintellektualität, desgleichen ihr entschiedener Hang zu einer Sinnlichkeit, die sich hinter der Larve des Witzes und Humors austobt. Affinität weist – neben thematischen Parallelen, wie etwa den Reflexionen zur Ehe, die sublim Kants Fundamentalproblem ventilieren, oder obsessiven Vexierspielen der Autorschaft – vor allem ihr Ratio und Leidenschaft legierender, satirischer Schreibstil auf, der Hohes und Niederes, Sublimes und Öbszönes, Edles und Gemeines paradox konvergieren läßt.

Daraus ergibt sich der „monströse Stil“⁴ des Grotesken, der – wie Unger in seiner Monographie zu Hamann feststellt – „eine unbezähmbare Lust daran hat, scharfsichtig Ähnlichkeiten und Kontraste, versteckte Bezüge und charakteristische Sonderlichkeiten zu erspähen, witzig Entlegendstes und Heterogenstes zusammenzukuppeln, geflissentlich in Abstrusitäten und Rätseln zu schwelgen, durch sie überraschende Wirkungen zu erzielen, zu verwirren und die rationalistische Wohlweisheit irrezuführen, und solchermassen in dithyrambischer Laune Größtes und Kleinstes, Nächstes und Fernstes ironisch lächelnd durcheinander zu wirbeln“⁵. E. T. A. Hoffmann folgt diesem stilistischen Prinzip erstaunlich getreu. Die Kreuz- und Querzüge seiner Erzählungen sind gleichermaßen von dem Grundgedanken getragen, daß das Komische, Abstruse, Groteske, kurz: Lächerliche kein bloßes Randphänomen ist, dem eine mehr ornamentale Funktion zukäme, sondern als einzig authentische Erscheinungsweise des Wahren zu werten ist. Hoffmann versteht es sogar, noch die Einsicht in diese Bedeutungstiefe des Scherzes in ihrem Ausdruck zu kolportieren, wenn er den „teutschen“ Künstler im römischen „Caffè greco“ über die „Gemütlichkeit“, d. h. den Ausdruckscharakter der Posse schwadronieren läßt:

„Unser Scherz ist die Sprache jenes Urbildes selbst, die aus unserm Innern herauströnt und den Gestus notwendig bedingt durch jenes im Innern liegende Prinzip der Ironie, so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen. – Glaubt ja nicht, Meister Celionati, daß ich keinen Sinn habe für das Possenhafte, das eben nur in der äußeren Erscheinung liegt und seine Motive nur von außen her erhält, und daß ich Eurem Volk nicht eine überwiegende Kraft einräume, eben dies Possenhafte ins Leben treten zu lassen. Aber verzeiht, Celionati, wenn ich auch dem Possenhaften, soll es geduldet werden, einen Zusatz von Gemütlichkeit für notwendig erkläre, den ich bei euren komischen Personen vermissem.“⁶

III. Laboriöses Lachen

Diese in Königsberg entstandene Mischung von Tiefsinn und Unsinn zum satirischen Stil eines offenbarenden Lachens, das eben das Unheimliche der äußeren Erscheinung von etwas, das nicht äußerlich ist, „was im Geheimniß, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist“⁷, aufhebt, dieser s. g. ‚ostpreußische Humor‘ hat durchaus seine Wahlverwandtschaften in anderen Teilen der literarischen Landschaft Deutschlands. Vor allem *Jean Paul* war es, der die ihm durch die Mittlerschaft Jacobis vertraute Stilistik Hamanns aufnahm und mit dem platonischen Vorurteil einer „Unverständigkeit“ oder „Schlechtigkeit“ des Lachens⁸ brach, indem er die positive Macht des Lächerlichen als subjektiven Ausdruck ästhetisch würdigte. Seine Definition des Humors als „das *umgekehrte Erhabene*“, das „nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“ vernichtet⁹, trifft exakt das Spezifische der Königsberger Komik, die mit der parodistischen Wendung dem Parodierten nämlich verpflichtet bleibt, d. h. jener kantischen Bestimmung eines Gefühls des Erhabenen, das im Objekt nur die Widerspiegelung der eigenen Großartigkeit bewundert als „Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht“¹⁰. Die Umkehrung des Humors erfolgt dann in Richtung einer Mißachtung, einer Verspottung des Objekts als Abbild der großartigen und überlegenen Vernunftbestimmung unseres Ich, einer Erniedrigung des eitlen Größenichs, das sich dem Sinnlichen vielmehr unendlich unterlegen zeigt. Mit dieser Umkehrung befreit der Humor vom Zwanghaften jener „tragischen Analytizität“, an deren Ende – wie Schiller hellsichtig erkennt¹¹ – das Ich immer nur die

Spur, die schwer zu erkennende, der Schuld eines Ödipus entdeckt, d. h. leistet Versöhnung, lachendes Einverständnis mit der Inferiorität und Unbedeutendheit seiner selbst.

„Seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt“¹², sagt Jean Paul auch vom Humor und zitiert damit versteckt Hamann, bei dem es heißt:

„Doch alle ästhetische Thaumaturgie (Wunderlehre, M. W.) reicht nicht zu, ein unmittelbares Gefühl zu ersetzen, und nichts als die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis bahnt uns den Weg zur Vergötterung. Wenn unsere Vernunft Fleisch und Blut hat, haben muß, und eine Wäscherin oder Sirene wird; wie wollen sie es den Leidenschaften verbieten? Wie wollen die den erstgeborenen Affect der menschlichen Seele dem Joch der Beschneidung unterwerfen? Kannst du mit ihm spielen wie mit einem Vogel? oder ihn deinen Regeln binden? Sehen Sie nicht, daß Sie hierdurch alle Leuchtthürme niederreißen, die Ihnen selbst und anderen zur Richtschnur dienen müssen.“¹³

Der Körper, die Sinne, die Leidenschaften: sie als das Buchstäbliche der Wahrheit des Ich anzuerkennen, bedarf es eines ungebrochenen humoristischen Selbstverständnisses, das nicht wieder auf den allegorischen Einfall verfällt, eine verklärende Verweisung auf höhere Sinngründe einzuführen. Damit wird jedoch keiner substanziellen Offenlegung das Wort geredet, denn die Entstellung, die das Sosein in seinem Dasein erfährt, ist durch keine Erfahrung reduzierbar. Entscheidend ist nur, daß es neben dem Grotesken, dem Lächerlichen der Fleischwerdung des Geistes keine positive Offenbarung gibt. Nur hier vollzieht sich wirklich die von Hamann aufgewiesene „koinonia“, was sich neudeutsch durchaus als ‚Wohngemeinschaft‘ übersetzen läßt, d. h. eine Selbsterkenntnis „ohne Transsubstantiation“, wie Hamann nicht säumt anzumerken¹⁴, lenkte diese ‚Verklärung‘ doch wieder zurück auf das Unkörperliche, Unsinnliche, Leidenschaftslose eines nur negativ zu Offenbarenden, eines tragisch-traurigen Entzugs oder einer religiös rasenden Furie des Verschwindens.

Die Aufhebung des umgekehrt Erhabenen vollzieht sich also destruktiv allein am Endlichen jener Verdinglichung, die sich ein Bild machen will vom Gott in uns, bewahrt aber die unendliche Erwartung, die sich an das indirekte Gefühl des Unsichtbaren, Unerhörten, Abwesenden knüpft. Deshalb ist Lachen auch keine Enttäuschung, die die Idee in der Unvollkommenheit ihrer Erscheinung erstickt, sondern treibt den Kontrast zwischen *Erwartung* und *Erfüllung* bis zum Kulminationspunkt einer gleichsam Realrepugnantz, in der das Geheimnis unseres Seins ‚anwest‘ im Schwefelrauch der zündenden Idee des Witzes, die an den niedersten Gliedern losgeht wie ein Feuerwerk, oder, wie Unger es mit Blick auf Hamann formuliert:

„Die starken Gegensätze seines inneren Lebens, die Kontraste und Kämpfe zwischen Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Sinnlichkeit und Mystik, Skepsis und Glaubenssinnigkeit, Wirklichkeitsdrang und Phantasieüberschwang, Verstandesschärfe und Empfindungswärme, kindlicher Naivität und kritischer Bewußtheit erzeugten beständig sozusagen jene geistige Reibungselektrizität, deren Spannung sich im überspringenden Funken des Witzes entlud.“¹⁵

Zugleich ist das Lachen mit dieser invertierenden Differenzierung vom erhabenen Scharfsinn des Zynikers unterschieden, der nie ganz frei wird vom Odium der Übertretung, mit dem er sein unglückliches Bewußtsein des falschen Ernstes – wie unlängst umfänglich nachgewiesen – „reflexiv gefedert“¹⁶, vielleicht aber auch geteert hat. Die Parodie des *inversen Sagens*, die „Komik der Gegenbildlichkeit“¹⁷ kann auf den Gegenstand der Aufhebung getrost zurückkommen, insofern dessen Falschheit für sie von keiner Bedeutung ist. Lügen ist für sie vielmehr „die Muttersprache unserer Vernunft und Witzes“¹⁸, deren „mimischer Stil“ (ebd., S. 378), d. h. Masken- oder Satyrspiel, das Eigentliche zur Darstellung verhält. Anders als das zynische Lachen, das selbst zuletzt an die Wahrheit seiner Aussage glaubt, ist humoristisches Lachen immer ganz erfüllt von dem, was – in romantischer Diktion – als „Überläufer“ oder „Blitz“ aus einer anderen, unbewußten Welt¹⁹ das Spiel der komplexen, doppeldeutigen unentscheidbaren Einbildung innerviert. Als Spiel einer dreiwertigen Logik, die mit einem gegenwärtigen Wahren, einer abwesenden Wahrheit und einer illusorischen Abwesenheit kalkuliert²⁰, stellt es weder die Erinnerung eines Verlorenen, noch die Wiederholung eines Verlustes, sondern das *Durcharbeiten der Wiederholung von Erinnertem* dar, das sich über den Wahrheitsanspruch der Repräsentation lustig macht, um an die Abwesenheit des Wahren zu erinnern. Lachen als Arbeit, Arbeit des Ausdrucks, dieses laboriöse Lachen ist das eigentliche Geschäft des satirischen Stilisten, der, wie Hamann, von sich sagen kann:

„Der comische Dichter mag immer lachen, so geht seine satyrische Nase nicht den Zuhörer an; sondern zu dem sagt er: Ich arbeite bey meinem Lachen. Warum lachst du aber? Du bist selbst der Mann der Fabel, d(er)ie meiner Nase Tropfen und Runzeln giebt.“²¹

IV. Zerologie des Ich

Karikaturen haben die wohltuende Eigenschaft, nicht nur über die Mängel des Daseinsvollzuges hinwegzutrusten, sondern auch ein gutes Stück weit in das Geheimnis des Erscheinens überhaupt einzudringen. Anders als ein

idealtypischer Formwille sind sie unangestrengt und gewinnen ihre Bedeutung aus dem schlichten Hinweis auf das Faktische. Lachend sind wir selbst es, worüber wir lachen, was nicht heißt, daß Veränderung damit verabschiedet wird. Die Kategorie des Herausarbeitens, der Selbstverwirklichung ist vielmehr insofern mit der des Lachens affin, als nur die rückhaltlose Preisgabe an die Monströsität und Paradoxität des Schauplatzes, der unsere Welt bedeutet, den Weg zur Glückseligkeit bahnt. Es gilt mithin, jenem gnostischen Haß auf die Materie abzuschwören, der mit heiligem Ernst gegen die Hülle der Erscheinung wütet und mit der Maske das Gesicht herunterreißt. Noch über das rinnende Blut zu lachen, ist kein Trost für die Untergehenden, aber ein Zeichen für die anderen, den kategorischen Imperativ des Idealtypus für nichts zu erachten und das zu genießen, was vor dem Richterstuhl der Vernunft jener Beschneidung verfällt.²²

Gegen die reflexive Federung der Ich-Philosophie entwickelte bereits Hamann eine divinatorische Idiosynkrasie, sprach er doch zu einem Zeitpunkt, als die Maschinerie des Deutschen Idealismus erst im Aufbau begriffen war, schon von der „Rigidität“ der „ressorts trempés“²³, an denen der humoristische Einspruch abprallen sollte. Gegen die Umkehrung der Parodie allerdings erwies sich dieser Rückhalt machtlos, so daß der Königsberger ‚cant‘-Stil selbst nolens volens der Nichtigkeit seines transzendentalen Grundes geständig wurde, als er vom Lachen als der „plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“²⁴ redete. Was die nachkantische Ästhetik eines Bouterwek dann sogleich beflissentlich in die Definition des lächerlichen Widersinns als „*logische Null*“²⁵ übersetzte, ist nichts anderes als die Wahrheit des zugrunde gelegten Ichs, das um seine wesensmäßige Unsinnlichkeit die phänomenologischen Kreise der Resonanz des Lachens zieht, das hohl in der leer gelassenen Maske widerhallt.

Daß etwas, das nichts ist, doch erscheint, läßt sich nur lachend verstehen – oder durch schwarze Magie erklären. Den ersteren Weg jedenfalls beschreitet Joachim Ritter in seinem Essay über das Lachen, das dieses Mitbegreifen des Nichts in die Ordnung der Dinge zum Wesen der Selbsterfahrung zählt:

„Was mit dem Lachen ausgespielt und ergriffen wird, ist diese geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein; sie wird ergriffen und ausgespielt, nicht in der Weise des ausgrenzenden Ernstes, der es nur als das Nichtige von sich weghalten kann, sondern so, daß es in der es ausgrenzenden Ordnung selbst gleichsam als zu ihr gehörig sichtbar und lautbar wird.“²⁶

Die Paradoxie dieses Sichtbar- und Lautbar-Werdens des Nichts mäßigt sich im Humor zu jener indirekten, inversen Sagbarkeit, die in der Reso-

nanz des Lachens, die vornehmlich die unteren Körperpartien ergreift, dasjenige ergreift, was an sich nicht vorstellbar ist. D. h. andererseits ist es nichts anderes als diese Erschütterung, diese Intensivierung des Körpers, diese Leidenschaft, die aber unendlich fortgeht und proteushaft ihre Gestalten wechselt. Zum absoluten Nichts gerinnt es erst dem ernstesten Zugriff, der das werdende flüchtige Wesen des Subjekts als Substanz dingfest machen will, aber immer daneben greift. Alle Peinlichkeit des Lächerlichen wurzelt in dieser Ignoranz dem ‚noch nicht‘ und ‚nicht mehr‘ einer causa sui gegenüber. Statt im bunten Strom der launigen ‚Leibgeberei‘ fortzutanzten, macht die Ich–Philosophie die heroische Fratze des ‚das war es nicht‘ und versteinert in der Mauerblümchenexistenz seines unerfüllbaren Anspruchs, an dem das Leben vorbeigeht:

„Was sich hier ausspricht, ist die allgemeine Bedeutung des Lachens für den Humor, die Macht, die es erhält aus dem Gegensatz und Gegenspiel zum begrenzten Verstand, indem hier die unendliche und als solche durch keinen verständigen Begriff begrenzbare Fülle des Lebens steht. Das Lächerliche bleibt das Nichtige, das Ausfallende, das Irdische, im Sinn der Theologie, aber es schattet nun als „verkehrte Welt“ das Unendliche ab, und das Lachen wird die Bewegung, die das von dem Verstand Ausgegrenzte ergreift und dem Sein zuträgt, was der Verstand und der verständige Begriff nie fassen können: seine unendliche Fülle und Tiefe. Es tanzt, heißt dies, auf dem Kopf der Vernunft.“ (ebd., S. 87)

Von daher wird deutlich, daß das Lachen kein Ersatz oder Betriebsunfall des Verstehens im logischen Sinne ausmacht, daß sein Gegenstand nun einmal in keiner Operationalisierung der Erfahrung terminiert. Das Ich ist ein so unsägliches Paradox, daß seiner nur lachend gedacht werden kann. Umgekehrt ist damit aber der Weg zu einer *parodistisch glückenden Autorschaft* geöffnet, die, um es noch einmal zu sagen, nicht mehr trockenen Auges sich als Ursache der Erscheinungen würdigen läßt. Im Register des umgekehrt Erhabenen figuriert das Ich als Pulcinell, der an der Stelle subjektiver Autonomie oder Auktorialität wie aus dem Boden geschossen von der Vernichtung des Endlichen zeugt, d. h. als, mit Hoffmann in Königsberger Manier gesprochen,

„die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt.“²⁷

Die Generalisierung zu den „Faxen des ganzen Seins“ tröstet den Ich–Philosophen auch ontologisch über seinen schmerzhaften Verlust hinweg, denn kein Wesen vermag ungebrochen in die Erscheinung einge-

hen. Andererseits ist von Dasein nicht anders zu reden als in dieser gebrochen parodistischen Manier, denn, wie Hamann wiederum rücksichtlich des Ich betont, „der Fehler sich selbst zu sehen, ist zur Selbsterkenntnis unentbehrlich“²⁸. Rein für sich kann das nichtige Ich dem Ich nicht erscheinen, nur die „Natur, die uns in lauter Räthseln und Gleichnissen von dem Unsichtbaren unterrichtet, zeigt uns an den Beziehungen, von denen unser Körper abhängt, wie wir uns die Beziehung unseres Geistes auf andere Geister vorstellen können“²⁹. Hier immer nur vom Ich und nichts als dem Ich zu reden, das ist nur der Ton eitler „Modescribenten“, die ihre Not haben, „bey einem Ich nullius generis . . . das Er, Sie oder Es zu treffen“³⁰.

V. Die Farce

Die französische Sprache bewahrt im Gebrauch des Wortes *farce* noch einen Doppelsinn, der in der deutschen Übernahme weitgehend verloren gegangen ist. Was als parodistische Präsentation figuriert, unterstellt zunächst einmal eine Inhaltlichkeit, buchstäblich: eine ‚Füllung‘. Das Entscheidende an der ‚farce‘-Füllung ist aber, daß sie unter einer verhüllenden Schicht, einem Mantel verborgen, dem Blick, der Sichtbarkeit entzogen ist. Dieser Verhüllung dankt sich wohl der Effekt, der die Enthüllung zur ‚farce‘, zum Witz werden läßt. Die Abwesenheit des Intendierten steigert die Erwartung ins Unendliche, dem kein Bild in der Anschauung entspricht, sondern nur ein Lachen als Resonanz. Das Königsberger Lachen, das Lachen über die Omnipotenzansprüche eines transzendentalen Ichs als lachender Hinweis auf dessen Nichtigkeit, ist das Lachen der ‚farce‘.

Von Autorschaft läßt sich folglich nur als Farce angemessen reden. Sie, die im Körper der Schrift nur ihr Verschwinden besiegelt, als substanziellen Kern destillieren zu wollen, muß Schenkelklopfen provozieren und zu Jean Pauls spottenden Ausruf hinreißen: „Der Ich kömmt“! Hamanns exzessives Spiel mit der Autorschaft ist in dieser Hinsicht häufig mißverstanden worden. Statt hierin das satirische Zitieren jenes „Phantoms unseres Ich“ (Hoffmann) zu sehen, das in seiner Kondenz der Entäußerung die Parade der Masken und Mutationen vorführt, wird immer noch Zuflucht zu einer obsoleten Hermeneutik gesucht, deren fetischistische Stringenz allen Spaß austreibt. Jene „Leuchttürme“ der Leidenschaft, die das Ich an die Monströsität seines Daseins gemahnen, haben für Hamann die Funktion des antiken „*gnothi seauton*“, d. h. jener Selbsterkenntnis, die nicht auf die ursprüngliche Fülle eines Selbstseins zurückführt, sondern die Inkongruenz des subjektiven, innerlichen Anspruchs zur objektiven und äußerlichen Realisierung wieder markiert.

„Erkenne dich selbst“ impliziert hier das: „Lache über dich selbst!“ Die parodistisch ironische Brechung von auktorialer Autorschaft ist keine Option für den Bruch mit Reflexion oder Repräsentation überhaupt. Es handelt sich um eine Umkehrung, die sich am Darstellungsprozeß selbst abspielt, d. h. nur die Tendenz einer reprojektiven Idealisierung betrifft und nicht eine andere, authentischere Abbildung des Originals unterstellt. Die Resonanz des Lachens beschränkt sich auf die aktuelle Resonanz des Ego, d. h. auf die signifikante Leerstelle der im Dar-gestellten sich mitdarstellenden Darstellung. Es kommt nur darauf an, deren Prozessualität gerecht zu werden, d. h. sie nicht wieder als Substanz vorauszusetzen. Derartige Zumutungen sind nicht nur falsch, sondern lachenswert. Wo immer Licht ist, und in der Rede wird es hell, da ist auch Schatten, den nur das trübe Licht des schlechten Witzes zu erhellen sucht. Voll Entschiedenheit rühmt Hamann deshalb den Schleier des ironischen Stils, den keine Maßgabe zerreißt:

„Nunmehr werden Sie, Vetterchen! das Rümpfen seiner ironischen Stirn besser verstehen, womit der simulirende Speculant das Gehalt seines Styls tadelt und seine Kunst, selbigen nach Maasgabe der Personen, die er vorstellt und der Sachen, die er behandelt und „deßen, was er davon versteht und nicht versteht“, zu erheitern und verschatten...“,

denn alle Versuche, doch noch die Zweideutigkeit des Ausdrucks einer einfachen Präsenz des Wesens zu überführen, laufen auf die Spekulationen und Sophistikationen einer buchstäblichen Ich-Inflation hinaus, die ihr eigenes Ich

„durch die Abstraktion zur allgemeinen Vernunft vergöttert, alle Geheimnisse der Geister- und Körperwelt, des grauen Alterthums und schwarzer Zukunft, vom Nest des blitzschleudernden aasspähenden Adlers bis in den trächtigen Magen des Leviathans durchschaut, entziffert, beurtheilt – und mit tapferen Flohsprüngen um den Busen und Schoos einer attischen Muse wühlt, welche durch die Niederschlagenheit schaamhafter Augen sich von ihren frecheren Gespielinnen am meisten unterschieden und deshalb von einem reisenden Indianer ausgelacht worden.“³¹

Nichts lächerlicher als die Allmacht der Gedanken! Diese *Flohperspektive des Ich*, die das Geheimnis des Alls zu umgreifen wähnt, ist eine unversiegbare Quelle des Humors. Die spekulative Vernunft jener Ich-Philosophie, die, eingesponnen in die Pudenda des Weibs ‚Wahrheit‘, die acheronischen Venusberge des Seins ergründen will und auf der sanften Schwellung des jungfräulichen Busens sich ausgesetzt auf den Bergen des Herzens fühlt, nährt mit ihrer intransigenten Idiosynkrasie gegen alles Lachen zugleich aber das Grauen, das sehr schnell in den Winkeln des weiblichen

Körpers der Wahrheit aufkeimt. Statt über die *sensu strictu* ‚Vermessenheit‘ seiner eigenen Perspektive zu lachen, erblickt der zwanghafte ‚Wille‘ zur Wahrheit das Spiegelbild seiner Raserei als einen verschlingenden Abgrund. Die Monströsität, Kolossalität der Farce schlägt im Moment der erzwungenen Entscheidung um in den horror vacui eines nichtenden Nichts, des Doppelgängers der lachenden Nihilität.

Alles Lachen ist daher doppelt, unentscheidbar doubliert. Wie schon Marx anlässlich seiner weltgeschichtlichen Betrachtungen feststellte, gibt es immer die *Komödie* und die *Tragödie*: Alles wiederholt sich, schreibt sich doppelt nieder, tragisch und komisch, wobei die Reihenfolge irrelevant ist.³² Das Verhältnis ist keineswegs binär oder disjunktiv: Beide Formen der Reaktion auf die Einsicht in die Funktion des Ich ratifizieren gleichermaßen dessen Nihilität. Die immanente Affinität schließt sich darin, daß nicht nur das Lachen ein sich Totlachen, wie es Nietzsche zufolge den griechischen Göttern angesichts des ersten Protagonisten eines Alleinvertretungsanspruchs befallen ist, impliziert, sondern auch der tierische Ernst des Opfers tangiert das Lachen, wie das Beispiel der Kundry oder des „homme qui rit“ von Hugo zeigt. Das springende Moment des Lachens läßt sich nicht implizit entscheiden, sondern markiert eine Umkehrung des eschatologischen Realitätswertes. Lachen läßt lediglich letzte Lust leer, während das Grauen nur eines will, das Ende. Gegen diese Blockierung der Einsicht, dieses Erzwingen einer Resubstantialisierung im Fanal, erhebt Lachen seinen charmanten Einspruch. Nicht soll das Tragische zurückgedrängt oder ersetzt werden, es soll sich lösen, gleichsam in den „vapeurs“ der Einbildungskraft³³ und nicht stecken bleiben in der karzinomen Engführung eines „Adamsapfels“ (ebd.).

Anders gesprochen ist Lachen gleichsam – als die doppelte Markierung der ‚farce‘ – ein *Übergehen*, ein Übergehen von der bloßen *Reaktion*, der Wahrnehmung oder besser Empfindung einer Diskordanz zwischen Anspruch und Realität, zwischen ‚cogito‘ und Körper, zwischen Autor und Werk, zur *Aktion*, die das Lächerliche/Leidenschaftliche (im Sinne dessen, was Leiden schafft) affirmiert, um in ihm jenen Weg zur Glückseligkeit zu erkennen. In der repetitiven Insistenz des ‚dacapo‘ zergeht die beherrschende Verengung auf die Perspektive eines Ich, und mitten in der durchaus daseienden leidvollen Leere, der nichtentscheidbaren Orientierungslosigkeit, öffnet sich die positive Fülle eines Werdens, das sich allerdings auf keine ich-philosophische Axiomatik mehr reduzieren läßt.

VI. Sibyllinisches Lachen

Zwischen Lachen und Weinen, zwischen Komik und Tragik, in der gleichsam tragisch-komischen Differenz einer doppelten Markierung der humoristischen Umkehrung des Erhabenen, die Jean Paul als ‚Proto-Phänomen‘ ridiküler Selbsterkenntnis nominiert, öffnet sich der Schauplatz eines Daseinsvollzuges, der weder am Mangel seiner Bestimmung laboriert, noch dramatisch in einen Todesmechanismus konvertiert. Der exorbitante Eklat von Reaktion und Aktion, der es erlaubt, über das Weinen zu lachen und über das Lachen zu weinen³⁴, ereignet sich phänomenologisch als Bruch, als Riß, als – wie die unnachahmliche Konnotation von Derridas „Glas“ es vorführt³⁵ – Zerschneiden des Eises, des Glases in der Resonanz der Trauer und Tod verkündenden Glocke, die die dünne Schicht der Trennung, des, in Anlehnung an den weiblichen Körper der Wahrheit gesprochen, ‚Hymen‘, passiert, ohne sie aufzuheben. Genau genommen betrifft der annihilierende Gestus all jene Versuche, das aufklaffende Nichts im Übergang der irreduziblen Duplizität mediativ wieder zu füllen. Das Lachen des Übergangs lacht über die Unangemessenheit eines tieferen, im Ich noch statuierbaren Zusammenhanges. Diesem sind die Momente des Zerberstens, des Zerschmelzens unerträglich, löst sich in ihnen doch das Bild einer konsistenten Ichstruktur auf. Das Lachen hingegen ist diesseits und jenseits der markierten Differenz. Es folgt damit jenem von Hamann zitierten „Formenspiel einer alten Baubo mit ihr selbst – inaudita specie solaminis, wie der der heilige Arnobius sagt – und einer neuen unbefleckten Jungfrau, die aber keine Mutter Gottes seyn mag, wofür sie der heiligen Anselmus hielt“³⁶. Es spendet Trost in der unerhörten Geste der Entblößung desjenigen Geschlechts, das nicht eins ist³⁷.

Hamanns sublime Umkehrung oder umkehrende Sublimation der parodistischen Perzeption des Ich zur geschlechtlichen Differenz verdichtet das Problem der Selbsterkenntnis in dem der Erkenntnis des anderen Geschlechts: das Moment der Kastration, die Wahrnehmung des weiblichen Geschlechts als Annihilation der phallischen Erwartung. Das Unheimliche der Frau ist das direkte Erbe der männlichen Totalisierung. Statt das Andere als Anderes in einer vielheitlichen Welt anzuerkennen, schaudert der Mann vor dem nicht widerspiegelnden, nicht ableitbaren, nicht summierbaren Wahrnehmungsbild zurück. Das sibyllinische Lachen der Baubo aber ist das weise Wissen um die Lächerlichkeit jener Erwartung, um die Schönheiten des Enthüllten, den Charme der Differenz. Ganz im Sinne jener Umkehrformel Hamanns von der Höllenfahrt als Weg zur Vergötterung weist auch die aufgedeckte Öffnung den Weg der Glückseligkeit – ist die lachende Reaktion auf Abwesenheiten der Anfang aktiven Genießens, und

„wie sich ein Gemächte mit seinem Ursprung vereinigt, gieng er ein, wo er einst hergekommen war als des Leibes Heiland, und gleich einem treuen Schöpfer in guten Werken schloß er die Lücke der Städte zu mit Fleisch, um die älteste Maculatur des menschlichen Geschlechts fernerweit zu erfüllen“³⁸.

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu W. Fuld: Walter Benjamin – Zwischen den Stühlen, München 1979, S. 63: „Der Berliner liebt es zu lachen, weil er nicht geneigt ist, etwas in seinem Ernst zu überdenken.“
- 2 Vgl. die bekannteste Darstellung des „Gilles“ von 1718/19, die im Louvre hängt (s. auch: M. Roland-Michel: Antoine Watteau, Das Gesamtwerk, Ffm./Berlin/Wien 1980, S. 85). Die Kolportage des „ecce homo“ wird noch deutlicher in dem etwas später entstandenen Bild „Italienische Komiker“ (Washington National Gallery, Roland-Michel, ebd.).
- 3 Vgl. hierzu die Darstellung J. Kohnens: Hippel und Hamann, in: Acta des internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976, ed. B. Gajek, Ffm. 1979
- 4 Vgl. M. Wetzel: Der Monströse Stil – J. G. Hamanns Metakritik der Sprache und das Problem der Subjektivität, in: Katabole No. 2, Ffm. 1981
- 5 R. Unger: Hamann und die Aufklärung, Tübingen 1968, S. 565
- 6 E. T. A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla, Werke Bd. 3, Ffm. 1967, S. 45
- 7 F. W. J. Schelling: Philosophie der Mythologie, Bd. II, Darmstadt 1976, S. 649
- 8 Platon: Politeia, Sämtliche Werke Bd. III, Hamburg 1958, S. 175
- 9 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, Werke Bd. 9, München 1975, S. 125
- 10 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, Werke Bd. X, Ffm. 1957, S. 344
- 11 Vgl. Schiller/Goethe: Briefwechsel, Ffm. 1977, Bd. 1, S. 480: „Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt.“
- 12 Jean Paul. a. a. O., S. 129
- 13 J. G. Hamann: Chimärische Einfälle, Sämtliche Werke Bd. II, Wien 1950, S. 164
- 14 Hamann: Briefwechsel, Bd. 4, Wiesbaden 1959, S. 254
- 15 Unger, a. a. O., S. 547
- 16 P. Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 1, Ffm. 1983, S. 38
- 17 H. R. Jauss: Über den Grund des Vergnügens an komischen Helden in: Das Komische, Poetik und Hermeneutik Bd. VII, München 1976, S. 105
- 18 Hamann: Briefwechsel Bd. 1, Wiesbaden 1955, S. 379
- 19 Vgl. F. Schlegel: Entwicklung der Philosophie, Kritische Ausgabe Bd. XIII, Paderborn 1964, S. 140
- 20 Vgl. Jean Paul. a. a. O., S. 396
- 21 Hamann: Briefwechsel Bd. 1, a. a. O., S. 396
- 22 Von daher ist die Komödie der beste Weg, jene tragische Analysis aufzusprengen, wie es Kleist wunderschön etwa im „Zerbrochenen Krug“ zeigt.

- 23 Hamann: *Lettre néologique*, *Sämtliche Werke* Bd. II, a. a. O., S. 282
- 24 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 437
- 25 F. Bouterwek: *Ästhetik*, Leipzig 1806 (Hildesheim 1976), S. 172
- 26 J. Ritter: *Über das Lachen*, in: *Subjektivität*, Ffm. 1974, S. 76
- 27 Hoffmann, a. a. O., S. 56
- 28 Hamann: *Briefwechsel* Bd. II, Wiesbaden 1956, S. 68
- 29 Hamann: *Brocken*, *Sämtliche Werke* Bd. I, Wien 1949, S. 300
- 30 Hamann: *Zweifel und Einfälle über eine vermischte Nachricht*, *Sämtliche Werke* Bd. III, Wien 1951, S. 179. Vgl. dagegen J. G. Fichte: *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, *Werke* Bd. I, Berlin 1971, S. 500 f.: „unser ganzes Leben hindurch, in allen Momenten denken wir immer: Ich, Ich, Ich, und nie etwas anderes als Ich.“
- 31 Hamann, ebd., S. 180 f.
- 32 Vgl. K. Marx: *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Berlin 1971, S. 15: „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Male als Tragödie, das andere Mal als Farce.“
- 33 Hamann, a. a. O., S. 181
- 34 Dieses befreiende, überwindende Lachen findet sich in dieser dialektischen Figur bereits bei A. Klingemann in den „*Nachtwachen von Bonaventura*“ (Ffm. 1976, S. 173 f.) und wird dann wieder aufgenommen von Brechts Ausführungen: „Über eine nichtaristotelische Dramatik“, *Gesammelte Werke* Bd. 15, Ffm. 1968, S. 265
- 35 Vgl. J. Derrida: *Glas*, Paris 1974, der mit den anagrammatischen Konnotationen der beiden französischen Bedeutungen „Totenglocke“ (*Glas*) und „Eis“ (*glace*) sowie des deutschen Wortes *Glas* spielt.
- 36 Hamann: *Metakritik*, *Sämtliche Werke* Bd. III, a. a. O., S. 287
- 37 Vgl. L. Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, S. 23 ff., sowie S. 28: „‘Elle’ est indéfiniment autre en elle-même. De là vient sans doute qu'on la dit fantasque, incompréhensible, agitée, capricieuse... Sans aller jusqu'à évoquer son langage, ou ‘elle’ part dans tous les sens sans qu'il y repère la cohérence d'aucun sens... C'est que dans ses dires aussi – du moins quand elle l'ose – la femme es re–torche tout le temps.“
- 38 Hamann: *Versuch einer Sibylle über die Ehe*, *Sämtliche Werke* Bd. III, a. a. O., S. 202 f.

Lachen und Lügen

Über Gegenwartsbezüge in Goethes Hamlet-Interpretation

Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und zu vernünftig, als daß er eine kecke starke Lustigkeit ertrüge. Ja, ja, er lacht nicht eher als bis er sicher ist, daß er nachher wird förmlich Rechenschaft zu geben vermögen, warum er gelacht hat.

Grabbe, 1822

Das Lachen war in der europäischen Neuzeit dort am weitesten verbreitet, wo es auf eine Bereitschaft zur Lüge zurückgreifen konnte. Diese Bereitschaft wurde in der höfischen Epoche kultiviert. Es ist bezeichnend, daß Castiglione in der Schilderung der Gespräche, die Anfang des 16. Jahrhunderts am Hof von Urbino geführt worden waren, das Lachenkönnen und Zum-Lachen-Bewegen als eine der vorzüglichen Eigenschaften des Hofmanns betrachtete. Lachen, Spielen, Scherzen und Spotten waren wesentliche Merkmale höfischen Verhaltens, und die Lüge war eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, daß ein Witz oder Scherz des „Cortegiano“ die Hofgesellschaft zum Lachen brachte. „Was nun die schönen und künstlichen Lügen betrifft,“ sagt Messer Bernardo im 2. Buch (II/54),¹ „so wißt Ihr wohl alle, wie belustigend sie sind.“ Und Juliano di Medici setzt wenig später, die Wirkung des Wortwitzes erläuternd, hinzu: „Die Hauptsache bleibt jedoch immer die Verblüffung und getäuschte Erwartung der Zuhörer. Soll der Witz Anmut haben, so muß er mit Trug gewürzt sein oder mit Verstellung. . .“ (II/83).

Als sich das Zentrum des europäischen Hoflebens im 17. Jahrhundert von Italien nach Frankreich verlagert hatte, konnte sich eine Kultur des Lachens und der Lüge um so mehr ausbreiten, als sich die gesellschaftlichen Verhältnisse im absolutistischen französischen Staat entspannt hatten. Gegenüber den von inneren und äußeren Kriegen heimgesuchten italienischen Fürstenstaaten, von denen hier und da im Cortegiano von Castiglione die Rede ist, erschien die territorial gesicherte Monarchie Frankreichs wie ein stabiler Staat, in dem eine Komödie wie der „Lügner“ von Corneille das theaterfreudige Publikum zum Lachen brachte.

Dergleichen wird man im 18. Jahrhundert, zumal im späten 18. Jahrhundert, vergeblich suchen. Lessings Invektiven gegen Corneille, vor allem gegen den erwähnten „Lügner“, verwarfen mit der zwischen Schein und Sein

unentschieden schwankenden Poetik des französischen Klassizismus zugleich das Bild des Höflings, das in dieser Poetik ästhetische Gestalt gewonnen hatte und gaben es – mit Wirkungen, die bis heute reichen – der Vergessenheit preis. An die Stelle der von italienischer Renaissance und französischem Barock wie Rokoko überlieferten Lebenskunst von Höflingen traten Knigges Umgangsformen von „Menschen“, die der heuchlerischen Geselligkeit an deutschen Höfen die um Freundschaft und Anstand bemühte Wahrheitsliebe bürgerlicher Biedermänner entgegensetzten. Auf dem Theater spielte man indes statt der von Gottsched geförderten französischen Stücke dramatische Entwürfe aus eigener Produktion und – Shakespeare.

Es ist dieser Kontext, aus dem die Schwärmerei des 18. Jahrhunderts im allgemeinen und die Hamlet-Begeisterung Goethes im besonderen verständlich wird; diese soll exemplarisch an „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von 1795/96 deutlich werden. Ich möchte die Aufmerksamkeit im folgenden vor allem auf jene Passagen des 5. Buches lenken, in denen Wilhelm sich zum Gesamtplan der Tragödie und zu der Frage äußert, ob die beiden Hofleute Rosenkranz und Guildenstern besser von einer einzigen Person gespielt würden, wie es Serlo, der Direktor der Schauspieltruppe, deren Mitglied Wilhelm gerade geworden ist, vorschlägt, oder ob sie von zwei Personen darzustellen seien, wie es Wilhelm befürwortet. Die betreffende Passage ist unlängst von Odo Marquard für die Charakterisierung heutiger Gruppensucht in Anspruch genommen worden, einer Sucht, die Marquard zufolge ein Zeichen der Zerstörung von Einsamkeitsfähigkeit sei.² Ich zitiere Goethe, der kurz nach dem Vorschlag Serlos, Rosenkranz und Guildenstern zu einer Figur zusammenzuziehen, um die Tragödie zu straffen, Wilhelm folgendes antworten läßt:

„Gott bewahre mich vor solchen Verkürzungen, die zugleich Sinn und Wirkung aufheben (. . .). Das, was diese beiden Menschen sind und tun, kann nicht durch einen vorgestellt werden. In solchen Kleinigkeiten zeigt sich Shakespeares Größe. Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch Einen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Dutzend sein, wenn man sie haben könnte; denn sie sind bloß in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, daß er nur zwei solche Repräsentanten auftreten ließ. Überdies brauche ich sie in meiner Bearbeitung als ein Paar, das mit dem einen, guten, trefflichen Horatio kontrastiert.“ (V/5)

Ich teile Marquards Plädoyer für die Fähigkeit, einsam zu sein, aber ich bezweifle, ob er mit der von Goethe übernommenen Einschätzung der Hofleute Rosenkranz und Guildenstern die Gruppensucht von heute tref-

fend charakterisiert. Die Idolatrie der Gemeinschaft müßte denn heutzutage einen Nerv für die Lüge entwickelt haben; doch das ist nicht der Fall. Statt dessen werden Ehrlichkeitszwänge kultiviert, denen nur hier und da ein Lachen abgetrotzt wird. Die Gruppensucht von heute ist kein Hofschranzenthum, wie Marquard es in Anlehnung an die beiden Höflinge im Hamlet nennt; sie ist der literarischen Basis, von der aus Marquard sein Plädoyer für die Einsamkeit hält, näher, als dieser annehmen mag. Nirgendwo werden Formen der Höflichkeit stärker abgelehnt als in den Wohn- und Arbeitsgemeinschaften, die Marquard kritisiert. Höflichkeit ist dort ein Synonym für Lüge, und diese wird radikal verneint. Man kommt daher in diesen Gruppen dem Affront Goethes gegen die englischen Höflinge recht nahe, mit dem nicht unerheblichen Vorbehalt allerdings, daß Goethe, ähnlich wie Knigge, mit seiner Kritik an den Formen höfischen Verhaltens nicht jede Höflichkeit verworfen wissen wollte; vielmehr sollte durch die Kritik am lügnerischen Hofleben nur anderen Umgangsformen zum Durchbruch verholfen werden: eben den Umgangsformen von treuen und redlichen Menschen, die sich ihre gegenseitige Achtung durch bürgerliche Höflichkeit bezeugen. Die zur Einsamkeit unfähigen Verehrer des Gemeinschaftsgefühls von heute würden auch diese Höflichkeit noch als Schwindel entlarven und hätten damit auch gar nicht mal so unrecht. Denn ganz ohne Lüge ging die bürgerliche Wahrheitsliebe tatsächlich nicht ab. Das läßt sich an der zitierten Passage aus Wilhelm Meisters Lehrjahren belegen.

Zunächst zeigt sie sich auf der Oberfläche des Textes selber. Denn die „rechtliche Schurkerei“, die Wilhelm den beiden Höflingen vorwirft, resultiert allein aus seiner Identifizierung mit der Hauptperson der Tragödie, mit Hamlet, dessen nicht grundlose Verdächtigungen einfach für wahr gehalten werden. Dabei kann man ohne weiteres, wie es Campbell und Quinn in ihrer Shakespeare-Enzyklopädie von 1966 getan haben, Rosenkranz und Gildenstein für ihr Handeln die „besten Motive“ unterstellen.³ Als ehemaligen Schulfreunden von Hamlet ließe sich nicht einmal mit vernünftigen Gründen an ihrer Zuneigung zu ihm zweifeln. Von den Intrigen des Königs Claudius wissen sie nichts, auch nichts von dem für Hamlet verhängnisvollen Inhalt der Briefe, die sie in England übergeben sollen. Ja, man kann ohne jede Furcht vor irgendwelchen Anfechtungen behaupten, daß sie, die dem Publikum gewöhnlich als „verräterische Gesellen“ gelten, selber Opfer eines an ihnen verübten Verrats werden, nämlich des Verrats durch Hamlet, der die geheimen Petschaften öffnet und statt seines Namens den von Rosenkranz und Gildenstein einsetzt. Sie trifft das Schicksal, das dem Helden zugedacht war.

Hamlet rühmt sich dieser Tat verständlicherweise, weil sie ihn vom Tod errettet; dadurch scheint das Schicksal der beiden Hofleute dem Publikum

gerechtfertigt zu sein. Aber dies ist es in keiner Weise. Hamlet rühmt sich seiner Tat gegenüber einer Person, die Wilhelm als Gegenpol zu den beiden Jasagern begreift: Es ist der eine, treffliche, gute Horatio, sein Freund. Der erhebt keine Einwände, auch nicht, als Hamlet Osrick verspottet, jenen anderen Hofmann, der nicht zu zweit auftritt, sondern allein, dafür aber weit eher dem Typus des Jasagers entspricht als Rosenkranz und Göldestern. Denn diese sind so gewitzt, über Hamlets melancholische Erörterungen zu lachen, und Hamlet ist so verunsichert, sie nach dem Grund ihres Lachens zu fragen:

„HAMLET: Welch ein Meisterwerk ist der Mensch (...) Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub? Ich habe keine Lust am Manne – und am Weibe auch nicht, wiewohl ihr das durch euer Lächeln zu sagen scheint.

ROSENKRANZ: Mein Prinz, ich hatte nichts dergleichen im Sinne.

HAMLET: Weswegen lacht ihr denn, als ich sagte: ich habe keine Lust am Manne?

ROSENKRANZ: Ich dachte, wenn dem so ist, welche Fastenbewirtung die Schauspieler bei Euch finden werden. Wir holten sie unterwegs ein; sie kommen her, um Euch ihre Dienste anzubieten.“ (II/2)

Man möchte sagen, daß das von Rosenkranz charmant gekontert war. Möglicherweise hatte er wirklich über Hamlets Lustlosigkeit am Manne gelacht; vielleicht verbot ihm sein höfisches Betragen, das sich nicht zuletzt in der Ehrerbietung dem dänischen Prinzen gegenüber zu erweisen hatte, den wahren Grund für sein Lachen zu nennen und auf einen anderen auszuweichen. In der Fähigkeit auszuweichen, auf Situationen flexibel zu reagieren, zeigte sich gerade der Witz des Hofmanns. Aber vielleicht fand Rosenkranz einfach nur Gefallen daran, den wahren Grund zu verschweigen und ohne Not einen anderen dafür anzugeben, der überdies noch die Eigenschaft für sich hatte, daß er einen zentralen Handlungsgegenstand der Tragödie ansprach: die Schauspieltruppe, die das Drama auf den Höhepunkt seiner Entwicklung brachte.

Die Antwort von Rosenkranz war eines Hofmanns würdig und wäre zumindest eines Lächelns von seiten Hamlets wert gewesen. Ein solches ist nicht bezeugt. Shakespeare zog es vor, seinen Helden ohne den spielerischen Argwohn, der hier des Scherzens wegen angebracht gewesen wäre, ernsthaft und fast schon im Sinne der Beförderung seiner Rachepläne gegen König Claudius antworten zu lassen: „Der den König spielt, soll willkommen sein, seine Majestät soll Tribut von mir empfangen.“

Wo Hamlet spotten konnte, da tat er es. Nur brauchte er dazu willigere Objekte als Rosenkranz und Göldestern. In Osrick, dem einzelnen Hofmann, fand er eins. Er hatte in der Tat keinen Witz, das Spotten war hier keine Kunst.

„OSRICK: Geliebtester Prinz, wenn Eure Hoheit Muße hätte, so wünschte ich Euch etwas von seiner Majestät mitzuteilen.

HAMLET: Ich will es mit aller Aufmerksamkeit empfangen, Herr. Eure Mütze an ihre Stelle: sie ist für den Kopf.

OSRICK: Ich danke Eurer Hoheit, es ist sehr heiß.

HAMLET: Nein, auf mein Wort, es ist sehr kalt; der Wind ist nördlich.

OSRICK: Es ist ziemlich kalt, in der Tat, mein Prinz.

HAMLET: Aber doch, dünkt mich, es ist ungemein schwül und heiß, oder mein Temperament –

OSRICK: Außerordentlich, gnädiger Herr; es ist sehr schwül – auf gewisse Weise – ich kann nicht sagen wie.“ (V/2)

Osrick ist kein englischer Hofmann, auch kein dänischer aus englischer Einbildung, er ist vielmehr nur die Karikatur davon, die es Shakespeare erlaubte, seinen Spott über allzu höfische Verhaltensformen auszugießen. Zwischen Hamlet und Horatio ist denn auch nach dem Auftritt Osricks schnell Einigkeit darüber hergestellt, wie er zu beurteilen sei:

„HORATIO: Dieser Kiebitz ist mit der halben Eierschale auf dem Kopfe aus dem Nest gelaufen.

HAMLET: Er machte Umstände mit seiner Mutter Brust, eh er daran sog. Auf diese Art hat er, und viele andre von demselben Schlage, in die das schale Zeitalter verliebt ist, nur den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung erhascht: eine Art von aufbrausender Mischung (yesty collection), die sie durch die blödesten und gesichtetsten Urteile mitten hindurchführt; aber man treibe sie nur zu näherer Prüfung, und die Blasen platzen.“ (V/2)

Hamlet und Horatio kühlen ihren Mut an der Schwäche eines Höflings; in solchen und ähnlichen Situationen bekommt jede Freundschaft einen Aspekt von Verschworenheit. Hamlet und sein Freund Horatio werden in diesen Momenten zu einer verschworenen Gemeinschaft, die die Lacher auf ihrer Seite hat. Goethe machte da keine Ausnahme.

Was an der Oberfläche der Worte Wilhelms als Kontrast zur „rechtlichen Schurkerei“ von Rosenkranz und Gildenstern gut und vortrefflich sein sollte, stellt sich also, sobald man die Falten des shakespeareschen Textes untersucht, selber als eine Schurkerei heraus, als eine Lüge, die von der gegen Hamlet gesponnenen Intrige des Königs nur verdeckt ist. Daher wird sie den handelnden Personen sowie dem Publikum auch kaum als solche bewußt. Angesichts der Hamlet bedrohenden Gefahr verzeiht man dem Helden auch dessen allzu freche Redensarten und mag, was hier Lüge genannt wird, allenfalls als verdrehte Wahrheit bezeichnen. Aber das bewiese einmal mehr, daß die Wahrheit, weit davon entfernt, als Gegenteil zur Schmiege- und Biegsamkeit der Höflinge zu dienen, diese im Gegenteil

an Dehnbarkeit noch übertrifft. Die Tatsache, daß die Biegsamkeit der Wahrheit verdeckt ist, macht es deren Parteigängern möglich, zu einer verschworenen Gemeinschaft zusammenzuschmelzen. Die Wahrheit ist so dehnbar, daß sie noch ihre Dehnbarkeit in sich verbergen kann. Wer demnach Goethe in seiner Hamlet-Interpretation eine verborgene Lüge nachweisen will, muß sie in der dem Wilhelm Meister eigenen Wahrheit aufsuchen. Sie wird neben der Hamletstelle am besten in jenen Kapiteln des 5. Buches illustriert, die dem Kapitel, aus dem die bereits zitierte Passage stammt, vorausgehen.

Die Wahrheit Wilhelms kommt vor allem in seiner Gegenüberstellung von Gesellschaft und Einzelem zum Ausdruck. Rosenkranz und Güldenstern „sind bloß in Gesellschaft etwas“, hieß es, „sie sind die Gesellschaft“, während Horatio, der Repräsentant des Guten und Vortrefflichen, als Einzelner auftritt. Obwohl das Beispiel des allein auftretenden Osricks vor derhand dagegen spricht, können nach Wilhelms Ansicht Höflinge nicht für sich alleine in Erscheinung treten, ohne ihren Typus zu verwirken. Deshalb muß der dramaturgische Vorschlag Serlos, sie beide in einer Person zu vereinigen, auf jeden Fall verworfen werden. Mit der „Gesellschaft“ ist die Hofgesellschaft im (aufgeklärten) Absolutismus des 18. Jahrhunderts gemeint. Wilhelms Äußerungen lassen folglich auf eine große Animosität gegen das Hofleben seiner Zeit schließen. Diese Animosität wird zu einem der Angelpunkte der Hamlet-Interpretation werden. Wilhelms berühmte Antwort auf den Brief seines Jugendfreundes Werner ist hier besonders aufschlußreich. Nach dem Tod von Wilhelms Vater hatte Werner ihm die ökonomischen Freuden eines bürgerlichen Lebens auf dem vom verstorbenen Vater geerbten Landgut geschildert, von deren Reiz er Wilhelm überzeugt glaubte. Dieser Brief ist ein Dokument der Rührung; er rührt den Leser; er muß ihn rühren, weil er in ihm die verzweifelte Anstrengungen eines Menschen erkennt, den seine Geburt von einem Leben am Hofe ausgeschlossen hat und der nun mit viel Mühe das nachzuholen versucht, was für den Edelmann eine Kleinigkeit ist. Man spürt, daß der Versuch nicht völlig gelingen wird, weil der dazugehörige Raum, der Hof, fehlt. Das Theater, auf das Wilhelm seine ganzen Hoffnungen setzt, kann dieser Raum nicht sein; es wird immer ein Ersatzraum bleiben, von dem man schließlich weiß, daß er nur Theater ist. Wilhelm wird seinen Irrtum später einsehen. Es ist etwas Trotziges an seinem Entschluß, der Schauspieltruppe beizutreten; die Entschiedenheit mag ihn noch darüber hinwegtäuschen, daß auch das Theater nicht aus den Verlegenheiten heraushelfen kann, in die der Bürger hineingeboren ist. Aber schon zwei Kapitel später wird er mit seiner Einschätzung von den beiden Hofleuten Rosenkranz und Güldenstern einen ihm vielleicht selbst noch verborgenen Beweis dafür liefern, daß das Theater der Ort ist, an dem der Bürger

hauptsächlich seine Ressentiments gegen jene Gesellschaft auslebt, die ihn mit Erfolg daran hindert, seine Persönlichkeit gebührend darzustellen, das heißt, selber ein Edelmann zu werden.

Der Bürger als verhinderter Edelmann: das ist das Thema Wilhelms, und das ist die versteckte Wahrheit jener Lüge, die er über die Gesellschaft der beiden Hofleute im Hamlet verbreitet. Er mußte sich über diese Wahrheit hinweglügen, um den Schmerz zu verwinden, daß diese Form von Gesellschaft ihm ewig unerreichbar bleiben würde. Dieses versteckte Ressentiment ist das Element, das sowohl Hamlet und Horatio als auch die Schauspieltruppe Serlos für Wilhelm zu einer verschworenen Gemeinschaft macht, der er mit dem Brief an Werner beitrifft. Es ist zwar richtig, daß das Ziel der Theaterunternehmung in der Ausbildung des Einzelnen zur Persönlichkeit bestand, aber es ist ebenso richtig, daß diese Persönlichkeit als Vereinzelung und Vereinsamung verstanden wurde, als Verlust von Gleichgewicht und Harmonie. Die Klage Wilhelms ist darin beredt genug. „Lächerlich“ und „abgeschmackt“ nennt er den Versuch, sich als Bürger den Schein von einem Weltmann geben zu wollen. Nichts ist schlimmer als zum Gespött der Leute zu werden. Das Theater als der Ort der Rettung, der Wilhelm den Anschein der Persönlichkeit geben sollte, war daher von vornherein der Gefahr ausgesetzt, die Lächerlichkeit seines Versuches nur kaschieren zu können. Das ist der Hintergrund für die Tatsache, daß das Gute und Schöne, mit dem man die Freundschaft zwischen den vereinzelt Einzelnen verband, sehr leicht an mit Ressentiment geladene Gemeinschaftsgefühle appellieren konnte. Solche Gefühle waren der Hofgesellschaft fremd. Sie sollten ihr gefährlich werden und haben schließlich dazu beigetragen, sie zu beseitigen. Denn das innere Kapital der bürgerlichen Gemeinschaft war das Entstehen eines in der höfischen Epoche ebenfalls unbekannten Typs von Feindschaft. Sie war es, die der alten Gesellschaft zum Verhängnis wurde.

Leben und Werk des oben schon erwähnten Knigge bieten anschauliches Material dafür, vor allem seine eingangs ebenfalls erwähnte Schrift „Über den Umgang mit Menschen“ von 1788. Obwohl Freiherr von Geburt, war Knigge ein Verwandter von Wilhelm Meister. Trotz seiner Erziehung durch eigens dafür vorgesehene Hofmeister und trotz seiner reichen Erfahrung, die er an den verschiedensten deutschen Höfen machen konnte, bekannte er freimütig, daß er, offenbar aufgrund eines zu starken Temperaments, nie jenes Gleichgewicht und jene Harmonie in seinem Verhalten erreicht habe, von denen Wilhelm in seinem Brief an Werner so geschwärmt hatte. Ich vermute, daß ihn darüberhinaus seine immer wieder eingestandene Wahrheitsliebe daran hinderte, den Ton, diesen schwierigen Ton, der die Hofleute ihm zufolge auszeichnete, zu erlernen. Er hatte es am Ende aufgegeben, ihn nachzuahmen, gab sein Scheitern zu und schrieb

das Buch, das ihn so bekannt machen sollte, um wenigstens seinen Lesern noch diesen und jenen Anhaltspunkt für einen leichteren Umgang miteinander und, falls notwendig, mit Hofleuten zu geben. Er selbst, noch in den Dreißigern, fand sich bereits zu alt dazu.

Eine der für den Zusammenhang mit Goethes Hamlet-Interpretation interessanten Überlegungen Knigges ist die über das Ende einer Freundschaft:

„Auch unter den vertrautesten Freunden können Irrungen entstehen, Mißverständnisse eintreten. Wenn man darüber Zeit verstreichen läßt oder zugibt, daß sich dienstfertige Leute hineinmischen, so erwächst daraus nicht selten eine dauerhafte Feindschaft, ja, eine Feindschaft, die mehrenteils um so heftiger wird, je zärtlicher, je vertrauter die Verbindung gewesen, und je ärger man sich also hintergangen glaubt. Es ist wahrlich ein trauriger Anblick, auf diese Weise die edelsten Seelen gegeneinander empört zu sehen.“ (II/6, 20)⁴

Die Freundschaft aber ist für Knigge eine Verbindung unter Menschen, eine menschliche Verbindung, die er den Verbindungen unter Höflingen entgegensetzt. Über den Umgang mit Hofleuten sagt Knigge nämlich unter anderem:

„Sei höflich und geschliffen im Äußeren. Man muß an Höfen und im Umgang in großen Städten manchen Menschen sehen, ertragen und freundlich behandeln, den man nicht schätzt, auch sucht man ja in diesem Getümmel keine Freunde, nur Gesellschafter.“ (III/3, 11)

Es ist dieses Fehlen von freundschaftlichen Beziehungen, das den Umgang mit Hofleuten für jemanden, der ein warmes, redliches Herz suchte, so schwierig machen mußte. Daher kann das Entstehen des bürgerlichen Freundschaftskults im 18. Jahrhundert auch als Reaktion auf die Kälte der Hofleute verstanden werden. Der Freund wurde der Gegenbegriff zum Gesellschafter. Höflinge waren Gesellschafter, oder, wie Wilhelm es ausdrückt, sie „sind bloß in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft.“

Diese Gesellschaft hatte indes einen unschätzbaren Vorteil, der oben schon angeklungen war. Da die Hofleute untereinander keine freundschaftlichen Beziehungen pflegten, sondern füreinander bloß Gesellschafter in einer Hofgesellschaft waren, da sie mit anderen Worten viel kälter miteinander umgingen, konnte ein Umschlag von Wärme in Kälte, wie er den Bruch einer bürgerlichen Freundschaft kennzeichnete, nicht eintreten. Das ist der Grund, weshalb ihnen die Feindschaft – als innere Feindschaft verstanden – fremd blieb. (Die Hofgesellschaft kannte nur den äußeren Feind, der einem anderen Staat angehörte.) Denn die Feindschaft, gerade auch die

dauerhafte, entsteht, wie Knigge sagt, dort, wo Zärtlichkeit und Vertrauen das Gefühl einer innigen Gemeinschaft erzeugen, die Irrungen und Mißverständnissen nicht gewachsen ist. Und es scheint daher kein Zufall zu sein, daß die Entstehung des modernen Krieges, der Ende des 18. Jahrhunderts das Zeitalter der höfischen Kabinettskriege ablöste, von dieser inneren Feindschaft erheblich profitierte.

Knigge hatte zu lange am Hof gelebt, um dessen Vorzüge nicht genau kennengelernt zu haben. So sagt er am Ende seiner Erörterungen über die Hofleute:

„Und nun zum Schlusse dieses Kapitels auch etwas über den Nutzen, den uns der Umgang mit Menschen in der großen Welt gewährt. Er ist wahrlich nicht unbedeutend. (...) Er lehrt uns die kleinen Gefälligkeiten nicht außer acht zu lassen, die das Leben süß und leicht machen. Er erweckt in uns Aufmerksamkeit auf den Gang des menschlichen Herzens, schärft unseren Beobachtungsgeist, gewöhnt uns daran, ohne zu kränken und ohne gekränkt zu werden, mit Menschen aller Art leben zu können.“ (III/3, 14)

Hier hat Knigge freilich den „echte(n) und zugleich redliche(n) alten Hofmann“ im Auge, der „den wahren feinen Weltton“ beherrscht. Er ist eine Mischbildung aus Hofmann und Bürger, die Knigge wohl selber gern in Anspruch genommen hätte. Denn dieser Hofmann hätte den Bürger vor jenem Schimpf und Spott bewahrt, der ihn die lächerliche Figur, die er machte, so schmerzlich bewußt werden ließ. Doch diesen Hofmann wird es selten, vielleicht nur hier und da als aufgeklärten Monarchen, gegeben haben, wenn überhaupt je; er hätte denn ins Lager der Freunde von Wahrheit und Redlichkeit vollständig übergehen müssen.

Immerhin zeigen die Worte Knigges bei aller Einschränkung den Kern des höfischen Verhaltens, der darin besteht, sich gegen alle Kränkungen zu wappnen, weil man durch „Kaltblütigkeit“ und kluge Verstellungskunst, die die gekonnte Heuchelei mit einschließt, nicht nur die Freundschaft, sondern auch die Feindschaft vermeiden kann. Dieses Loblied auf den Hofmann ähnelt dem von Wilhelm Meister, der ja auch das höfische Verhalten preist und die Schuld an der bürgerlichen Misere nicht auf die „Anmaßung der Edelleute“ schiebt, sondern auf die „Verfassung der Gesellschaft“. Im Unterschied zu Wilhelm aber, der nach seinem Irrweg auf dem Theater die geschlossene Gesellschaft des Turms noch vor sich hatte, hatte Knigge die Mitgliedschaft in mehreren Geheimgesellschaften schon hinter sich und war darüber offenbar äußerst erleichtert. Er riet von diesen Bruderschaften ab, weil sie „unnütz“ und „dem gesellschaftlichen Leben gefährlich“ seien (III/8, 1 ff.). Die Freimaurergesellschaften waren jedoch genau die Bünde, in denen der zeitgenössische Freundschaftskult am meisten

blühte und in denen er seine organisatorische Gestalt bekam. Sie waren das ins Große gewendete Abbild jener kleinen verschworenen Gemeinschaft, die Wilhelm in der Freundschaft von Hamlet und Horatio verehrte. Insofern könnte man behaupten, daß ihn seine Begeisterung für Shakespeare sowohl zum Theater hin- als auch vom Theater weg-, das heißt, in die Gesellschaft des Turms hineinführte; die Logik dieser Entwicklung wurde nicht verletzt. Knigge dagegen zog sich, von der Geheimbündelei abgestoßen und von den Freundschaften, die so leicht in Feindschaft umschlagen, enttäuscht, auf sich selbst zurück. „Ein weiser Mann“, heißt es einmal im Kapitel über den Umgang mit Freunden, „baut nicht seine Existenz auf das Dasein eines anderen Wesens.“ (II/6, 13). Sogar ein ganzes Kapitel ist dem „Umgang mit sich selbst“ gewidmet. Darin lauten die ersten Sätze:

„Die Pflichten gegen uns selbst sind die wichtigsten und ersten, und also der Umgang mit unserer eigenen Person gewiß weder der unnützte noch uninteressanteste. Es ist daher nicht zu verzeihn, wenn man sich immer unter anderen Menschen herumtreibt, über den Umgang mit Menschen seine eigene Gesellschaft vernachlässigt, gleichsam vor sich selber zu fliehen scheint, sein eigenes Ich nicht kultiviert und sich doch stets um fremde Händel bekümmert.“ (I/2, 1)

Das eigene Ich war sozusagen die letzte Rückzugslinie, wenn man sich weder in der offenen Gesellschaft der Hofleute noch in der geheimen der Freimaurerbünde heimisch fühlte. Da schien auch kein Horatio mehr zu helfen, da war man ganz allein.

„Hüte dich also“, heißt es weiter, „Deinen treuesten Freund, Dich selber, so zu vernachlässigen, daß dieser treue Freund Dir den Rücken kehre, wenn Du seiner am nötigsten bedarfst. Ach, es kommen Augenblicke, in denen Du Dich selbst nicht verlassen darfst, wenn Dich auch jedermann verläßt; Augenblicke, in welchen der Umgang mit Deinem Ich der einzige tröstliche ist. (...) Willst Du aber im Umgang mit Dir Trost, Glück und Ruhe finden, so mußt Du ebenso vorsichtig, redlich, fein und gerecht mit Dir selber umgehn als mit andern. (...) Respektiere Dich selbst, wenn Du willst, daß andere Dich respektieren sollen. Tue nichts im Verborgenen, dessen Du Dich schämen müßtest, wenn es ein Fremder sähe. (...) Sei Dir selber ein angenehmer Gesellschafter. Mache Dir keine Langeweile, das heißt: sei nie ganz müßig! Lerne Dich selbst nicht zu sehr auswendig, sondern sammle aus Büchern und Menschen neue Ideen. Man glaubt es gar nicht, welch ein eintöniges Wesen man wird, wenn man sich immer im Zirkel seiner eigenen Lieblingsbegriffe herumdreht. (...) Es ist aber nicht genug, daß Du Dir ein lieber, angenehmer und unterhaltender Gesellschafter seiest, Du sollst Dich auch, fern von Schmeichelei, als Dein eigener treuester und aufrichtigster Freund zeigen (...)“ (I/2, 2 ff).

Ganz einsam und verlassen war man also doch nicht, wenn man sich auf sich allein zurückgeworfen fand; man mußte nur die Geschicklichkeit besitzen, sich selbst ein angenehmer Gesellschafter zu sein. Auch hier bot Knigge dem Leser Formen an, die eine Mischung aus höfischem Verhalten und bürgerlichem Biedersinn darstellen. Daher konnte sein Programm kaum in Erfüllung gehen. Denn wenn der einsame Mensch sich selbst der treueste und aufrichtigste Freund, der bürgerliche Hamlet also, um es auf Wilhelms Interpretation zurückzubeziehen, sein eigener Horatio sein sollte, dann war er gegen den Abfall von sich selbst, um dessen Verhinderung es Knigge zu tun war, dann war er gegen die eigene innere Feindschaft ebensowenig gefeit wie im Falle einer vertrauensvollen und zärtlichen Freundschaft mit einem anderen Menschen. Er bildete dann quasi eine verschworene Gemeinschaft mit sich selber. Man versteht nun, daß in Knigges „Umgang mit Menschen“ kaum etwas über das Lachen zu finden ist, jedenfalls kaum etwas, gemessen an seinem großen Vorgänger Castiglione; man versteht, daß ihm das Lachen vergangen sein mußte, weil ihn seine Anhänglichkeit an Wahrheit und Redlichkeit an einer größeren Distanz zu sich selber behinderte.

Indes hatte Knigge Humor – und zwar einen trockenen. Und dieser Humor mochte mit der Tatsache zusammenhängen, daß er sich als verhinderter Edelmann, der er in einem strikteren Sinn als Wilhelm war, bei aller Wahrheitsliebe doch noch ein Schlupfloch offenließ. In demselben Abschnitt, in welchem er sogar die Notlügen verbietet, mit der Begründung, daß „noch nie eine Unwahrheit gesprochen worden ist, die nicht früh oder spät nachteilige Folgen für jedermann gehabt hätte“ (I/1, 11), heißt es auch:

„Nie kann man Recht und erlaubte Ursache haben, das Gegenteil von dem zu sagen, was man denkt, wenngleich man Befugnis und Gründe haben kann, nicht alles zu offenbaren, was in uns vorgeht.“ (a. a. O.)

Etwas ungesagt zu lassen, mußte jedoch nach den strengen Maßstäben der Redlichkeit einer Verheimlichung der Wahrheit gleichkommen, und das war schon eine halbe Lüge. Knigge hätte sich diese Charakterisierung selbstverständlich verbeten, aber sie lag doch nahe; außerdem empfahl er an anderer Stelle die Verschwiegenheit nicht nur im Umgang mit sich selbst, etwa um Mißhelligkeiten vergessen zu können, sondern auch im Umgang mit Ehefrauen und Freunden. Etwas sich selbst und anderen zu verheimlichen war nichts anderes als die Übernahme einer Regel höfischer Verstellungskunst für den bürgerlichen Gebrauch. An dieser Stelle, im bewußten Schweigen des Bürgers über seine Absichten, verbarg sich die Vorliebe der Höflinge für die Lüge, und hier fand der bewundernswerte höfi-

sche Witz im Humor des Bürgers Knigge, des freien Herrn Knigge, wie er sich zu nennen pflegte, einen letzten Ansatzpunkt.

Humor beruht auf der Fähigkeit, sich von sich selbst zu distanzieren. Für den Bürger, der vom Hof ausgeschlossen war oder sich durch zu geringen Witz von selber ausgeschlossen hatte, blieb nur das öffentliche Leben als Ersatz für die entgangene Darstellung seiner Person in der Hofgesellschaft übrig. Bei Knigge kam dies in den zitierten Regeln über den Umgang mit sich selbst zum Ausdruck. Die private Person sollte sich, auch wenn sie ganz privat für sich war, so vor sich selber aufführen, als wäre sie in der Öffentlichkeit. Die Distanzierung von sich selbst war eine Distanzierung vom Privaten überhaupt. Das Private ging im Öffentlichen auf, wenigstens beim Mann, dessen Lage nach Ansicht Knigges – im Unterschied zur Bindung der Frauen an den „häuslichen Zirkel“ – „fester an den Staat, an die große bürgerliche Gesellschaft“, geknüpft war (I/1,63). Wie aus dem Brief von Wilhelm Meister an Werner hervorging, wollte auch er eine „öffentliche Person“ werden und dies zunächst auf dem Theater. Das Öffentliche der Person aber, ihr Wunsch, im bürgerlichen Leben die gesellschaftlichen Fähigkeiten zu zeigen, die ihr an den Höfen zu zeigen versagt blieben, konnte den Charakter der schon angesprochenen Verlegenheitslösung nicht verleugnen. Das erklärt die rührende Wirkung sowohl der Zeilen Wilhelms an seinen Jugendfreund als auch der Schrift von Knigge. Die rührende Wirkung erschöpfte sich allerdings nicht in einer bestimmten Seligkeit, sondern mochte je nach historischer Konjunktur zum Aufruhr des Gemüts beitragen. Das soll zum Schluß kurz am Beispiel der Dramaturgie Beaumarchais' gezeigt werden.

Beaumarchais, dessen „Figaro“ als Auftakt der Französischen Revolution verstanden wurde, hatte seine Kritik an den klassizistischen Komödien damit begründet, daß sie das Publikum zu einer Form gemeinsamen Lachens verführten, bei dem der einzelne Mensch von den auf der Bühne dargestellten menschlichen Gebrechen, deren er selber höchstpersönlich schuldig sei, absehen und im Kollektiv der Zuschauer Asyl finden könnte. An den heroischen Tragödien dieser Zeit störte Beaumarchais dagegen die Mühsal, die der Zuschauer damit hatte, sich eine Träne über die dramatische Handlung zu entlocken. In längeren Erörterungen, die er seinen eigenen Stücken voranstellte, entwarf er eine neue dramaturgische Konzeption, der er den für seine Kritik typischen Namen „drame sérieux“ gab, d. h. „ernstes Drama“. Es war ein bürgerliches Drama, das die Mitte zwischen althergebrachter Komödie und Tragödie hielt und dadurch an beiden teilhatte. Die neue Wirkung, die das *drame sérieux* auf den Zuschauer ausübte, bestand nicht mehr in einem kollektiven Lachen oder halbherzigen Weinen, sondern in einem aus Lachen und Weinen gemischten Gefühl, das sich in einer Art von stillem Schluchzen Luft machte, um schließlich in

jene Äußerung überzugehen, die Beaumarchais das „sourire“ nannte, das „Lächeln“.

Der lächelnde Zuschauer war mit dem lachenden nicht mehr zu verwechseln; denn die gelungene Absicht des Dramaturgen lag darin, das Publikum als kollektives Asyl zu zerstören und den Zuschauer mit seiner eigenen Schuld, die ihm von der Bühne ins Gesicht grinste, zu konfrontieren, das hieß, Beaumarchais zufolge, ihn zu vereinsamen. Der Zuschauer fühlte sich nicht mehr aller Schuld enthoben, sondern mitschuldig, er war touchiert von den Vorgängen auf der Bühne, er war gerührt von einem Theater, das nun vorwiegend die Verfolgung des Bürgers durch den Edelmann zum Thema hatte. Man kann den Prozeß der Umerziehung des Publikums auch so beschreiben, daß ihm das Lachen ausgetrieben wurde, und zwar mit den Mitteln einer gekonnten dramaturgischen Täuschung, die den Täuschungsmanövern höfischer Intriganten in nichts nachstand, außer daß sie insgesamt nicht so zum Lachen war wie diese; sie war zum Lächeln. Das französische Wort „sourire“ bringt gut zum Ausdruck, daß es sich beim Lächeln um ein tiefgründiges Lachen handelte, dessen Tiefgründigkeit dem gerührten Publikum indes kaum je bewußt wurde. Doch daß sie ihm meist nicht bewußt war, heißt nicht, daß das Lächeln, wie Freud es in seiner Analyse des Witzes von 1905 definierte, „das Grundphänomen des Lachens“ wäre (GW VI/164). Das Lächeln aus Rührung war vielmehr eine Verhaltensform, die mit dem Lachen der Zuschauer im französischen Klassizismus so wenig gemein hatte wie die Lust zur Lüge mit dem Zwang zur Wahrheit. Im Lächeln wurde das Lachen gleichsam gefangen genommen; es war die Frucht einer Verlegenheitslösung, die sich in einer neuen Befangenheit des Verhaltens äußerte. Die Rührung war das Resultat eines Aufruhrs der Gefühle, der sowohl in zärtlichste Freundschaft wie in ärgste Feindschaft ausarten konnte. Beaumarchais bewies bei der Produktion dieser Gefühle im Publikum seiner Zeit eine solche Meisterschaft, daß er aus gutem Grund unter die Dramaturgen der Französischen Revolution gerechnet wurde.

Die Zunahme der Beliebtheit, die Shakespeares Werk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr, war innig mit diesen politischen Vorgängen verbunden. Sie hing nicht zuletzt damit zusammen, daß seine Dramen auf das antiklassizistische Ressentiment des Bürgertums eine vorweggenommene Antwort gaben. Ob es sich um den Hamlet oder um andere Stücke drehte, der antifranzösische Affekt Shakespeares war nicht zu übersehen. Er galt allem zu Gekünstelten und Gezierten, das an französischen Hofleuten offenbar schon aufgefallen war, ehe die Epoche begann, die als die klassizistische in die Geschichte eingegangen ist. Erst in dieser Epoche jedoch erreichte die Künstelei der Franzosen ihren Höhepunkt. Mit wieviel mehr Recht konnte man im 18. Jahrhundert auf einen Dramatiker zu-

rückgreifen, der das unnatürliche Verhalten der Franzosen schon früh verspottet hatte?

Dabei kümmerte sich das 18. Jahrhundert wenig um die Details. Es machte sich keine Gedanken darüber, ob Shakespeare es zu seiner Zeit auch auf die Rührung des Publikums abgesehen hatte. Das war freilich nicht der Fall; in einem Theater, das wie das seine erfolgreich mit Bären- und Bullenhetzjagden konkurrierte, konnten noch keine gemischten Gefühle aufkommen, jedenfalls keine der Rührung. Das Theater Shakespeares hatte, wie Carl Schmitt in seinem Hamlet-Essay betont, einen barbarischen Charakter⁵; doch der erhöhte seine dramatische Wirkung. Im 18. Jahrhundert dagegen glaubte man sich berechtigt – Goethes Hamlet-Interpretation demonstriert das in typischer Weise –, Shakespeares Dramen als Dramen der eigenen Epoche, der Epoche der Aufklärung, zu verstehen, und dies um so mehr, als die Engländer es den Kontinentaleuropäern vorgebracht hatten. In England nämlich war man dazu übergegangen, Shakespeares Dramen wieder in ihrer vermeintlich natürlichen Gestalt zu zeigen, nachdem sie auf englischen Bühnen eine längere Periode klassizistischer Zurichtung hatten durchstehen müssen. Der berühmte Name, der mit dieser Restitution des Shakespeare-Werks verbunden bleibt, ist der des Schauspielers Garrick, den Lichtenberg und andere als wahres Naturereignis bewunderten. Es ist bekannt – er schrieb es in seinen Briefen aus England (1776/78) an Heinrich Christian Boie⁶ –, daß Lichtenberg Garrick „mit ganzer Seele entgegen(flog)“, weil dieser Schauspieler etwas so „Zutuliches“ hatte. Anscheinend war es keine Seltenheit, daß englische Zuschauerinnen, die Garrick auf der Bühne sahen, vor lauter Rührung zu wehklagen begannen: eine Publikumsreaktion, die in der klassizistischen Shakespeareperiode schon deshalb undenkbar war, weil die Schauspieler die Verse ähnlich wie im Theater Corneilles in einer Art künstlichem Gesang zu deklamieren pflegten. Wenn demnach schon die Engländer, die es ja besser wissen mußten, Shakespeare als den großen Nachahmer der menschlichen Natur interpretierten, wieso sollte man ihnen auf dem Festland nicht darin folgen? Dem Kontinent kam außerdem der Umstand zuhulfe, daß Shakespeares Werk während des Klassizismus völlig unbekannt gewesen war; erst Voltaire hatte ihn entdeckt, ihn dann allerdings infolge seiner Vorliebe für Corneille und das Jahrhundert Ludwigs XIV. dem klassizistischen Stil angepaßt (cf. seine Übersetzung des ‚Julius Cäsar‘). Die Kritik, die sich gegen den französischen Klassizismus richtete, konnte sich daher umstandslos für einen wieder in seine natürlichen Rechte einzusetzenden Shakespeare starkmachen.

Es spricht für die Universalität Shakespeares, daß nahezu jede Zeit und jedes Land ihn für sich in Anspruch nehmen konnte, eine Tatsache, die zu den unterschiedlichsten Auslegungen seines Werkes führen mußte. Im

19. Jahrhundert und noch bis ins 20. hinein überwogen aber vor allem zwei Richtungen: die sogenannte germanische und die romanische. Sie waren Ausdruck des Streites zwischen dem mehr klassizistisch interpretierten Shakespeare und dem anticlassizistisch interpretierten, ein Streit also, der schon im 18. Jahrhundert angelegt war und sich, wie Benedetto Croce in seinem Buch über Ariost, Shakespeare und Corneille von 1920 berichtet, im Verlauf des 1. Weltkriegs so sehr zugunsten der germanisierenden Tendenz steigern sollte, daß Shakespeare 1916, im Jahr der 300. Wiederkehr seines Todestages, in Frankreich keine „gute Presse“ hatte – ein Beweis für den politischen Konfliktstoff, den seine Dramen in sich bergen.

Heute dagegen erfreut sich sein Werk sowohl in Frankreich wie in der Bundesrepublik großer Beliebtheit; ja, die Begeisterung scheint sich gedreht zu haben: In Paris spricht man geradezu von einer „Shakespearomanie“, die die Stadt heimgesucht habe (Jean-Pierre Naugrette in der Oktobernummer/1983 der Zeitschrift „Critique“), während davon zum Beispiel in Berlin kaum die Rede sein kann, und dies trotz des großangelegten Versuches der Schaubühne in den letzten Jahren, Shakespeares Eiland in Szene zu setzen. Die letzte Unternehmung von Rang, die diese Bühne als Shakespearebühne zeigte, war der Hamlet in der Inszenierung von Klaus Michael Grüber, mit Bruno Ganz in der Titelrolle. Die Aufführung wurde kontrovers diskutiert: Der eine, Georg Hensel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 13. 12.1982, sah in ihr eine Wiederherstellung Shakespeares, weil die aus den siebziger Jahren bekannte psychoanalytische Ab- und Umwertung der Hamlet-Figur vermieden worden sei, indem sie sich wieder auf die Würde des Schlegelschen Textes besonnen und den einzelnen Figuren den Schmerz der Todesnähe zurückgegeben habe, der in den Zeiten der psychologisierenden Umdeutung des Stückes verlorengegangen sei; der andere, Helmuth Karasek in der Kolumne ‚Theater heute‘ (2/83, S.63), deutete die Inszenierung als Ausdruck der politischen Wende, die kurz vor der Premiere in Bonn stattgefunden hatte (oder wenigstens stattfinden sollte), indem er genau das als Mangel der Aufführung beklagte, was Hensel zuvor als Wiederherstellung Shakespeares gelobt hatte. Wo Hensel den Schmerz und die Todesnähe sah, sah Karasek nur „gravitatische Auftritte und Abgänge und geschmerzt veraltete Theaterposen“. Zugleich schien er sich nach dem von Hensel verspotteten „Psychschrott“ der Hamlet-Aufführungen der siebziger Jahre zurückzusehnen. Im selben Heft von ‚Theater heute‘ wurde dann noch ein Interview der Zeitschrift mit Bruno Ganz geführt, in dessen Vorspann es heißt (S. 18):

„Bruno Ganz hat zur Vorbereitung (sc. seiner Rolle) nun natürlich Lichtenbergs „Briefe aus England“ von 1776/78 mit den Schilderungen Garricks als Hamlet gelesen und auch die „Hamlet“-Kapitel in Goethes „Wilhelm Meister“. Aber am mei-

sten bewegt habe ihn, was es über Kainz und Moissi oder auch den russischen Schauspieler Motschalow zu lesen gäbe.“

Bei Hensel wird die Wiederherstellung Shakespeares auf Schlegel zurückbezogen, bei Bruno Ganz auf Garrick, ‚Wilhelm Meister‘ und andere Schauspieler, die auf sie folgten, nie aber auf jene Zeit, die dem 18. Jahrhundert voraufging, es sei denn, daß das Interesse von Bruno Ganz, speziell das an Moissi, dessen singender Deklamation gelten würde, von der aus ein Rückbezug auf das 17. Jahrhundert denkbar wäre. Die antiklassizistische Shakespeare-Tradition von Lichtenberg über Goethe bis Schlegel ist augenscheinlich die Grenzlinie, hinter die auch heute kaum zurückgeblickt wird. Von einer Wiederherstellung Shakespeares wird man daher in dem Sinne sprechen müssen, daß es sich um den Shakespeare in der Interpretation Goethes handelt, und so könnte Karaseks Kritik doch wenigstens den Punkt für sich verbuchen, daß sie auf etwas Althergebrachtes daran aufmerksam macht. Sein Eintreten für die psychologisierende Tendenz der Aufführungspraxis aus den siebziger Jahre indes bezeichnet exakt eine der Grenzen deutschen Gegenwartsbewußtseins, das zwischen Psychologismus und Antiklassizismus schwankt, einem Antiklassizismus wie er anfangs in Marquards Plädoyer für die Einsamkeitsfähigkeit erkennbar wurde.

Diese Grenze ist – auch darin dürfte Karaseks Parallele des Berliner Hamlets mit der Wende in Bonn zutreffend sein – eine politische Grenze, und es bleibt abschließend die noch offene Frage vom Beginn zu beantworten, ob ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ auch Lehrjahre für die politische Kultur der Bundesrepublik sein können. Wird die Gruppensucht, ob sie sich in größerem Maßstab nun als Friedens- oder Ökologiebewegung äußert, durch die Kultivierung des Ichs im Sinne Goethes abnehmen? Zweifellos wäre schon viel erreicht, wenn diese Bewegungen wieder mehr Distanz zu sich selber bekämen, das heißt, wenn die gegenwärtige Tendenz der Privatisierung des Öffentlichen umgekehrt würde und aus den dann entstehenden Schlupflöchern à la Knigge dessen Humor wieder hervortreten könnte. Das Humorige an den Analysen Marquards gibt da ein schönes Beispiel. Aber selbst im Fall eines Erfolges würde diese Kehrtwende den Charakter einer Verlegenheitslösung nicht verlieren. Doch es mag besser sein, wenigstens einen Grund zum Lächeln zu haben, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse sonst wenig zum Lachen sind, zumal die Lösung, die Shakespeare selbst vorgeschwebt haben mochte, aufgrund seines frühen antifranzösischen Affekts aus den Verlegenheiten des 18. Jahrhunderts nicht heraushelfen würde. Vielleicht gibt es gar keine anderen Lösungen als Verlegenheitslösungen, und man müßte in Wahrheit lügen, wenn man glaubte, die Lösung gefunden zu haben.

Anmerkungen

- 1 Baldesar *Castiglione*, Das Buch vom Hofmann [Il Cartegiano (1528)]. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz *Baumgart*, Bremen 1960, 2. Buch, Kap. 54 (II/54).
- 2 Odo *Marquard*, Plädoyer für die Fähigkeit einsam zu sein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. 4. 1983, Nr. 79, S. 11
- 3 Oscar James *Campbell* und Edward G. *Quinn* (Hrsg.), A Shakespeare Encyclopaedia, London 1966; Art. Rosencrantz and Guildenstern (S. 721)
- 4 Adolph Freiherr von *Knigge*, Über den Umgang mit Menschen (1790³), Frankfurt/Main 1977, 2. Buch, Kap. 6, Punkt 20 (II/6, 20)
- 5 Carl *Schmitt*, Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, Düsseldorf-Köln 1956, S. 64 f.
- 6 Schriften und Briefe, Bd. 3, München 1972, S. 332

Romantische Ironie als „progressive Universalpoesie“

Zu Friedrich Schlegels Konzept einer ästhetischen Anthropologie

Die Schwierigkeit, über romantische Ironie etwas auszusagen, hat manche Gründe. Der einfachste ist der, daß sowohl das Wort ‚romantisch‘ als auch das Wort ‚Ironie‘ umgangssprachlich gebraucht werden und diese umgangssprachlichen Bedeutungen sehr oft mitgedacht werden in der Diskussion über den Begriff, was zu Mißverständnissen Anlaß gibt. Ein anderer Grund ist, daß romantische Ironie, die Ludwig Tieck in der ‚Verkehrten Welt‘ zum ersten mal sichtbar im Theater zeigte, als Vorform des ‚Verfremdungseffektes‘ (der 1917 von Šklovský vor Brecht „erfunden“ wurde) strukturell als ein beliebig anzuwendendes Stilmittel betrachtet wird. Die ‚Verkehrte Welt‘, die auf einem ähnlichen Prinzip aufbaut wie Peter Handkes ‚Publikumsbeschimpfung‘, ist eine frühromantische, ‚theatralische‘ Form der romantischen Ironie, die Wirklichkeit als Fiktion und Fiktion als Wirklichkeit behandelt, also den Bruch auch in der Theatertradition zeigt, den in solcher Radikalität erst wieder Nestroy (der Valentin beeinflusste, der seinerseits Brecht beeinflusste) darstellte.

Sprechen wir jedoch von Friedrich Schlegels Konzept der Ironie, so befinden wir uns nochmals auf einer anderen Ebene trotz aller romantischen Wechselwirkungen zwischen den Jenaer Freunden Tieck, Novalis, Schelling und den Schlegels. Romantische Ironie, wie Friedrich Schlegel sie programmatisch für die später so genannte ‚Romantische Schule‘ definiert, bezeichnet eine *philosophische* Grundhaltung, die das Verhältnis von Leben und Kunst neu bestimmt. Diese philosophische Grundhaltung – betrachten wir sie im Zusammenhang der intellektuellen Biographie Friedrich Schlegels – kennzeichnet dessen Wendung von Kant zu Fichte und beginnt 1797 in den Kritischen Fragmenten, also am offiziellen Beginn der ‚Romantik‘. Das, was Schlegel als *Sokratische Ironie* im 108. Lyceumsfragment definiert, enthält einen genuin Fichteschen Gedankengang – diese Ironie erzeuge, so sagt Schlegel, ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und gleichzeitigen Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Dieses *Gefühl*, das die sokratische Ironie erzeuge, erhebt Friedrich Schlegel zum Grundgefühl des Romantischen. Es wird den Begriff der *Freiheit* mitdefinieren, wie er zur Grundlage wird für ein romantisches Lebensgefühl, das jeder Art des

Identitätsdenkens sich enthält. Die „freieste aller Lizenzen“ erblickt Schlegel auch deshalb in der sokratischen Ironie, weil man sich in ihr über sich selbst hinwegsetze. Was heißt das? Ein Absehen von sich selbst? Im Gegenteil. Es bedeutet den höchsten Grad der Selbstreflexion, die als ‚Reflexion der Reflexion‘, als ‚Denken des Denkens‘ keine *Eindeutigkeit* mehr anerkennt. Es handelt sich also bei dieser Betrachtung der Sokratischen Ironie schon deutlich um eine *Interpretation in der Richtung einer eigenen, die Romantik kennzeichnenden Begriffsgeschichte*. Denn jene Vereinigung von Lebenskunstsinne und wissenschaftlichem Geist, aus dem für Schlegel die Sokratische Ironie entspringt, ist bereits ein romantisches Konzept, das die Utopie der Verbindung von Kunst und Leben (als gelebter Kunst) im Ansatz enthält, mit dem Zusatz, daß vollendete Naturphilosophie und vollendete Kunstphilosophie hier zusammenträfen.

Erlauben wir uns, Sokrates mit den Augen Nietzsches zu sehen, so fällt noch deutlicher ins Auge, wie sehr Schlegel von der Romantik, die er im Begriff ist mitzubilden, spricht und wie wenig eigentlich von Sokrates selbst, zumal Schlegels Begriff der *Urbanität* (er spricht von der ‚Urbanität der sokratischen Muse‘) ein ganz und gar moderner ist und mit der griechischen Polis so wenig gemein hat, wie eben Schlegels Ironie mit jener des Sokrates. Das Mißverständnis aber war ein so produktives, daß es kaum zu bedauern ist.

Geschichtliche Umwege zur Bestimmung des eigenen geschichtlichen Wegs sind auch Wege und so notwendig wie der Versuch der vollständigen Mitteilung, die gleichzeitig unmöglich ist.

In der ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ stellt Nietzsche neben dem Gegensatzpaar apollinisch-dionysisch einen neuen Gegensatz auf, den des Dionysischen und des Sokratischen. Die „Sokratische Muse“ ist demnach eine Unmöglichkeit. Sokrates steht für das Amusische, das Amusikalische, die Vernichtung des Dionysischen um der Geburt des theoretischen Menschen willen, der mit der Frage des Sokrates nach der Wahrheit beginnt und der den Verstand als die eigentliche Wurzel alles Genießens und Schaffens betrachtet. Die dionysische Erregung, die den Tragödienchor erfaßt, mußte einem Sokrates, wie Nietzsche zu Recht bemerkt, ganz fremd sein, nämlich „sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen anderen Charakter eingegangen wäre.“

Sokrates dagegen ist der erste Aufklärer, dem alle Mysterien nur Narrenposen sind, und die sokratische Ironie dient zur *Entlarvung* des Unverständlichen als des Irrationalen. Sie ist ganz verständnislos gegenüber jenem „Schwebegerüste eines fingierten Naturzustandes“, wie Nietzsche den griechischen Chor definiert. Die romantische Ironie ist nochmals die Reflexion auf das ‚Schwebegerüste eines fingierten Naturzustandes‘. Die

berühmte ‚Illusionszerstörung‘ ist, wie Walter Benjamin richtig umformuliert, eigentlich eine ‚Illusionsstörung‘, ein Kunstgriff, der zeigt, daß es sich um eine Setzung handelt, die aber gleichzeitig notwendig ist, um uns, im ästhetischen Zustand, zu unserem uns entfremdeten Selbst zu führen. Zu führen, nicht zurückzuführen. Denn wir waren nie dort, es ist nicht das verlorene Paradies, auch nicht das der Kindheit, der Unschuld oder eines Goldenen Zeitalters: Es ist ein Zustand, den wir *neu* herstellen und den es so vorher nicht gegeben hat. Wir stellen ihn mit Hilfe der romantischen Ironie her, die uns in den Zustand jener romantischen ‚second innocence‘ versetzt, wo wir wieder Kinder werden, aber ironische. „Das Kind muß durchaus ironisches Kind sein“ heißt es bei Novalis. Sokrates wäre fraglos an einem solchen quasireflektiert-dionysischen Zustand uninteressiert. Er ist ganz und gar erwachsen. Und er ist als Erwachsener auch nicht einer, der sich selbst parodiert; seine Ironie geht immer auf Kosten des anderen, der in seiner Unwissenheit immerzu entlarvt wird mit dem Trick, sich selbst als den Unwissenden auszugeben.

Ich teile die Antipathie Nietzsches Sokrates gegenüber, eine Antipathie, die genau genommen eine Ambivalenz ist, weil wir (und Nietzsche hat dies sehr klar gesehen) von sokratischen Zügen selbst ge(kenn)zeichnet sind.

Wenn Schlegel in jenem Fragment von der Selbstparodie spricht, so definiert er eigentlich schon die romantische Ironie, in der Meinung, von der Sokratischen zu sprechen: „Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz gerade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.“

In deutschen Landen sind die harmonisch Platten besonders zahlreich, damals wie heute, was vielleicht mit zum produktiven Widerspruch reizte, nämlich zur romantischen Ironie. Diese beantwortet die Frage „Was meinst du jetzt eigentlich wirklich?“ mit einem ständigen Rollenspiel, das die Wirklichkeit als Fiktion zeigt und in der Fiktion das Wahre. Und eben das ist die ‚Urbanität‘, die Schlegel der Sokratischen Muse unterstellt, die sich zur rhetorischen Ironie verhalte wie die alte Tragödie im hohen Stil zur Pracht der glänzendsten Kunstrede. Der Vergleich zeigt, wie sehr Schlegel, auch hier, bis hinein in den Stil, ein Vorläufer Nietzsches mit mißverständlichen Vorzeichen ist; denn freilich wäre die Sokratische Ironie jener glänzendsten Kunstrede vergleichbar und die alte Tragödie im hohen Stil genau das, was Sokrates bereits bekämpfte, beziehungsweise neutralisierte, indem er Euripides schätzte, der diesen Stil im Begriff war zu verlassen für einen neuen, dem Dionysischen fremd werdenden Stil.

Ich spreche im Zusammenhang der romantischen Ironie vom Dionysischen auch deshalb, weil ich glaube, daß die Rückkehr des Dionysischen

nicht nur mit der Beethovenschen und Wagnerschen Musik, wie Nietzsche glaubte, sondern ebenso mit der frühromantischen Dichtung und Poetik angestrebt wurde. *Die romantische Ironie*, so scheint mir, ist der Weg, das *Dionysische in der Moderne neu zu ermöglichen*, denn ungebrochen wäre es wirklich jener ‚Irrationalismus‘, welcher der Romantik so gerne unterstellt wird. Freilich wird die Ironie, wo sie dargestellt und nicht beschrieben wird, von den unironischen deutschen Interpreten auch oft nicht gesehen (außer wenn sie so augenfällig ist wie in Tiecks ‚Verkehrter Welt‘ oder den Gedichten Heines mit der berühmten ironischen Schlußpointe).

Im Lyceumfragment 42, in welchem von der ‚Urbanität der sokratischen Muse‘ die Rede ist, finden wir auch die schöne Metapher von der ‚transzendentalen Buffonerie‘: „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend und Genialität. Im Äußern, in der Ausführung, die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.“ Wenn es in der 1799 geschriebenen ‚Lucinde‘ Schlegels heißt: Er umarmte sie „mit ebenso viel Ausgelassenheit wie Religion“, so ist dies eines der zahlreichen Beispiele der ‚transzendentalen Buffonerie‘ in der ‚Lucinde‘.

Was aber ist das Bedingte? Es ist das Individuelle, Besondere, das Endliche, das Sichtbare gegenüber dem Unbedingten, Absoluten, Unendlichen, Unsichtbaren, All-Einen. Und was ist der metaphysische Trost, den das Dionysische gewährt? Es ist der Trost, daß im Zustand des Dionysischen, wenn er uns erfaßt, die *Leiden der Individuation* für den Augenblick dieses Zustands aufgehoben seien. Während also die ‚harmonisch Platten‘, die Positiven und die Positivsten die Freuden der Individuation als Freiheit feiern, begreifen die Romantiker die Leiden der Individuation und wollen sie durch ihre gemeinsame ‚Symposie‘ aufheben. Wodurch? Durch eben jenen ästhetischen Zustand, in welchem Kunst und Leben verschmelzen. Deshalb geht es ihnen nicht mehr ums Werk, sondern um den schöpferischen Prozeß, das Machen der Kunst, poiësis, selbst. Es geht um den schöpferischen Prozeß des Machens und des Wieder-Herstellens desselben schöpferischen Prozesses in der produktiven Rezeption von Kunst, und zwar mit Hilfe der romantischen Ironie. Deshalb spricht Schlegel vom „göttlichen Hauch der Ironie“ – lebendig-schöpferisch-göttlich. Die Ironie, die sich über alles Bedingte unendlich erhebt, vernichtet das bloß Individuelle, indem es dieses mit dem Unbedingten, dem Ganzen, dem Kosmos, dem Überindividuellen, dem ‚Göttlichen‘ verbindet, das Ganze aber umgekehrt an das Individuelle, Endliche, Besondere bindet. Indem die romantische Ironie das Individuum ‚vernichtet‘, erhebt es dieses zugleich zum Ganzen, vergrößert es in der scheinbaren Auslöschung. Wie genauer

könnte man die Mehrdeutigkeit der Hegelschen ‚Aufhebung‘ beschreiben als durch die Praxis der romantischen Ironie? Und wie besser könnten die ‚Leiden der Individuation‘ in der Moderne aufgehoben werden als durch solch reflektiert dionysischen Zustand, der ganz und gar musikalisch ist, weil er das Bestimmte wie in Tönen aufzulösen imstande ist.

Die romantische Ironie macht ihren Schöpfer zum Gott und sagt ihm gleichzeitig, daß er ES nicht sein kann. Sie formuliert den ästhetischen als einen Ausnahmezustand, der doch gleichzeitig den ‚Normalzustand‘, den Notwendigkeitszustand als Notzustand, als Notstand erscheinen läßt, in welchem man sich nicht mehr heimisch fühlen wird. Zur Heimat des ‚Ausnahmezustandes‘ zu flüchten bedeutet aber auch, den Normalzustand als ständigen schlechten Ausnahmezustand zu erleben, bedeutet, sich als Fremder zu fühlen, wo man, auch äußerlich, sich zu Hause fühlen sollte: im Land, das der Landesherr regiert. Die romantische Ironie ist deshalb notwendig subversiv, weil sie jeden als normal definierten Zustand in Frage stellt und die Sehnsucht erweckt nach einem Zustand, in welchem der ästhetische Zustand kein Ausnahmezustand mehr wäre. Von dorthier wird die Bestimmung des Menschen als Möglichkeit gesehen, einen Rahmen zu schaffen, in welchem man sich gottähnlichen Zuständen nähern kann. Die romantische Ironie ist wehmütig und subversiv. Sie ist sich der Bedingungen der Möglichkeit klar bewußt und hat gleichzeitig die Tendenz, diese Bedingungen zu verändern zu einem geschichtlich Möglichen, das als kommendes Goldenes Zeitalter eine Sympraxis heraufbeschwört, die brisant wird, weil sie im Zusammenleben der „Jenaer Geselligkeit“ antizipierend vor-gelebt wird.

Das berühmte 116. Athenäumsfragment, das weitere Begriffsbestimmungen der romantischen Ironie implizit enthält, muß in solchem Zusammenhang gesehen werden. Es ist nicht zufällig so berühmt geworden. Das Pathos einer neuen *Lebensweise*, die von einer möglichen Synthese von Kunst und Leben ausgeht, ist hier deutlich spürbar. Schlegels Entwurf einer ästhetischen Anthropologie, der in fast allen seinen Werken enthalten ist, hat hier die Ver-Dichtung zu einem poetologischen Programm erfahren, das deutlich eine neue, die romantische, Zeitepoche signalisierte.

Im Lauf der Entwicklung dieses romantischen Konzepts wird immer deutlicher, daß es sich bei der romantischen Ironie, die zunächst als Interpretation der Sokratischen Ironie erscheint, nicht nur um eine philosophische Grundauffassung (in der Wende von Kant zu Fichte) handelt, sondern um eine *Lebenshaltung*, aus welcher der Neuentwurf einer ästhetischen Anthropologie hervorgeht. Dieser Entwurf freilich ist ohne die Sympraxis vor allem mit Novalis nicht denkbar, so wenig wie die gemeinsame Zeitschrift, das Athenäum und dessen Inhalt, u. a. die Blütenstaubfragmente von Novalis und die Athenäumsfragmente Friedrich Schlegels. Es herrscht

ein fast symbiotischer Geist, der doch wiederum das Individuelle durchschimmern läßt. Die Sympraxis realisiert jene Begegnung des Bedingten, Individuellen mit dem Unbedingten, einer intellektuellen Kollektivseele, wo für den geschichtlichen Augenblick der Begegnung die Leiden auch der intellektuellen Individuation aufgehoben sind. Die romantische Ironie, die jenes Gefühl von dem „unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“ erregt, ermöglicht als Grundhaltung die Überschreitung der Grenze, die auch immer eine Grenze zwischen Subjekt und Objekt ist. Sie erlaubt die Verschmelzung als ein Moment, im Bewußtsein, daß es sich innerhalb des Bestehenden niemals um einen Dauerzustand handeln kann. Und eben als dieses Gefühl des Widerstreits verunmöglicht sie gleichzeitig die Symbiose bis zu dem Grad, den wir Nietzsche als dionysischen Zustand evoziert hören. Sie ist gleichsam eine Erinnerung an diesen Zustand und ist doch, in der apollinischen Selbsterkenntnis, Wissen um den Verlust dieses Zustandes. Die romantische Ironie ist gleichsam der Trick, diesen paradox anmutenden Zustand, der höher ist als jener der zeitweiligen Bewußtlosigkeit, als solchen zu genießen. Genau in dieser zunächst geringfügigen Differenz erscheint auch jener langatmige Streit, die ‚querelle‘, diese Frage nach den Alten und den Modernen, die zugleich eine Auseinandersetzung mit Schillers ästhetischer Theorie ist, in einem neuen Licht. Die Antike wird nicht mehr, wie noch beim frühen Schlegel, als leuchtendes, nie mehr zu erreichendes Vorbild beklagt, sondern mit dem modernen Begriff des *Interessanten* wird der Verlust der dionysischen Einheit mit dem ‚All-Einen‘ aufgehoben in einen ästhetischen Zustand, wo diese Einheit als Augenblick der Versöhnung von Leben und Kunst realisiert ist. Nicht zufällig ist die *Musik* das romantische Medium par excellence, nicht zufällig hat die romantische Musik im deutschsprachigen Raum ihren Höhepunkt erreicht, wo gleichzeitig die Jenaer Romantik und der deutsche Idealismus zu einer philosophisch-ästhetischen Einheit verschmolzen. Eigentlich müßte, um das Phänomen der romantischen Ironie zu erklären, die philosophische Auseinandersetzung mit Fichte und Schelling und jene zwischen den beiden mit herangezogen werden, aber dieses ist im vorgegebenen Rahmen nicht möglich.

Nur soviel sei angedeutet, daß Schlegel mit seinem Konzept der Urbanität eine Utopie vorschwebte, in welcher die Natur nicht ‚besiegt‘, sondern versöhnt wäre, weil jeder schöpferisch-künstlerische Akt eine reflektierte Rückkehr zu ihr wäre und damit eine Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung (hier geht Schlegel über Fichtes dualistisches Konzept hinaus und auch über dessen Begriff der Freiheit, der Natur als Nicht-Ich ausschließt). Urbanität, Geselligkeit, Verkettung individueller Energien signalisieren eine Bewußtseinsebene, die die Einsamkeit des aus dem Kollektivverband entlassenen modernen Individuums bereits hinter sich gelassen

hat. Schlegels Identifizierung mit der Zerrissenheit des Hamlet war ein notwendiges Durchgangsstadium, das ihn reif machte für die Sympraxis mit den Freunden, mit Schleiermacher und Novalis, mit Caroline und Dorothea. Daß es sich nicht nur um ‚geistige Auseinandersetzungen‘ handelte, zeigt der gemeinsame Wille, zusammen leben zu wollen, und dies gegen alle Konvention von Ehe und Familie auch zu tun mit Bruder, Schwägerin, Freund oder gar Geliebten. Dieser biographische Untergrund sollte nicht vergessen werden beim Lesen des 116. Athenäumsfragments, denn die Idee des unaufhaltsamen Werdens, die der erste Satz in Anlehnung an Fichte (Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, 1794) formuliert, enthält auch jenen Lebensversuch des gemeinsamen Werdens: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“ – und er enthält im Schluß des Fragments in romantisch-ironischer Form die Unmöglichkeit der Möglichkeit dieses Versuchs: „Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Dieser Satz ist analog dem anthropologischen Satz von Schlegel zu verstehen: „Werde der du bist.“ Politisch formuliert ist dies die Absage an jede Form des Totalitären und ist eben darin im besten Sinne des Wortes ‚urban‘. Schlegels Idee der urbanen Liberalität ist geprägt von der Grundidee der romantischen Ironie.

Die Absage an das Ideal der klassischen Vollendung, die glaubt, in einem Endlichen voll enden zu können, ist zugleich Absage an jede Form der Unfehlbarkeit, der Absolutheit, des Letztgültigen, des einzig Richtigen, des Wahren-Schönen-Guten. Mensch und Kunst werden aus den Fesseln des Perfektionswahnes durch die romantische Ironie befreit. Um so sinnwidriger ist es, daß diese Jenaer Romantik mit Irrationalismus und sogar Faschismus in Zusammenhang gebracht wurde. Man kann sich nichts weniger Ironisches vorstellen als ein totalitäres Regime. Und Nietzsche, der voll ist von romantischer Ironie, wenn er gegen die Romantik schimpft (aber man kann auch Wagner einsetzen statt Romantik, und das ist etwas anderes als Jena, und dennoch ist auch Wagner ironischer als er rezipiert wird), wird ebenso in diese Richtung interpretiert. Die romantische Ironie ist, politisch formuliert, das Gegenmittel zum autoritären Charakter. Und als Schlegel resigniert aus dem katastrophalen Ende der Jenaer Geselligkeit (die geliebte Schwägerin Caroline geht mit Schelling davon, das göttliche Kind Auguste stirbt, der geliebte Freund Novalis stirbt), wo so viel schon realisiert worden war, schließlich zum ‚Metternich-Diener‘ wird, hat er das Konzept der urbanen Liberalität und romantischen Ironie aufgegeben, denn die progressive Universalpoesie ist ein ästhetischer Situationismus, der sich mit keiner Art von Etabliertsein verträgt, mit keiner Art bindender Gesetzmäßigkeit, die ein für allemal Gültigkeit beansprucht. Da es sich um

den Entwurf einer ästhetischen Anthropologie handelt, wäre es falsch, das Poetologische als etwas innerhalb der „Welt des schönen Scheins“ abzuhandeln – das eben bezeichnet die Abkehr auch von Schiller. Eben diese Anarchie, im etymologischen Wortsinn die Freiheit von jeder Form der Herrschaft, macht die romantische Universalpoesie, im Bewußtsein romantischer Ironie *frei*. Denn „sie ist nicht allein unendlich, sie ist auch allein frei.“ Sie erkennt als ihr erstes Gesetz an, daß die „Willkür des Dichters“ kein Gesetz über sich leide.

Wie auch sollte der ein Gesetz über sich leiden können, in dem durch die romantische Ironie das Gefühl erregt wurde vom unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, von der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung? Genau diese Definition entspricht einer reflektierten Rückkehr des Dionysischen im Sinne Nietzsches. Denn das Dionysische läßt sich mit keiner Bindung an ein Gesetz vereinbaren außer mit jenem „Evangelium der Weltenharmonie“, wo sich, nach Nietzsche „jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins“ fühlt, so „als ob der Schleier der Maje zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebäuden spricht die Verzauberung. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden...“

So schwärmt der einsame Nietzsche von einem Zustande, den die Jenaer Frühromantiker (denn es finden sich ähnliche Worte bei ihnen, Protokolle des Erlebten in romantischer Geselligkeit) gemeinsam und auf reflektierter Stufe herstellen wollten, in einer urbanen Verkettung ästhetischer Energien, wo die ‚Leiden der Individuation‘ aufgehoben werden sollten. In diesem Sinne ist ‚Willkür‘ auch im Zusammenhang mit Wille zu verstehen und den Gedankengängen Nietzsches nicht fern: „Es ist kein Wille ohne Willkür“ formuliert Fichte im ‚System der Sittenlehre‘. Die ‚freie Willkür‘ Kants setzt die Möglichkeit einer Selbstbestimmung des Menschen voraus, der das pubertäre Stadium des autoritären Charakters samt der blinden Rebellion gegen eine Autorität, die mit der nächsten ausgetauscht wird, hinter sich gelassen hat. Die Ent-Fesselten aber wußten, da ihnen die Bewußtseinsebene der freien Willkür des Dichters fremd ist, kaum, wie sie sich bewegen sollten. Vielleicht weiter so, als trügen sie noch Fesseln – oder entfesselt wütend gegen den vergangenen Zustand, der sie irreversibel geprägt hat? Die Französische Revolution zeigte beide Verlaufsformen. Die Jenaer waren ihre Sympathisanten. Sie glaubten an die progressive Universalpoesie – aber die Guillotine arbeitete ohne alle Ironie – und die Zensur in deutschen Landen nicht weniger.

Auf den ‚Flügeln der poetischen Reflexion‘ bewegten sich die Jenaer zwischen allen geistes- und realgeschichtlichen Fronten von Autorität.

Das heimliche Band, das sich von Schlegel zu Nietzsche zieht, der neben Schelling als erster die Antike nicht im harmonischen Maß von Winckelmann begriff, sondern ihr tragisch-dionysisches Element erkannte, hat mit jener „*Artisten-Metaphysik*“ zu tun, die Nietzsche in der späten selbstkritischen Einleitung zur ‚Geburt der Tragödie‘ beschwört, die diese zu einem „Buch für Eingeweihte“, zu einem „Erkennungszeichen für Blutsverwandte in artibus“ macht. Nicht anders verhält es sich mit dem 116. Athenäumsfragment, das die umfassendste Definition der romantischen Ironie enthält, wenn von der romantischen Dichtung gesagt wird, daß sie „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ kann. Dieser Vorgang setzt ein Selbstbewußtsein als sich selbst anschauende Tätigkeit voraus, eben das, was Fichte, im Unterschied zu Kant und andererseits auch zu Schelling, als „intellektuelle Anschauung“ definiert. Schlegel geht bei dieser Bestimmung von Fichtes Handlungssaxiom aus (das unmittelbare Bewußtsein, daß ich handle, das Bewußtsein, daß ich etwas weiß, weil ich es tue). Aber gleichzeitig poetisiert und potenziert er dieses Axiom; das romantische Denken des Denkens, die Reflexion der Reflexion wird zu einem dionysischen Zustand erhoben kraft der romantischen Ironie: Im Bewußtsein des zitierten Widerstreits bin ich nicht nur ein von der Umwelt getrenntes Subjekt, ich objektiviere mich selbst nochmals in der Reflexion. Etwas scheinbar Paradoxes geschieht bei dieser „Ausbildung der polaren Sphäre“ (Novalis): indem ich mich zum Objekt des Denkens mache und mich somit in diesem Vorgang als Subjekt auslösche, erkenne ich den Zusammenhang von ‚mir‘ als Reflexionsobjekt mit dem ‚Objektiven‘ um mich herum: die nochmalige Trennung des ‚getrennten‘ Subjekts führt dieses aus der Trennung heraus, zeigt ihm die unendlichen Möglichkeiten poetischer Potenzierung seiner selbst.

So wurden die ‚Leiden der Individuation‘, des Getrenntseins vom Universum, von der Natur, vom anderen Menschen, auf eine neue Weise aufgehoben. Diese Aufhebung ist gleichzeitig eine Erhebung in den reflektiert-dionysischen Zustand, wo der Mensch nicht mehr Künstler, sondern selbst „Kunstwerk geworden“ ist, wie Nietzsche vom dionysischen Zustand sagt. Erhabener Zustand, in dem, auf den Flügeln der poetischen Reflexion schwebend, das Vollbewußtsein der Freiheit, in romantischer Ironie, doch seiner Bedingtheit eingedenk bleibt!

Diese Erhabenheit ist, kurzum, das „Dasein in der Poesie“, von dem – in vielen Begriffen, Metaphern und Bildern – romantische Fragmente, Aufsätze und Märchen so verführerisch zu uns flüstern.

Versuch über Albernheit

Albernheit ist unangenehm. Mit starken Nerven nur ist sie bei Kindern noch erträglich, peinlich gar berührt sie bei Erwachsenen. Gut rememberlich ist mir, mit welchem Befremden ich als Kind – noch bevor mich selbst der erste Krampf des blöden Kicherns geschüttelt hatte – meinen Vater als ihr Opfer wahrnahm. Gackernd und schluchzend, nach Intervallen verlegener Stille erneut ausbrechend und jedesmal noch wehrloser der Gewalt dieses katastrophalen Reizes erlegen, mit gerötetem Gesicht schließlich und tränenden Augen – lachte er wirklich noch, oder weinte er nicht längst und ließ uns nur aus Schonung noch in dem Glauben großer Lächerlichkeit? –, so stammelte er immer wieder jenen Zweizeiler mit dem Schein eines Endreims, dessen Erfindung wohl bereits auf meinen Großvater zurückging und den ich selbst nun Frau und Kindern nur mit einer Mischung aus Verlegenheit und Kitzel vorsprechen kann: „Die Uhr geht – und die Gur–ké.“ Nichts weiter, nur diese idiotischen zwei Worte. Eine Gurke, zweifach gedehnt mit langem u und e-accent-aigu, so daß sie mit der Uhr im Gleichtakt gehen konnte. Komisch ist das nicht, wirklich nicht, doch unwiderstehlich über drei Generationen – ohne weiteres freilich keineswegs. Den Nüchternen hindert eine bedeutende Schamswelle, sich dem Albern zu verbinden. So schmerzte mich als Kind die Anstrengung eines loyalen Grinsens in den Wangen, hinhaltender Widerstand unter der opportunistischen Maske. Lange konnte das nicht gutgehen. Feindseligkeit kommt leicht auf zwischen dem enthemmt Albern, gar einer Runde von derart Enthemmten, und dem, der draußen bleibt: lauter Erhitzte und ein Kalter, sie alle hingegeben, er ein Verweigerer. Wer den Absprung nicht schafft und die Schwelle nicht überwindet, ist verklemmt, kann nicht *mal* aus sich herausgehen, will was Besseres sein. In der Tat – wo die Besseren sich um das Höhere versammeln, hat der Alberne nichts zu suchen, wie auch umgekehrt. Jedenfalls war es tunlich in unserer Familie, sich der blödsinnigen Kopulation von Uhr und Gurke nicht zu lange spröde zu entziehen. Es erwies sich auch als lernbar, ja beunruhigender und schlimmer: War erst die Hürde der Peinlichkeit genommen, so winkte als Belohnung ein schmerzhaft-reizender Lustschwall, der seinesgleichen suchte.

Das alberne Lachen gleitet dann aus den Untiefen mädchenhaften Kicherns – vielversprechend im Glucksen, ohne Widerstand schon in den Schnellen des Gackerns – in eine bodenlose Tiefe, deren lautliche Eruptionen nachzuahmen Diskretion verbietet. – Dieses Lachen steigt auf aus der

Körpermitte, scheinbar eine wilde, unüberlegte, reflexförmige Reaktion gegen alles Kultivierte und alle disziplinierenden Zumutungen. Es ist aber ein Lachen ohne kritische Spitze, vielmehr sich selbst genug und nur insofern ein Affront gegen alles Geformte, als es sich in keiner von dessen Ordnungen fassen läßt. Albernheit reicht tiefer als jede ideologiekritische Respektlosigkeit. Unter ihren Attacken lösen sich womöglich noch die solidesten Schließmuskeln gesitteter Selbstverhaltung. So lacht man sich unter den Tisch, lacht sich kringelig und scheckig, lacht sich kaputt, oder macht sich vor Lachen gar in die Hosen. Gegen Albernheit läßt sich nicht argumentieren, weil sich gegen den Sog des Kitzels, in dem hier aller Sinn verschwindet, keine Gründe ins Feld führen lassen. Der alberne Strudel macht vor Nichts halt, d. h. er hält nicht eher ein, als bis das Nichts erfahren worden ist. In den Krämpfen der Albernheit wird das Bedeutende aus dem Körper geschüttelt und geschwemmt bis zur körperlichen Erschöpfung; eine Vernichtung alles bürgerlich Repräsentativen nicht nur, sondern – weit radikaler – der Ordnung von Repräsentation. Es gibt nur noch Zeichen, kein Bezeichnetes, nur Worte oder Gesten, keinen Sinn.

Für gewöhnlich kehrt nach den albernen Ekstasen die Scham zurück und setzt einen Deckel über den Strudel. Für die Gemeinden der Albernern schließt er nicht dicht. Vielmehr wirkt das Kennwort, in dessen Zeichen die Albernern sich erstmals erkannten und vergaßen, wie ein eingeklemmter Hebelstock, der den Abgrund immer wieder einen Spalt breit zugänglich macht. Jenes Wort sagt aber nichts als sich selbst: Gurke oder Uhr. Sinn, der irgendwann einmal vielleicht daran gehaftet hat, ist längst nicht mehr erkennbar, war stets auch schon sehr klein und unscheinbar gewesen und in keinem angemessenen Verhältnis zu derart verheerender Wirkung. Je ausgelassener die alberne Stimmung ist, desto nichtiger ihr Inhalt. Am tiefsten ist Albernheit, wo sie grundlos ist. Das hat sie mit der Melancholie gemein. Sie wird veranlaßt und aufgerufen durch ein Wort, eine Geste, auch nur ein mimisches Zeichen – nie ist sie darin auch begründet. So bedarf es denn zur Erhaltung und Steigerung ihrer Dynamik durchaus nicht neuer komischer Einfälle und Ideen. Am ehesten noch wird sie befördert durch ein gewisses kollektives Milieu, das sich dann durch nichts anderes zu bilden braucht als durch die gemeinsame Beziehung auf das Alberwort. Zwingend aber ist selbst dieses Kollektiv nicht. Albernheit kann einsam sein, auch hierin vom Komischen unterschieden.

Die soziale Innenseite der Weltlosigkeit des Albernern ist seine Verantwortungslosigkeit. Daß sich mit der Albernheit ein Abgrund öffnet, ist buchstäblich zu nehmen. Stets ist sie unter allem Niveau, wie unter dem von Komik, so überhaupt unter allem sozial ausgemessenen und fixierten. Der Progression von Albernheit entspricht die Lockerung der Anspruchshaltung an sich selbst und die anderen, eine Entbindung von der Selbstver-

pflichtung zu Gemessenheit und Abstand, Begründung und Konsequenz. Alle Würde bricht zusammen. Hier gilt der Geistreiche keinen Deut mehr als jeder Blödler. Wertverfall ist die Folge. – Der soziale Rahmen besteht hier nur noch der Form nach, *aber ohne* einen Inhalt. Zwar kommt auch die solipsistische Beziehung der Albernheit auf sich selbst ohne die Vorstellung eines anderen nicht aus, wie wir denn, nach einer Bemerkung Jean Pauls „sogar den körperlichen Achsel- und Fersenkitzel halb willkürlich nur fühlen, wenn wir uns in einen *fremden* Finger versetzen, indes der eigene nichts dergleichen erwirkt, ja daß, wenn man mit dem fremden in der eigenen Hand sich berührt, nur die Viertel-Wirkung erfolgt. . .“.¹ Doch ist der andere hier nicht als eine Instanz der intellektuellen oder moralischen Beurteilung gefragt und akzeptiert, sondern nur mehr als eine formelle Bedingung. Die kitzelnde Hand ist der verlängerte Blick des Auges, das den Albernern sieht. Der Blick in den Spiegel kann es gelegentlich ersetzen. Die Hingabe des Albernern an seine ruinöse Lachbereitschaft rundet sich zur Stimmung erst unter diesem Blick. Es ist der Blick des Bewußtseins, der hier die Bedingung dafür ist, daß wir den Paroxysmus und Kollaps alles Kultivierten genießen können. Die Intervalle zwischen den endlosen Sequenzen des Kicherns haben keine andere Funktion als die von solchen Augen-Blicken des Einstands. Insofern sind sie – wie Unterbrechung – zugleich auch eine Voraussetzung, aus der die Alber-Energie sich speist. Der Alberne lacht nicht über etwas, sondern er fühlt sich lachen. Die Voraussetzung dieses Fühlens ist aber eben der Abstand, den er in den Augenblicken des verlegenen Atemholens nimmt oder in den schnellen Blicken in die verstörten oder mißbilligenden Mienen der Nüchternen, die danebenstehen; immer ein Anlaß erneuten Losprustens. Der Alberne braucht ein Publikum, doch schon der eigene Blick im Nacken kann es ersetzen.

Die reflexive Struktur von Albernheit, man kann auch sagen ihr sentimentaler Impuls, aus dem sie vor allem nur wieder sich selber sucht und genießt, reiht sie in das imaginäre Verzeichnis von Entwicklungsstörungen ein, das die Kulturphilosophen, Ästhetiker und Pädagogen der Moderne in ihren Köpfen führen, eine Liste der Untugenden und Fehlverhalten, die bearbeitet werden müssen, wenn sie den wunschgemäßen Verlauf kontinuierlichen Wachstums zu sabotieren drohen. Weil man am Albernern nichts Produktives entdecken konnte – beim besten Willen nicht, nicht einmal in Beziehung auf das Komische –, ist es auch nicht theoriefähig geworden. Darin teilt es das Los von Sentimentalität, Faulheit und Langsamkeit, von Epigonalität und Gemütlichkeit. Sämtlich sind es Laster, deren Blüte mit der Fortschrittseuphorie des 19. Jahrhunderts zusammenfällt, Sumpfpflanzen im Verborgenen.

Gibt es auch keine Theorie des Albernern, so doch eine Mythologie. Von

ihr soll nun erst die Rede sein, sodann von Aspekten ihrer Pädagogik, schließlich auch Ästhetik. – Was das Albern sei, hatte ich bisher als bekannt und selbstverständlich vorausgesetzt; mit bestreitbarem Recht, wie sich sogleich zeigt, wenn wir die historischen Bedeutungen des Worts aufblättern. Seine Frühgeschichte ist überraschend. Daß das Alberne etwas Unangenehmes sei, davon glaubte ich am sichersten ausgehen zu können. Frühere Assoziationen geben ihm indessen den Sinn von „wahr“, „freundlich“, auch „ruhig“ und „angenehm“. Die erste Wortsilbe „al-“ geht auf das bestärkende Präfix „all-“, ahd. „ála-“ im Sinn von „ganz“, „allzu“ zurück. So heißt „ála-wári“ „gütig“, „zugeneigt“ mit der Nebenbedeutung von „ganz aufrichtig“. Erst im Laufe des Mittelalters, sprachgeschichtlich im Mittelhochdeutschen, wandelt sich diese Bedeutung zu „gutmütig“ mit der noch heute geläufigen Konnotation von „töricht“, „einfältig“, „dumm“. So hat es auch Luther in der Bibel benutzt (in der Wortform „alber“; das -n setzen erst Gottsched und Adelung dazu). Dort überwiegt semantisch aber das intellektuelle Defizit, ein „Mangel an Vorsicht und Überlegung“, wie Kluge/Mitzka sagen, während das heutige Verständnis hauptsächlich „das Unschickliche im Benehmen“ meine.²

In zweierlei Hinsicht ist diese Etymologie ergänzungsbedürftig. Zum einen scheint Luthers Version allein nie maßgeblich gewesen zu sein. Neben der intellektuellen Inkompetenz ist wohl auch die Bedeutung des naiv Einfältigen nie ganz verschwunden. Zum anderen bleibt mindestens bis ins 19. Jahrhundert noch ein Nebensinn der Wortbedeutung erhalten, der sich aus einem subkulturellen Verständnis der Etymologie speist. Es ist voller Poesie, wie Volksetymologie oft, und es nimmt so viel Erfahrung im Umgang mit Albernheit auf, daß ich es ausführlicher wiedergeben möchte. Ich zitiere es nach der Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber³, ergänzt um das entsprechende Lemma im Synonymenlexikon von Maaß und Gruber desselben Autors.⁴ Albern, so lesen wir in der romantischen Enzyklopädie, leite sich am wahrscheinlichsten von den Elfen her, deren Name mit dem Schreckgespenst des Traums ursprünglich gleich gewesen sei. Dieser, der Alptraum, sei aber so genannt, weil man sich früher die Elfen auf Bergspitzen, eben auf Alpen hausend gedacht habe. Die Albernern nun wären degenerierte Sprößlinge jener, wie es das folgende Zitat erklärt: „Es waren aber die Elfen zwar muntere, geschäftige und geschwätziges Wesen, aber Geister von niedrigem Range, an Verstandeskräften unter den Menschen, und mußten gewöhnlich den mächtigern Feen dienstbar seyn. Man gab ihnen die Schuld, daß sie den Menschen Kinder raubten, und dafür ihre mißgestalteten und geisteschwachen Kinder unterschoben. Daher kam es, daß man dann alle geisteschwachen Menschen nach den *Elfen-* oder *Alpen-* Kindern *albern*, oder *elbisch* nannte. In der Folge, als man die verschiedenen Arten von Geistes-

schwäche bestimmter unterschied, wurde auch der Ausdruck *Albern* bloß auf eine bestimmte Art davon eingeschränkt.“⁵

Albernheit ist demnach eine Form dämonischer Besessenheit, in der etwas eigentlich Erfreuliches ins Mißratene entstellt ist. Der Enzyklopädie-Artikel zeichnet die Mythe von den vertauschten Kindern wahrhaft mythologisch auch in seiner eigenen deskriptiven Sprache nach, wenn er Albernheit als eine Perversion der Beurteilungskraft bezeichnet, genauer als eine Filiation derselben im Zeichen des Mangels: „Durch Beurteilungskraft nun äußert sich vorzugsweise der sogenannte Mutterwitz (*Secunda Petri*), und, im Gegentheile, ein auffallender Mangel derselben macht die *Albernheit* aus.“⁶ – So behandelt also die Volksetymologie Albernheit als unmenschliche Tochter des Mutterwitzes. Die Beispiele, die das erläutern, liegen nur zur Hälfte auf der Ebene eingeschränkter intellektueller Kompetenz. Zur Symptomatik gehören nämlich außerdem eine gewisse läppische Geschwätzigkeit und Faselei, eben jener Unernst, der von der ehemals so komplexen Wortbedeutung heute einzig noch übriggeblieben ist. „Auch dieser engere Begriff des jetzigen Sprachgebrauchs scheint mit dem oben erwähnten, ersten Ursprungs des Wortes *Albern* genau zusammen zu hängen. Denn die Alpen oder Elfen waren zwar schwach von Verstande, aber doch munter, geschäftig und geschwätzig.“⁷ – Die therapeutischen Aussichten sind bei Ersch und Gruber schlecht: „*Albernheit* gehört zu denjenigen geistigen Gebrechen, die am allerschwersten zu heben sind, da sie schlechterdings alle Besserung durch Belehrung verschmäheth.“⁸ Denn da es sich im Wesentlichen ja um eine Beschränktheit der „freien“, d. h. der spontanen Geistesvermögen handelt, ist diese nach Ansicht des Verfassers auch prinzipiell einer Erziehung unzugänglich.

Vollzieht man die Chronologie der eben skizzierten Bedeutungsgeschichte nach, so läßt sich als erste Station das Ausfiltern einer gewissen intuitiven und arglosen Wahrnehmungsweise ablesen, deren Einfalt mit einem abschätzigen Zeichen markiert wird. Offenbar vollzieht sich diese Indizierung bereits im Laufe des Mittelalters, denn für Luther gilt sie schon eindeutig. Sie gehört dem historischen Datum nach in den Zusammenhang der Ausbildung instrumentell gerichteter Vernünftigkeit, deren logischer Standardisierung auf der anderen Seite eine pointiertere Definition törichter Verhaltensweisen entspricht. Sie erfolgt polemisch und in der deutlichen Absicht einer Hygienemaßnahme zum Schutz des aufklärerischen Diskurses. Der Kantische Satz „*Albern* ist derjenige, der beständig faselt“ – er wird bei Ersch und Gruber zitiert – ist die disziplinarische Richtschnur, nach der spätestens seitdem in Schulen und Universitäten der Verstand geformt wird. Der Disziplinierung eng benachbart ist auch hier so gleich die Pathologisierung. Albern sein heißt „nicht ganz richtig im Kopf“ und dies von so schweren Graden, daß der Schaden für irreparabel angese-

hen wird. Allenfalls eine Kaschierung des Defekts durch „fleißige Übung im freien Urtheilen“ kann man für möglich halten.⁹ Immerhin ist auf dieser historischen Stufe, es ist diejenige, auf der wir die romantische Enzyklopädie fanden, noch ein Rest des Bewußtseins übrig, daß es sich bei der Albernheit um den Reflex einer Wahrnehmungsweise handelt, die in frühen, vielleicht gar archaischen Wahrnehmungsweisen wurzelt. Das mythologische Zitat im Zusammenhang der Volksetymologie eröffnet eine vorge-schichtliche Dimension, die das aktuell wahrgenommene Verhalten komplexer erfaßt denn bloß als individuell pathologischen Schwachsinn.

Erst nachromantisch hat sich dann gänzlich neben dem pejorativen und verächtlichen auch das banalisierende Verständnis von Albernheit durchgesetzt, verkürzt um die seelengeschichtliche Perspektive, eingeschränkt auf die Verletzung vernünftig kontrollierten Verhaltens unter dem Einfluß einer kindischen Neigung zur Regression. – Die Geschichte des Bedeutungswandels von „albern“ scheint insoweit übrigens auch Parallelen in anderen westeuropäischen Sprachen zu haben, so bei „silly“, „sot“ und „sciocco“.

Die Geschichte des Lachens ist eine Geschichte seiner Läuterung. Das ist euphemistisch gesagt. Mit wie starken Affekten diese betrieben wurde, mit welcher Aggressivität gegen allen ungebundenen Ausdruck läßt die pädagogische Literatur, selbst die im engeren Sinne erziehungswissenschaftliche, zumal älteren Datums erkennen. Charakteristisch der scharfe Ton, mit dem das wilhelminische „Enzyklopädische Handbuch der Pädagogik“ (1906) mit der Albernheit umspringt. Sie gilt dort einerlei mit dem Kindischen und insofern als „in jeder Hinsicht abstoßend“, weil sie „im Denken, Reden und Tun zu den Forderungen der Schicklichkeit und zu den Grundsätzen der Sittlichkeit in grellem Widerspruche steht. [...] Das Erziehungsverfahren, welches diesen Kinderfehler beseitigen will, muß vor allem bemüht sein, den Geist in strenge Zucht zu nehmen, die Gesinnung mit den Idealen des Wahren, Guten und Schönen zu erfüllen und besonders den Willen zu befähigen, strenge Selbstzucht zu üben gemäß den Forderungen der Schicklichkeit und Sittlichkeit.“¹⁰

Außerordentlich reich ist nach der Abwendung von solchen Prinzipien zwar die pädagogische Fachliteratur, in der die psychosozialen Energien der verschiedensten Formen kindlichen Humors beschrieben und gepriesen werden. Zumal in den siebziger Jahren scheint das Interesse an Humor und Witz, dem Lachen und Lächeln alle anderen Themen in der Erforschung der Kindheit in den Schatten gestellt zu haben.¹¹ – Doch blieb das Alberne hier wie in der Theorie des Komischen eine Schmuddelform, unansehnlich und unbegriffen im Dämmerlicht scheuer Marginalien. (Allein auf das Blödeln, eine spezielle intellektuelle Spielform, fiel einiges Licht.¹²) Darum verdient hier eine Arbeit besonders gewürdigt zu werden, deren

Einsichten nicht nur ihren speziellen Gegenstand, die Albernheit von Kindern betreffen, sondern darüberhinaus auch das allgemeine Verständnis dieser wildesten Variante des Lachens, ich meine die Studie von Jutta Grund *Über die Albernheit von Kindern*.¹³ Zwei Aspekte vor allem möchte ich mit ihrer Anleitung pointieren: die Entökonomisierung des Lachens durch Albernheit und dessen „Gewolltheit“. Beides steht in einem nicht auflösbaren Zusammenhang.

Von einer „Ökonomie“ des Lachens spricht die Autorin im Zusammenhang mit der Bindung der Lachbereitschaft an Anlässe, wie sie bereits im frühen Kindesalter eintritt: „Aus dem Lachen sozusagen, aus Freude am Spaß“ wird ein bedingtes Lachen, d. h. aus einer mehr allgemeinen Heiterkeit und Bereitschaft zum Lachen und Lächeln wird ein Lachen aus diesem oder jenem Grunde. – Wenn nun das Kind beim Albern aus dem ‚begründeten‘ Lachen wieder auf ein scheinbar ‚grundloses‘ Kichern zurückgreift, wird die Regression auf eine frühere Stufe der Entwicklung deutlich. Der Ursprung des albernen Lachens ist mehr in der allgemeinen Stimmung als im besonderen Anlaß, mehr in den Bedingungen der Gesamtsituation als im speziellen Inhalt zu suchen.“¹⁴ – Daran kann ich anknüpfen. Die Entdifferenzierung des bedingten Lachens im unbedingten Albern führt zwar zu Paroxysmen der eingangs beschriebenen Art, doch ohne Erlösung. Das hängt mit dem regressiven Charakter der Alberei und mit deren Überformung durch Reflexion zusammen. Das alberne Lachen wirkt nicht befreiend, weil es nicht wirklich zurückkann in die seligen Zeiten. So fehlen ihm auch die Merkmale des Ausbrechens, des Berstens und Explodierens. Das Albern behält den Silberblick auf die Kontrollinstanzen der Vernunft. Es ist ungehorsam, ohne sich darin im Recht zu fühlen, ein Über-die-Stränge-Schlagen mit intermittierendem bzw. nachfolgendem Katzenjammer. Wie in der Elbenmythologie der ausgetauschte Elbensprößling, so fühlt der Alberne sich als Wechselbalg, bekundet er mit seinem Kichern Lust am Perversen.

Das schallende Lachen ist ihm ein sehnsüchtig verlorenegebener Klang von epischen Zeiten, perdu für alle Zeit, jedenfalls für ihn selbst. – Jutta Grund hat in ihren Untersuchungen festgestellt, daß Albernheit besonders in Unterschichten bzw. bei Hinterbänklern auftritt. Sie beruft sich auf die Clown-Rolle von underdogs. Die Überlegenheit der Anderen ist prinzipiell nicht zu leugnen, und sie ist zugestanden. Mit der Lust an der Regression genießt der Clown zugleich und masochistisch die Übermacht der Lacher auf der anderen Seite, denen er sich ergibt. Albernheit kann die soziale Deklassierung der Einfalt nicht rückgängig machen, diese allenfalls herauskitzeln und sentimental auskosten. – Wie als Bericht aus homerischen Zeiten liest sich dagegen Helmut Plessners Beschreibung der Emanzipation körperlicher Vorgänge im Befreiungsakt des Gelächters: „In der

Katastrophe noch, die sein sonst beherrschtes Verhältnis zum eigenen Leib erfährt, triumphiert der Mensch und bestätigt sich als Mensch. Durch das entgleitende Hineingeraten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwangshaft abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältnis des Menschen zum Körper in eins preisgegeben *und* wiederhergestellt. Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine passende Antwort zu finden, *ist* zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzig passende Antwort. – Von hier aus begreift man jetzt besser das Recht, Gebärde und Handlung, ohne ihre Wesensgrenze zu verwischen, in ein und derselben Perspektive zu sehen. Sie entsprechen dem Normalfall fragender Situationen, die sich beantworten lassen, indem hierfür der Mensch sich seines Leibes (bewußt oder unbewußt, willkürlich oder unwillkürlich) als Instrument bedient.“¹⁵

Das liest sich wie ein Lobgesang auf eine große Gesundheit. Nichts davon betrifft die Albernheit, und natürlich kommt sie hier auch nicht vor, es sei denn bei der Schilderung des Kicherns, das Plessner zufolge „eine Haltung des Sich-Verkriechens, Sich-kleiner-Machens, eine symbolische Gebärde des mit seiner Haut, d. h. Sinnesoberfläche, Aus-dem-Felde-Gehens.“¹⁶

Eine elbische Gebärde, so sind wir zu ergänzen versucht. Zwergengekicher. – Wollte man eine Strategie der Albernheit konstruieren, so müßte man sie als subversiv bezeichnen, ein Unterwandern der Ordnung des Vernünftigen nicht nur, sondern auch derjenigen des Lachens. Das große Gelächter, wie es von Plessner beschrieben wird, wäre demgegenüber eines der freien Feldschlacht. Ganz dieser Metapher folgend, spricht man von „Lachsalven“, eine markige, eine durchaus männliche Form der Kriegsführung. In ihr könnte das Alberne nicht bestehen. Schließlich kann es sich ja nicht einmal auf einen stichhaltigen Grund berufen.

Was aber schwerer wiegt: die Schuldhaftigkeit der Albernheit. In der Elben-Mythologie kommt sie geradezu durch einen kriminellen Akt zustande, die Kindesvertauschung. Doch noch die wohlmeinende pädagogische Theorie von Jutta Grund kommt nicht umhin, den Finger auf diese problematische Stelle zu legen: „Albernheit entsteht nicht, sie wird gemacht.“¹⁷ Was Plessner zufolge die Würde des Lachens noch in der tiefsten Hingegebenheit des Lachers ausmacht, die leibseelische Unwillkürlichkeit, in der die Selbstbeherrschung preisgegeben wird, um die Integrität der Person als Geschenk zu erhalten – hier fällt sie aus und ist ersetzt durch eine Entschlossenheit zum Lachen. Ein subtiles Schauspiel wird inszeniert, das funktioniert, indem der Spieler die Kunst aufbringt, den Ursprung seines Lachens aus dem Willen zu vergessen. – Kein Zweifel, unter solchen Umständen krankt der Alberne nicht nur an einem intellektuellen, sondern

schwerer an einem moralischen Defekt, wie er stets unterstellt wird, wo eine Spontaneität des Gemüts als gemacht erkannt wird.

Auf diesem Felde gibt nun freilich die progressive Pädagogik der siebziger Jahre die Verfolgung auf, klein begeben möchte sie trotzdem nicht. Im Gefolge der Sprachbarrieren-Theoretiker besteht Jutta Grund deshalb auf einer Einschränkung ihrer prinzipiell positiv gelassenen Einstellung. Sie sieht die Möglichkeit, daß die Albernheit der Schutzbedürftigkeit ihrer Unterschichtssituation – sie gilt auch, aber nicht nur im sozial spezifischen Verstande – dadurch entsprechen, daß sie sich als Ingroup abschließen. Hier ist sie dann allerdings als Lerntheoretikerin gefordert: „Zum Eingreifen fordert das Subsystem allerdings, wenn es beginnt, Einfluß auf den Lernprozeß zu nehmen, indem es ihn stört, filtert, einengt und schließlich durch Verstärken sowohl der kindlichen Position wie auch der Albernheit zum Verweilen in albernem Subkultur verleitet, wo ein allmählicher Übergang zu Realitätskonfrontation und -prüfung angezeigt wäre.“¹⁸ – Erwachsene, so kann man daraus schließen, sollen Kindern mit eigener Albernheit kein schlechtes Beispiel geben.

Übrigens kommt dieses Argument auch bereits in jenem Kreis zur Sprache, der, wie überall, so auch in pädagogischen Fragen sonst die größte Liberalität und Unbedenklichkeit an den Tag legte, in dem frühromantischen Freundesbund um die Schlegels, Schelling und deren Frauen. Nachdem man zum Jahrhundertwechsel 1800 in gemeinsamer Runde Schillers *Glocke* verlesen und sich dabei „an einem schönen Mittag mit Lachen vom Tisch weg fast unter den Tisch gebracht“ hatte („Die ließe sich herrlich parodieren“), führen Skrupel danach zu Vorwürfen und ernstlicher Verstimmung: Die vierzehnjährige Auguste, Carolines Tochter, war dabeigewesen. Nicht daß man das kindliche Gemüt davor bewahren wollte, das Pathos des Gesanges auf die Menschheit als die groteske Idee eines hysterisch gewordenen Geschichtsprofessors wahrzunehmen, den die Musen verführt haben, bis ihm schwindlig wurde – das etwa mag die Version der Schlegels gewesen sein –, nicht derlei Frivolitäten konnten das pädagogische Tabu verletzen, wohl aber, daß die Anwesenden unter den Tisch zu rutschen drohten: unter alles Niveau, ein Verkrümeln in der Regression, für die die Erwachsenen kein Beispiel hätten geben dürfen.

In der pädagogischen Behandlung von Albernheit kommt das Schamverhalten diesem Laster gegenüber an einer Prüderie zum Vorschein, wie wir sie ähnlich sonst nur Sexualität gegenüber beobachten können. Kinder dürfen albern sein in bestimmten Phasen ihrer Entwicklung; Erwachsene – wenn überhaupt – möglichst unter Ausschluß von Jugendlichen und der Öffentlichkeit; also jeder für sich. Wie sonst nur Geilheit verletzt Albernheit das Würdegefühl.

Kaum dürfte ich heute mich mit einem Plädoyer für die Albernheit her-

vorwagen – nicht für Blödelei wohlgermerkt und nicht für Unsinnspoesie, für schwarzen Humor nicht und nicht für Nonsense –, wenn nicht im Schatten eines Monuments, das gänzlich aus der Energie dieser zwei unreinen Leidenschaften aufgeführt ist: Laurence Sternes „*Tristram Shandy*“. – Von der ersten Seite an stehen wir im Bann obszöner Phantasie, wenn der Vater des künftigen Tristram im Auf und Ab der quietschenden Matraze – weil seine Frau ein kontemplatives Naturell hat – mit der Frage unterbrochen wird, ob er die Uhr nicht vergessen habe aufzuziehen. Eine Schädigung des spermatischen Homunculus scheint die Folge zu sein. Sie bleibt die einzige nicht, die diesem Helden widerfahren wird. Denn schon im dritten Kapitel erfahren wir ein weiteres Malheur. Der Knabe stellt seinen Kreisel schräg. Ein Schelm, der dabei anderes denkt als an Kinderspielzeug, ein Tor, dem dabei nichts als der schräge Kreisel einfällt, wie dann später bei der geburtlich lädierten Nase nichts als die Nase, denn Eindeutigkeit ist bei Sterne eher die Ausnahme von der Regel obszöner Anspielungen. Susanna, das unselige Kindermädchen, trägt aber immerhin eindeutig die Schuld daran, daß der Knabe durch ein unzeitig herabfallendes Schiebefenster seiner Vorhaut beraubt wird. Ob nicht auch wesentlicherer Teile, bleibt – wie das Hüftleiden des Onkel Toby – in zweifelhaftem Dunkel. Skeptisch dürfen wir immerhin sein, denn mit der natürlichen Produktivität ist es bei allen wesentlichen Personen dieses Romans nicht weit her. Hängt nicht der Verlust der Vorhaut mit der Profession des jungen Tristram zusammen? Er wird nämlich Autor und zwar Verfasser eben jenes Werkes, das wir in Händen halten, wobei Sterne es nicht unterläßt, pen, pencil und penis, sowie alles, was mit der Federführung, dem Reiben des Stiels, dem Klecksen, Verspritzen und Anspitzen zu tun hat, in eine ebenso dubiose wie naheliegende Verbindung zu bringen. – Daß es unter solchen Umständen nicht recht voran geht in diesem Werk, so daß es nach 350 Seiten gerade erst so weit gediehen ist, daß Sir Walter Shandy nach dem Pfarrer schicken kann, um das Neugeborene zu taufen – immerhin der Held der Geschichte – kann nicht verwundern. Hinter das 36. Kapitel des dritten Buches hat der Erzähler ein Marmorpapier geheftet, wie es beim Buchbinden gebraucht wird – Sie finden es in jeder Ausgabe –, das buntscheckige Sinnbild seines Werks, dessen Verfasser auf Schlieren wie auf reißenden Strömen dahinjagt – fragen Sie nur nicht nach der Herkunft dieser Schlieren –, um sich gleich darauf auf irgendeine der grauen oder schwarzen Inseln dieses Papiers niederzulassen und eine Anekdote zu erzählen oder weit-schweifig einen Klassiker der Geburtshilfe mit vielen Anmerkungen zu zitieren. Der Gefahr, sich ins Bodenlose zu verlieren, entgeht der Erzähler gelegentlich, indem er ein Kapitel ausläßt, so daß in allen „Tristram“-Ausgaben der Welt zehn Seiten fehlen. Gewiß, es gibt auch Seiten mit komplizierten Graphiken, die Sterne dem Leser zur Orientierung mitgegeben hat.

Sie enthalten Verlaufskurven zur Visualisierung der narrativen Struktur. Doch tun wir gut daran, ihr Studium der Hingabe an die Albernheit zu opfern, wenn auch der Warnung des Autors eingedenk, der vom Leiden an einer Lungenblutung berichtet, die er sich zugezogen aufgrund eines Gelächters, das ihn überkam im Anblick eines Kardinals, „der wie ein Chorknabe (mit beiden Händen) Wasser ließ.“ Ein Intimfall von Diskursverweigerung, wie Sterne sie pausenlos aufeinander folgen läßt und wie der Roman insgesamt sie symbolisiert.

Sternes pornographische Phantasie fungiert als eine raffinierte Kupplerin in einem Wahnsystem von Beziehungen. Einmal in Gang gesetzt verknüpft ihre Assoziationsgewalt alles und jedes, anspruchslos und mit zunehmender Vehemenz, kollektivierend auf katastrophische Weise, wie es ein eigenes Kapitel über Backenbärte vorführt. Der Erzähler gibt es als das Kapitelfragment eines höfischen Romans. Daraus einige längere Zitate:

Das Fragment.

– Sie sind halb im Schlaf, meine teure Lady, sagte der alte Gentleman, indem er die Hand der alten Lady nahm und sie zart drückte, als er das Wort *Backenbart* aussprach – wollen wir das Thema wechseln? Keinesfalls, erwiderte die alte Lady – mir behagt Ihr Gespräch über derlei Dinge; und so legte sie ein feines Taschentuch über den Kopf, lehnte sich, das Gesicht ihm zugewendet, gegen die Rückenlehne ihres Sessels und streckte beide Füße vor, während sie sich zurückgleiten ließ – ich möchte, fuhr sie fort, daß Sie weitersprechen.

Der alte Gentleman fuhr fort, wie folgt: – Backenbart! rief die Königin von *Navarra* und ließ ihren Wollknäuel fallen, als *La Fosseuse* das Wort aussprach. – Backenbart, Madame, sagte *La Fosseuse*, indem sie das Knäuel an der Schürze der Königin feststeckte und einen Knix machte, als sie es wiederholte.

Die Stimme der Dame *La Fosseuse* war von Natur sanft und leise, aber doch artikuliert: und jeder Buchstabe des Wortes *Backenbart* fiel deutlich ins Ohr der Königin von *Navarra*. – Backenbart! rief die Königin und legte einen größeren Nachdruck auf das Wort, als habe sie ihren Ohren nicht getraut. – Backenbart! erwiderte *La Fosseuse* und wiederholte so das Wort zum drittenmal. – Es gibt keinen Kavalier seines Alters in *Navarra*, Madame, fuhr das Hoffräulein fort und lenkte so das Interesse der Königin auf den Pagen – der einen so stattlichen – Was stattlichen? sagte *Margareta* lächelnd – Backenbart hätte, sagte *La Fosseuse* mit unendlicher Züchtigkeit.

Das Wort Backenbart behauptete sich noch und wurde weiterhin in den meisten der besten Gesellschaften im kleinen Königreich von *Navarra* verwendet, trotz des indiskreten Sinns, in dem *La Fosseuse* es gebraucht hatte: tatsächlich hatte *La Fosseuse* das Wort nicht nur vor der Königin, sondern bei vielen anderen Gelegenheiten am Hof mit einer Betonung ausgesprochen, die immer so etwas wie einen Hintersinn durchblicken ließ. – Und da *Margaretas* Hof, wie jedermann weiß, zu jener Zeit eine Mischung von Galanterie und Frömmigkeit war – und Backenbärte sowohl bei dieser wie jener anwendbar sind, behauptete sich das Wort natürlich –

es gewann so viel, wie es verlor; das heißt, die Geistlichkeit war dafür – die Laienschaft war dagegen – und was die Frauen anging, – *die* waren gespalten. –

Und dann wird über die Gespaltenheit der Frauen noch einiges gesagt, über die Dame Baussière z. B.:

Die Dame *Baussière* war in eine Wildnis von Vorstellungen geraten, während sie sich auf zu kniffliges Moralisieren über *La Fosseuses* Worte einließ – sie bestieg ihren Zelter, ihr Page folgte ihr – die Hostie wurde an ihr vorbeigetragen – die Dame *Baussière* ritt weiter.

Einen Denar, rief ein Barmherziger Bruder – einen einzigen Denar für tausend geduldige Gefangene, deren Augen zum Himmel und zu Euch um Erlösung aufblicken.

– Die Dame *Baussière* ritt weiter.

Mitleid mit den Unglücklichen, sagte ein frommer, ehrwürdiger, grauhaariger Mann und hob in seinen welken Händen eine mit Eisen beschlagene Büchse hoch – ich bitte für die Elenden – gute Dame, 's ist fürs Gefängnis – für ein Spital – 's ist für einen alten Mann – einen armen Mann, ins Unglück geraten durch Schiffbruch, durch Bürgschaft, durch Brand – ich rufe Gott und alle Engel zu Zeugen – 's ist, die Nackten zu kleiden – die Hungrigen zu füttern – 's ist, die Kranken zu trösten und die Bekümmerten.

– Die Dame *Baussière* ritt weiter.

[...]

Da, halt meinen Backenbart, sagte die Dame *Baussière* in Gedanken – Der Page hielt ihren Zelter. Sie stieg am Ende der Terrasse ab.

Es gibt Reihen gewisser Vorstellungen, die Spuren um unsere Augen und Augenbrauen hinterlassen; und irgendwo in der Herzgegend werden sie bewußt, was dazu dient, diese Umrisse um so deutlicher zu machen – wir sehen sie, buchstabieren und setzen sie ohne Wörterbuch zusammen.

Ha, ha! hi, hii! riefen *La Guyol* und *La Sabatière*, während sie gegenseitig ihre Spuren betrachteten. – Ho, ho! riefen *La Battarelle* und *La Maronette*, die das gleiche taten: – Still! rief die eine – pst, pst, – sagte eine zweite – sch! machte eine dritte – puh, puh, erwiderte eine vierte – 'kschön! rief die Dame *Carnavallette*; – sie war's, die die heilige *Brigitte* beackebartete hatte.

Und nach einer Weile:

Das beste Wort in der besten Sprache der besten Welt hätte unter solchem Zusammentreffen von Umständen Schaden leiden müssen. – Der Pfarrer von *Estella* schrieb ein Buch dagegen, worin er die Gefahren von Zusatzgedanken auseinander setzte und die *Navarraner* davor warnte.

Weiß nicht die ganze Welt, sagte der Pfarrer von *Estella* am Schluß seines Werkes, daß die Nasen vor einigen Jahrhunderten das gleiche Schicksal in den meisten Gegenden von *Europa* erfuhren, das den Backenbärten im Königreich *Navarra*

geblüht hat? – Das Übel breitete sich damals allerdings nicht weiter aus – aber schweben nicht seither Betten und Pfühle und Nachtmützen und Nachttöpfe am Rande des Untergangs? Sind nicht Hose und Rockschlitz und Pumpenschwengel – und Faßzapfen und Zapfhahn immer noch aus der gleichen Ideenverbindung in Gefahr? – Man gebe der Keuschheit, der zartesten aller Regungen – die Zügel frei – und sie ist wie ein wütender und brüllender Löwe.

Die Tendenz im Argument des Pfarrers von *Estella* wurde nicht begriffen. – Man lief der Witterung auf dem falschen Weg nach. – Man zäumte den Esel am Schwanz auf. – Und wenn die *Übertreibungen der Empfindlichkeit* und die *Anfänge der Fleischeslust* mitsammen ihr nächstes Provinzialkapitel abhalten, möge man auch dies hier als schweinisch bezeichnen.

In höherem Maße als schweinisch, in ruinöserem als komisch ist es einfach albern.

Sterne sei nicht groß, er sei einzig gewesen, hat Rudolf Kassner gelegentlich geschrieben, und weiter: „Sterne ist der unpaulinische Mensch. Statt Sünden hatte er Unarten.“ Mit einer Verbeugung vor Sterne lassen Sie mich schließen.

Nachweise

- * Dieser Essai ist in erweiterter Fassung erschienen in: Gert Mattenklott: Blindgänger. Physiognomische Essays. Frankfurt 1986.
- 1 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Hrsg. u. kommentiert von Norbert Miller. Nachwort Walter Höllerer. München 1963, S. 123 (= Sonderausgabe von Bd. V der Jean Paul Ausgabe des Hanser Verlags)
- 2 Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 19. Aufl., bearbeitet von Walther Mitzka. Berlin 1963, S. 12 f. – Danach auch das vorhergehende Referat.
- 3 Der Artikel ist von J. G. E. Maaß geschrieben. In: Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von J. S. Ersch und J. G. Gruber. Leipzig 1918, S. 346–347
- 4 J. G. E. Maaß in: Versuch einer allgemeinen teutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuch der sinnverwandten Wörter der hochteutschen Mundart von Johann August Eberhard und Johann Gebhardt Ehrenreich Maaß. 3. Aufl., fortgesetzt und herausgegeben von J. G. Gruber, Halle 1826, Bd. 1, S. 85–89.
- 5 a. a. O., S. 346
- 6 ebd.
- 7 a. a. O., S. 347
- 8 ebd.
- 9 ebd.
- 10 Gustav Siegert in: Enzyklopädisches Handbuch der Pädagogik. Langensalza, 2. Aufl., 1906, S. 935

- 11 Siehe etwa das Vorwort sowie die Referenzen zu den einzelnen Artikeln und die Bibliographie bei Paul E. Mo Ghee und Antony J. Chapman (Ed.): *Children's Humour*. Chichester, New York etc. 1980
- 12 So bei Dieter Wellershoffs „Theorie des Blödelns“, Wolfdietrich Stempels „Blödeln mit System“ und Friedmar Apels „Phantasie im Leerlauf“.
- 13 Jutta Grund: *Über Albernheit von Kindern*. München 1974
- 14 a. a. O., S. 16
- 15 Helmut Plessner: *Lachen und Weinen*. In: *Philosophische Anthropologie*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Dux. Frankfurt a. M. 1970, S. 74 f. (= *Conditio Humana*)
- 16 a. a. O., S. 83
- 17 Jutta Grund, a. a. O., S. 75
- 18 a. a. O., S. 83

Clown. Mit dem Rücken zur Odyssee

Irrgarten, Irrwelt

Wer kann sich schon verirren? Wer will sich schon irren? Kinder werden vor Irrtümern behütet, ein Autofahrer kauft sich eine Straßenkarte, in „Gibs auf!“ von Kafka vergleicht einer eine Turmuhr mit seiner Uhr, um sich nicht zu irren. In einer Welt der Planung, der Berechnung geht es um sichere Ergebnisse. Als zuverlässig gilt, was sich prognostizieren läßt. Es gibt Wettkämpfe um die Beherrschung des Irrtums, gepanzerte Zukunftsvisionen. Verbissen überspielt einer im Bewußtsein die Realität des Realen, um nicht irritiert zu sein. Auf einer Lederjacke steht: Ich bin kein Clown. Traumata des Irrgartens. Wenn es ginge, würde man ihn zuschütten, planen.

Um so erstaunlicher ist, daß einer immer wieder von den Spuren im Irrgarten erzählt: Es ist der Clown.

Es ist so, als ob er Eintrittskarten zu einem Stück ohne Ende verkauft. Chaplin ist als Fahrer unzuverlässig, als Ringrichter unfähig und als Bühnenarbeiter nicht weniger. Er irrt sich laufend. Clowns versuchen mit einem Taschentuch den Kegel eines Scheinwerfers von der Wand zu wischen. Sie stehen hungrig in einer Konditorei – und in dem Augenblick, wo sie eintreten, wird aus der Konditorei ein Hutgeschäft, so etwa wie bei Debureau. Clowns glotzen von der falschen Seite ins Gewehr; sie rütteln an Türen, auf denen groß steht: Gefahr.¹

„Irrtümer sind komisch, und alle sind durch den Widerspruch zu erklären...“² schreibt Kierkegaard. Vorausgesetzt, der Widerspruch ist schmerzlos, d. h. man weiß einen Ausweg.³ Aber warum wird von diesen Widersprüchen erzählt?

Es geht um den Irrgarten selbst, genauer, um sein Vergessen. In der Sprache der Clowns wird der Ausschluß der Irrtümer zum Problem.

Ihre Irrfahrt erinnert an die Odyssee und ist zugleich deren Negation. Konstituiert sich das bürgerliche Individuum in seinen Grundzügen in einer Odyssee und ist die Irrfahrt ihr Medium, ein Ausdruck von Naturbeherrschung, so ist der Clown eine Distanz.

Der Clown erzählt von einer Möglichkeit:

Der Ausschluß des Irrtums ist das Potential eines Verhängnisses.

Verstolperte Realität

Peter Handke schreibt in „Das Gewicht der Welt“:

„Von Dürrenmatt ‚Das Versprechen‘ gelesen: ein Bedürfnis, sich zu bedanken; für den Entwurf eines nicht den Tatsachen gehorchenden Lebens.“⁴

Auch Clowns arbeiten an einem solchen Entwurf. Ihr „Versprechen“ ist ein „Stolpern“. Sie greifen gestisch nach der Realität, berühren sie und zucken zurück. Ihr „Stolpern“ ist jedoch nicht der Ausdruck eines begrenzten Wissens um die äußere Welt.⁵ Etwas anderes ist es, gegen das Wissen um die äußere Welt zu „stolpern“.

Da leuchtet eine rote Kontrolllampe auf und die heißt Realitätsprinzip. Sie geht an und aus. Der Clown sieht sie nicht. Ein Beispiel: „Dimitri“ soll einen Elefanten waschen, ein Auftrag. „Der Clown hat Angst und weigert sich. Man überredet ihn und bringt ihm eine Leiter, Eimer und Bürste. Umständlich klettert er auf den Rücken des Elefanten, um oben festzustellen, daß er die Bürste vergessen hat.“⁶

„Dimitri“ weiß nicht, wo es lang geht. Ein Fehler reiht sich an den anderen.

Ein Nicht-sehen wird zu einem Moment der Furcht. Der moderne Untertan des Realitätsprinzips, der zuschaut und der seine Tatsachengläubigkeit zur „Metaphysik“ erhoben hat, kann sich sehen. Fluchtlinien und Lösungen werden vorgespiegelt. Adorno: „Wer aus seinem Weg geht, dem droht der Untergang. Die zwanghafte Unmittelbarkeit hindert die Menschen daran, bewußt eben den Mechanismus zu erkennen, der sie verstümmelt, er reproduziert sich in ihrem fügsamen Bewußtsein.“⁷

In der Gestalt des Clowns erscheint die Unmöglichkeit der kleinen Abweichung, indem er abweicht.

Ist das Lachen auch eine soziale Geste, die Abweichungen verhindert, den Clown kümmert es scheinbar nicht. Lachen erschallt.

Aber was nun; es passiert nichts. Das Erwartete tritt nicht ein. Es ist ein Rätsel. Das Unglück bleibt aus. Es bleibt ein Rätsel.

Der Verstand steht vor einer Unmöglichkeit. Der Boden der Anschauung wird zur Oberfläche, die sich öffnen kann. Wunder oder Traum, beide sind Verunsicherungen des Wirklichkeitsbewußtseins.

Clowns leben in Traumwelten. Sie sind Eremiten im scheinbar Wirklichen.

Bei einem Widerstreit zwischen Angeschautem und Gedachtem – so Schopenhauer – behält das Angeschaute allemal unzweifelhaft Recht, „... denn es ist gar nicht dem Irrtum unterworfen, bedarf keiner Beglaubigung von außerhalb, sondern vertritt sich selbst.“⁸ Nach ihm ist der Sieg der Anschauung ein Grund zur Freude. Ausgedrückt wird Erleichterung und

ein: es ist gar nicht so schlimm. Besser wäre es, nicht vom Siegen zu sprechen.

Vom endlosen Fallen

Ist der Mülleimer ein Zuhause? In dem Film ‚Ein Hundeleben‘ von Chaplin spielt sich das Leben zwischen Arbeitsvermittlung und Mülleimer ab. Im ‚Endspiel‘ von Beckett stehen Mülleimer auf der Bühne: „Der Deckel eines der beiden Mülleimer hebt sich, und die um den Rand geklammerten Hände von Nagg werden sichtbar. Dann taucht der Kopf auf, der mit einer Schlafmütze bedeckt ist. Sehr weiße Gesichtsfarbe.“⁹

Leben wird zum Mülleimerleben. Ein Eimer wird zur Zone des Unheimlichen, ein Zuhause zur Stätte des Verfalls. In ihm wartet man auf den Abtransport.

Chaplin kommt in ‚Kid‘ an einem Kanalschacht vorbei und erwägt, ob er das Kind nicht ‚einfach‘ in den Abfluß werfen soll. Denken selbst wird zum Abgrund, zum Schrecken.

Clowns sind Grenzgänger zu Abgründen. Sie passieren eine Grenze, ohne persönlichen Ausweis. Ohne Erwartungen wird sich in Gefahr begeben. Das Unheil liegt in der Luft, ist zum Greifen nah. Es sind Bilder nah am Grauen. In der Mitte des Weges ist der Abgrund immer anwesend.

Stimmt es aber, daß sich z. B. Chaplin nur am Rande des Abgrunds wohl gefühlt hat?¹⁰ Kann man den Clown wirklich erst ‚begreifen‘, wenn man verstanden hat, daß er ein Abenteurer ist?

„Es gehört zu den Aufgaben des Clowns, sich in die gefährlichsten Abgründe zu stürzen, und sei es nur, um zu zeigen, daß dort keine Gefahr droht.“¹¹

Der Clown ist jedoch das Gegenteil eines Abenteurers. Er tritt nicht in die Fußstapfen von Odysseus oder auch von Robinson. Auch zeigt er nicht, daß keine Gefahr droht.

Er erzählt von der Unmöglichkeit, sich nicht in Abgründe zu stürzen. Das Erdbeben von Lissabon findet täglich statt.

Ist die Mitte des Weges ein Abgrund, so zeigt ihn der Clown. Die Mitte wird zum Abgrund, darum geht es: die leere Mitte. Wer in der Mitte geht, achtet nicht auf das Entweder/Oder. Er geht weder rechts noch links.

Zum Abgrund wird das in einer Gesellschaft, die vom Wahn der Widerspruchslosigkeit beherrscht wird. Widerspruchslosigkeit ist ein Leitbild für alle, die sich unbedingt nicht verirren wollen. Ihr Nicht-verirren-Wollen wird zur blinden Flucht vor den Abgründen, die in der clownesken Kunst aufleuchten.

Eine Flucht, die um so sicherer in den Verfall führt.

Dem Clown mißlingt der ‚rechte Weg‘. Er kann sich verlieren, er kann sich verirren. Ein Nicht-verlieren-Können wird zum Ausdruck des Leidens.

Eine neue Eiszeit bereitet sich vor: Nicht verlieren wollen, bedeutet enden wollen, so heißt es in „Der Namenlose“ von Beckett.¹²

Zur falschen ‚Erlösung‘ wird der Tod im Leben.

Sich-Vorsehen

Das Narrenschiff des Hieronymus Bosch im Louvre zeigt eine Fahrt ins Ungewisse. Es hat keine Zeitmaschine an Bord. Zukunft bleibt unbestimmt und nicht vorhersehbar.

Das Bild kann als eine Kritik dessen gelesen werden, was Vorsehung war: ein scheinbares Mittel zur Bewältigung von Angst. Jemand hatte vorgesagt.

Was aber, wenn niemand mehr vorsagt?

Eine säkularisierte Gestalt der Vorsehung ist das Sich-Vorsehen. Der Prototyp des bürgerlichen Individuums sieht sich vor: der Listenreiche. Später heißt es dann: Aber mich betrügt man nicht.

Nun, Clowns sehen sich nicht vor.

Sie stehen mit dem Rücken zu der Richtung, in die das bürgerliche Individuum läuft. Für sie gibt es keine logische Voraussicht. Sie sind auch keine Mathematiker, die unter Verzicht auf Anschaulichkeit sichere Ergebnisse für die Zukunft ableiten wollen. Es geht ihnen auch nicht um eine Auflösung des Absoluten, die schließlich selbst absolut werden will. Ihre Figur ist eine Negation des Sich-Vorsehens.

Was aber bedeutet das, wo es doch scheinbar zunehmend darauf ankommt, ‚sich vorzusehen‘, d. h. keinen Fehler zu machen?

Mit grünen Gesichtern die Wirklichkeit nachahmen, das ist üblich. Aber es ist auch eine Flucht in die bloße Identität, die Flucht in den Schutz einer Versteinigung.

Stillstand droht hier, Stillstand in der Bewegung. Bewegung erstarrt zu einem Ding.

Über Clowns schreibt Bergson: „Allmählich vergaß man, daß man Menschen aus Fleisch und Blut vor sich hatte. Man dachte an irgendwelche Pakete, die sich fallen ließen und aneinanderstießen.“¹³

Auch das ist ein Moment des Einstands. „Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.“¹⁴

Ist es aber so, daß das Lachen das Starre beweglich machen soll, so wie es Bergson darstellt?¹⁵

Wer stellt diese Aufgabe? Zumindest als soziale Geste führt das Leben eher zur Integration ins negative Ganze.

Das Lachen wird zum Souffleur in einem blinden Stück.

Bewegung kann auch in die Erstarrung führen, dann wieder Bewegung und eine anschließende Lähmung, die größer ist und so weiter. In einem Clownstück schlagen sich zwei Männer mit Stöcken gegenseitig auf den Kopf: „Nach jedem Hieb schienen die Körper schwerer, unbeweglicher, starrer zu werden.“¹⁶

Die Körper erstarren, die Räume werden leer und leblos. Sie werden mechanisiert. Alles erscheint vorbestimmt, automatisch.

Das Mögliche als weiße Prothese

Ist die weiße Farbe im Gesicht des Clowns Mimesis als Vollzug eines Objektiven? Und warum ist dann gerade die Farbe weiß so bedeutsam?

Auf einer Fotografie: Tom Belling als Weißclown mit Menschengiraffe. Ihm wird die Erfindung des ‚dummen August‘, etwa 1869, zugeschrieben.¹⁷ „August trat auf und stolperte über den Manegenrand oder auch über seine zu großen Schuhe, um hinzufallen. Als Versuchskaninchen der anderen war August willig, alles zu tun, was man ihm auftrug, und merkte gar nicht, daß er zuletzt immer alles falsch machte. . .“¹⁸

Nach Federico Fellini identifizieren sich Kinder mit dem ‚dummen August‘, weil der Weißclown Pflicht bzw. Repression verkörpert.¹⁹ Weißclown und ‚dummer August‘ werden nach ihm zum Ausdruck eines Gegensatzes, der nicht überwunden werden kann. Versucht man es nach ihm, tritt das Gegenteil ein: „Je mehr du den August nötigen willst, die Geige zu spielen, desto schrillere Trompetentöne läßt er hören.“²⁰

Was aber ist, wenn genau diese Nötigung stattfindet, wenn sie zur Ursache eines gesellschaftlichen Leidens wird, dessen Weg der Clown betritt?

In der Konstellation von Weißclown und ‚dummer August‘ leuchtet der Zwang zur Identität auf und seine Folgen. Zum Problem wird die Möglichkeit von Erfahrung.

Das Mögliche wird zur weißen Prothese.

Der weiße Mimus ist Ausdruck des Unveränderlichen, des Unbewegten als Surrogat der Erfahrung. Bewegungen werden ersetzt. Gedachtes wird zum Wesen, isoliert. Das ist ein Unwesen einer Kultur: die Prothesenwerkstatt.

Warum werden die Trompetentöne des ‚dummen August‘ nach jeder Vorgabe schriller?

Auch dem reinen Geist einer Vernunft, die keine ist, entgleitet dasjenige, was er zu beherrschen meint. Es ist die abstrakte Maske einer Weißheit, die auf die Identität mit dem bloß Seienden abzielt, im Hintergrund eine drohende Kontingenz. Immer tiefer geht's ins Reich des Zufalls hinein, mit verbissener Überwindung.

Der Vorhang hebt sich: Es geht um Resignation.

Die Figuren Weißclown und ‚dummer August‘ deuten den Ausbruch einer Resignation an, von der keiner weiß, wohin sie führt. Es geht ihnen nicht um etwas, da schmilzt etwas.

Da heißt es: „Die Clowns bedeuten uns so viel, weil sie an den Zufall als eine kalkulierbare Größe glauben.“²¹

Es ist genau umgekehrt. Ihre Kunst ist Kritik an der Kalkulation, sie wird zu einem Moment des Verschwindens.

Es geht um das Gesicht einer Erfahrung, die künstlich ist: eine weiße Prothese.

Das Bild der Irrfahrt löst sich auf, die Irrfahrt mündet in einer Erstarrung. Es ist eine Erstarrung, die zum Wert wird. Der Besitz des Unveränderlichen und Unauflöslichen ist ein Surrogat für das, was verloren wurde.

Übrigens, man wird die weiße Prothese nicht sehen können. Sie ist eine abstrakte Maske.

Nicht möglich. Möglich. Das Mögliche wird jedenfalls zum Senkblei, das hinunterzieht.

„Fühlst du dich stark genug, um dich von der Stelle zu bewegen?“²² Oder: „Es wäre mir, zum Beispiel, nicht möglich, das noch einmal durchzumachen, was ich gestern durchgemacht habe.“²³

Das Mögliche verschwindet im Unmöglichen.

Über den Clown Grock heißt es: „Strahlend latscht Grock wieder zur Manegenmitte und zeigt nun, was er gelernt hat. Nichts! Denn der Trick geht daneben, immer wieder, bis der Virtuose es wütend aufgibt und nur noch spielt.“²⁴

Selbstvergessen. Das ‚Nicht-möglich‘ wird bei ihm zum „Nit-möööööglich“.

„Unruhe“

Wer den Weg verloren hat, ist froh, einen Steinmann zu sehen. Ein solcher Steinhäufen, häufig hat er die Form einer Pyramide, setzt dem Verirren ein Ende. Die Unruhe legt sich.

Man nimmt sich vor, nun aufmerksam auf den Weg zu achten. Womöglich hat Bataille an einen solchen Wanderer gedacht, als er schrieb, daß der Bruch mit der Diskontinuität, an die uns nach ihm die Angst fesselt, gewünscht wird, daß die Suche einer Kontinuität gilt, die der Tod ist.²⁵

Was nun ist, wenn man sich fortbewegen muß, es aber noch keinen Weg gibt? Denn fortbewegen muß man sich, wenn das Ziel auch im Dunkeln liegt, es geht um Fortschritte. Es ist ein Zwang. Unentwegt lautet die Frage: wie weiter?

Nur nicht verirren, das steht fest. Was jedoch heißt es, ohne erkennbares Ziel sich nicht zu verirren?

Nun, das heißt normal sein. Hauptsache ist: Nicht-verirren. So mancher Wissenschaftler kann bei dem Gedanken an den unverfehlbaren Weg nicht einschlafen. Man möchte ein Pionier des Unverfehlbaren sein. Unstillbar drängt es weiter, nur weiter. Die Augen suchen etwas Festes – wie automatisch eine Art „Steinmann“ –, einen Felsen, einen Berg, um sich zu orientieren, keine zufällige Erscheinung, kein lebendes Wesen, nichts Flüchtliges und Unstetes.

Nun scheint diese Methode zum Problem zu werden, eine Methode deren Wofür im Grunde unbestimmt bleibt. Die Suche nach der Gewißheit des unverfehlbaren Weges überschreitet die Grenze zur Verzweiflung. Der Anspruch auf Gewißheit mündet in Verzweiflung. Ein Beispiel wäre „Faust“ in der Studierstube und auch das, was darauf folgt.

Je mehr man sich nicht verirren will, um so mehr verirrt man sich. Es ist eine Treibjagd in die Ausweglosigkeit.

Dem nicht entkommen zu können, dieser Gedanke ist eine „Unruhe“ und ein Problem der Moderne. Es geht ein Riß durch die Konstruktion des bürgerlichen Individuums, dieser Gestalt aus Beton.

Nur scheinbar einfach ist es: sich verirren zu können.

Der Clown kann es, besser, er stellt es dar. Was unmöglich erscheint, es geht.

Zu vermuten ist, daß hier ein Grund für die Bewunderung liegt, die ihm entgegengebracht wird. Nicht ist der Clown jemand, der auf der Suche ist, der Welt zu entfliehen oder „... vor allem Negativen in der Welt bewahren ...“ will.²⁶ Der Flitter großer Worte dient der Betäubung.

Der Clown „Dimitri“ hat eine Nummer entwickelt, bei welcher er all das „... auf dem Drahtseil tut, was er normalerweise auch tut: essen, schlafen, spielen, musizieren.“²⁷

Das Seil wird zufällig gefunden. Das ist wichtig.

Der Irrtum scheint leicht auflösbar. Das vorzuführen ist zugleich unendlich schwer. Das „Essen auf dem Seil“ ist ein Bild für den Anspruch einer Vollendung, dem das Leben unterworfen ist. Man will das Richtige tun – womöglich alles Quantifizieren und Perfektionieren und verschließt die Augen vor der Furie des Verschwindens.

In der Kunst der Clowns wird ein Nicht-verirren-Wollen zum Irrtum, der auflösbar erscheint. Ihre Kunst beinhaltet ein Moment der Erkenntnis: Das Bild der Irrfahrt wird medusisch. Ihr Verirren-Können zeigt ein Nicht-verirren-Wollen.

Mag ihre Abwendung auch leicht erscheinen, ihr Umdrehen. Beunruhigend ist sie für all diejenigen, die mit ihrer Nase bereits auf dem Objekt festkleben, für diese Träumer einer Indifferenz von Subjekt und Objekt.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Barloewen, Constantin von, Clown: Zur Phänomenologie des Stolperns, Königstein/Ts. 1981, S. 79
- 2 Kierkegaard, Sören, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift, München 1976, S. 711
- 3 Vgl. Ebd.
- 4 Handke, Peter, Das Gewicht der Welt, 36.–45. Tsd., 2. Aufl., Frankfurt am Main 1982, S. 114
- 5 Vgl. Barloewen, Constantin von, Clown: Zur Phänomenologie des Stolperns, a. a. O., S. 11
- 6 Sinhuber, Bartel, Der poetische Narr von Ascona: Dimitri, in: Hoche, Karl, Die großen Clowns, Königstein/Ts. 1982, S. 109
- 7 Adorno, Th. W., George und Hoffmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10.1, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1977, S. 227
- 8 Schopenhauers Sämtliche Werke, Dritter und Vierter Band, Die Welt als Wille und Vorstellung II, Zur Theorie des Lächerlichen, S. 103 ff., Berlin o. J.
- 9 Beckett, Samuel, Endspiel, in: Ders., Dramatische Dichtungen in drei Sprachen, Frankfurt am Main 1981, S. 219
- 10 Vgl. Payne, Robert, Der große Charlie, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1979, S. 178
- 11 Ebd., S. 179
- 12 Vgl. Beckett, Samuel, Der Namenlose, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1979, S. 23
- 13 Bergson, Henri, Das Lachen, Zürich 1972, S. 44 f.
- 14 Ebd., S. 44
- 15 Vgl. Ebd., S. 119
- 16 Ebd., S. 45
- 17 Vgl. Hoche, Karl, Die großen Clowns, a. a. O., S. 32 ff.
- 18 Sinhuber, Bartel, Der August von Direktor Renz: Tom Belling, in: Hoche, Karl, Die großen Clowns, a. a. O., S. 29
- 19 Meissner, Toni, Die Formel des Clowns, in: Hoche, Karl, Die großen Clowns, a. a. O., S. 10
- 20 Ebd., S. 9
- 21 Barloewen, Constantin von, Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns, a. a. O., S. 124
- 22 Beckett, Samuel, Mercier und Camier, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1983, S. 91
- 23 Ebd., S. 84
- 24 Meissner, Toni, „Nit möööööglich!“, Charles Adrian Wettach, alias „Grock“ in: Hoche, Karl, Die großen Clowns, a. a. O., S. 55
- 25 Vgl. Bataille, Georges, Der heilige Eros, 15.–17. Tsd., Darmstadt und Neuwied 1982, S. 18
- 26 Sinhuber, Bartel, Der poetische Narr von Ascona, in: Hoche, Karl, Die großen Clowns, a. a. O., S. 108
- 27 Ebd., S. 108

Das Groteske im Kino

I. Die Tradition

Zu Zeiten, da das bürgerliche Theater an Naturalismus, Realismus, Meinungerei erstickte, war das Komischste, was man auf der Bühne zu sehen bekam, die Verwechslungsgeschichte, die das Gefüge von Moral und Stand etwas durcheinanderwirbelte. Daneben, aber eine Etage tiefer, in den ‚niedrigeren‘ Etablissements, gab es eine Welt des Clownesken, Grotesken, eine lebendige Tradition von Körperkomik, die sich zurückverfolgen läßt bis zur frühen vulgären commedia. Und manche Theaterhistoriker behaupten sogar, es ließe sich von den alten italienischen Wandertruppen eine Verbindung herstellen zur spätantiken Attalananekomödie.

Natürlich ist die Maske des Harlekins längst vertauscht gegen den Gehrock. Alte Theaterzettel der Music Hall lesen sich wie ein Bestiarium der bürgerlichen Gesellschaft. Vaudeville, Music Hall, Tingeltangel lassen den Idealismus des bürgerlichen Kulturbetriebs kopfstehen und stellen damit die wirklichen Verhältnisse auf die Beine. Es ist eine materielle und rohe Gegenkultur, indem sie direkt ist, wo die offizielle umschreibt, indem sie übertreibt, wo die offizielle Form und Maß sucht. Und vielleicht das Wichtigste überhaupt: Wo die offizielle Kultur Distanz gebietet, bietet das Subtheater echten Konsum. „Die Music Hall ist das einzige Theater, das das Publikum zur Mittäterschaft heranzieht. Das Publikum nimmt dort nicht als gelangweilter Beobachter, sondern als aktiver Mitwirkender an den Vorgängen teil, singt selbst, begleitet das Orchester, unterbricht die Schauspieler durch unvorhergesehene Einfälle und sonderbare Dialoge. Die Schauspieler streiten sich ihrerseits mit den Musikern herum. Die Music Hall nutzt den Zigarren- und Zigarettenrauch aus, um die Atmosphäre des Publikums mit der Atmosphäre der Bühne zu verschmelzen. So arbeitet das Publikum mit der schauspielerischen Phantasie Hand in Hand, und die Handlung findet gleichzeitig im Zuschauerraum, in den Logen und im Parkett statt“ (Marinetti).

Hier gibt es keinen faden Kunstgenuß; Essen, Trinken, Rauchen und Unterhaltung verbinden sich in der Music Hall zu einer besonderen Sphäre der Kommunikation. Die primitiven Anfänge des Kinos sind dieser Sphäre personell wie institutionell aufgepfropft. Bewegte Bilder waren zunächst nur eine Nummer im Varieté und eine Jahrmarktsattraktion. Vaudeville-Künstler verdienten sich hier ein schnelles Zugeld. Ernsthaft glaubte nie-

mand daran, daß das Kino je zu einer selbständigen Kunstgattung werden könnte. Von den ersten Kinoprojektionen bis zu den – als absolut revolutionär empfundenen – ersten Ansätzen des abendfüllenden Spielfilms dauerte es gute 15 Jahre.

Der Übergang von der Music Hall zum selbständigen Kinobetrieb bedeutete weit mehr als eine bloße Umstrukturierung der Unterhaltungsindustrie. Sie setzte vor allem eine Umstrukturierung des Publikums voraus. Während die Music Hall eine Sphäre der genüßlichen Kommunikation war, bildet das Kinopublikum ein Kollektiv vereinzelter Einzelner. Gegenüber der Music Hall ist das Kino die Kunst der Einsamen. Das Kino entspricht viel mehr dem modernen Massenmenschen als die Music Hall; hier kommuniziert die Masse mittels der Magie eines technischen Apparats. Die ersten Filmvorführungen waren für das Publikum ein Schock; Dinge, die uns heute amüsieren, lösten mitunter eine Panik aus.

Der Abschied von der Music Hall bedeutete auch Abschied vom Bühnenspektakel als Relikt der frühbürgerlichen Unterhaltungsindustrie. Das Lachen des Publikums war im Kino nicht mehr dasselbe. Das Groteske herrschte nicht mehr im Environment, es war produktionstechnisch an die Zwangskette eines erzählerischen Rahmens gelegt und in einer festgelegten Form fixiert. Die Spontaneität und Improvisation der Music Hall steckte noch im Machen, in der Reproduktion war sie bereits vermittelt. Das Lachen war nicht mehr produktiver Konsum, sondern reproduktiver.

Die Vernügnungssucht der städtischen Massen wurde im Kino kurioserweise durch eine neue Aura gebannt: das projizierte Kinobild. Denn die technische Anordnung des Kinos entspricht hypnotischen Bedingungen: Ein dunkler Saal und die Sitze darin sind auf eine reflektierende Fläche ausgerichtet, auf die ein Lichtbündel projiziert wird. Zwischen das Lichtbündel und die reflektierende Fläche werden kollektive Träume eingeschoben. Das Lachen im Kino hat etwas mit Konditionierung zu tun. Das Kinopublikum besteht aus lauter Reflexologen des kollektiven Unbewußten. Die spontanen Reaktionen des Kinopublikums unterliegen den Gesetzen der Massenpsychologie.

Der Übergang von der Music Hall zum Kino hatte auch seine Entsprechung beim komischen Darsteller selbst. Der Slapstick saugte die besten Kräfte auf und entzog der Music Hall den ökonomischen Boden. Die großen Filmkomiker – von Max Linder bis Jacques Tati – kommen alle aus diesem Metier. Sie haben ihr Handwerk in jahrelanger, hautnaher Arbeit an der Meute Publikum perfektioniert, sie wissen exakt um jeden wirksamen Ausdruck, sie denken in grotesken Bildern. Mit dem Niedergang der Music Hall blieb der Nachwuchs aus, das Kinozeitalter erzeugte keine Clowns mehr. Die Komiker kamen vom Boulevard oder der Conférence. Sie wurden seriös und geschwätzig.

Der alte Dualismus der Clowns, der Kampf zwischen August und weißem Clown, war einseitig entschieden zugunsten des weißen Clowns. Aber die neuen weißen Clowns waren ihrerseits verarmt, hölzern, akademisch, eine Entsprechung dessen, worauf sich die Massen eingelassen hatten, als sie erst Kinopublikum wurden und dann Fernsehzuschauer und heute Videomenschen. Die großen Filmkomiker sind Höhepunkt und Endpunkt der Music Hall zugleich. Ihr Werk gehört zu den wertvollsten kulturellen Erbstücken, die wir besitzen.

II. Slapstick

Die direktesten Übertragungen der Music Hall ins Kino finden sich in den frühen französischen Burlesken, der ersten Blütezeit des Slapstick. Die kinematographische Erzähltechnik ist noch auf ein Minimum beschränkt. Neben einer ganzen Reihe populärer Komiker wie Rosalie, Gréhan, Boireau, Onésime, Rigadin, Gontran ... gab es eine Vielzahl anonymer Darsteller. Inhaltsangaben von Filmen dieser Periode lauten etwa so: Ein kleiner Junge ärgert die Gäste eines Hotels. Er vertauscht Schuhe vor den Türen, so daß ein Soldat aus Versehen in das Zimmer eines Mädchens gerät statt in das seines Vorgesetzten. Einem anderen Gast verstellt er das Klappbett, damit dieser zusammen mit dem Bett im Bettenschrank landet. Einem Dienstmädchen nimmt er den Teppich beim Klopfen fort, einer jungen Frau befestigt er ein Seil am Kleid, so daß sie an einer Winde plötzlich in der Luft schwebt. Ein Polizist ergreift den kleinen Übeltäter. Ein andermal wird ein tanzendes Schwein von einer graziösen Tänzerin assistiert, oder es werden die Tanz-, Box- und Schwimmkünste eines weiblichen Fleischkloßes gezeigt, der sich mittels einer Dampfwalze in eine schlanke Schönheit verwandelt. Oder: zehn stämmige Damen jagen einen Mann querfeldein, bis ihn eine kapert, die anderen ziehen enttäuscht von dannen.

Auch die beiden französischen Filmpioniere Lumière und Méliès haben hier ihren Anteil. Einer der ersten Filme Lumières, *l'Arroseur arrosé* (1896) hat in nuce eine fast schon klassische Struktur. Durch Schnitt und Positionswechsel der Kamera werden ein filmischer Gag und eine Action-Szene gebaut: Ein Bengel tritt einem Gärtner, der seine Beete spritzt, auf den Schlauch, so daß der Gärtner angespritzt wird, anschließend gibt es eine Verfolgungsjagd en miniature.

George Méliès, der Meister fantastischer und grotesker Filme, setzte als erster bewußt den Filmtrick für die Groteske ein. In *Le Brahmane et le Papillon* (1901) kommt eine Riesenraupe angekrochen, die von einem Brahmanen in einer Art Schlangenbeschwörung zu einer Schmetterlingsfee verwandelt wird. Der geile Brahmane macht ihr sogleich eifrige Anträge.

Aber die Schmetterlingsfee tritt den lästigen Brahmanen mit dem Fuß, und dieser verwandelt sich jetzt seinerseits in ein kriechendes Gewürm. Die blasphemische *Tentation de Saint Antoine* (1898) wirkt wie ein früher Film von Buñuel. Zunächst wird der Hl. Antonius von zwei dicklichen Damen belästigt, während allerlei Springteufel ihr Unwesen treiben. Es gelingt dem geplagten Heiligen durch intensive Hinwendung an ein lebensgroßes Kruzifix die Quälgeister zu vertreiben; aber da verwandelt sich der Gekreuzigte plötzlich in ein leichtgeschürztes Mädchen. In *Patins à Roulettes* (1908) tritt sogar schon eine Polizeitruppe auf, die exakt die Keystone Kops vorwegnimmt.

Wir finden in den frühen französischen Dokumenten unzählige Gags und groteske Einfälle präfiguriert, die in den Filmkomödien der folgenden Jahrzehnte von der Kritik aus Unwissenheit als geniale Erfindungen gepriesen wurden. Mack Sennett und Hal Roach, die beiden wichtigsten Produzenten und Stilbildner des amerikanischen Slapstick, haben hier entscheidende Anregungen bekommen. „I have been posing for many years as the inventor of slapstick motion-picture comedy and it is about time I confessed the truth! It was those frenchmen who invented slapstick and I imitated them“ (Mack Sennett).

Diese französische Vorherrschaft dauerte an bis zum Ersten Weltkrieg. In den Jahren 1912–1914 setzte international, vor allem aber in den USA, ein Boom nationaler Slapstickproduktionen ein. Filmische Erzählweisen wurden jetzt in raschem Tempo entwickelt. Mechanisierung, Verdinglichung und Geschwindigkeitswahn fanden ihre genuine Ausdrucksform im Slapstick. Sennett entwickelte den Schnitt im Action und Techniken der mobilen Kamera für Verfolgungsjagden. Konfektionierte Truppen wie die Keystone Kops und Bathing Beauties entstanden. Hal Roachs Schule entwickelte ein ganzes Vokabular unübersetzbarer psychologischer Gags wie thrill-comedy, slow burn, double take, fade away oder running gag. Wo Mack Sennett unbestrittener Meister des Tempos war, war Hal Roach der hohe Priester des Timing. Im späteren Tonfilm erwies sich die weniger überdrehte, psychologische Roach-Schule als überlebensfähig.

Oft wird behauptet, es habe in Deutschland, traditionell wenig dem Grotesken und Burlesken zugetan, keinen Slapstick gegeben. In der Tat war die Filmgroteske im deutschen Kino nie eine dominierende Erscheinung, aber es gab sie von Anfang an, schon bei den Pionieren Sklandanowsky. Valentin begann bereits 1911 zu filmen, Lubitsch 1913; auch Filme von Max Mack, manches von Fanck gehört hierher. Mit Karl Valentin und Hans Moser hat der deutsche Film sicherlich zwei – freilich singuläre – Groteskdarsteller von bleibendem Rang. Aber es gibt noch eine Vielzahl von Filmen, verbunden mit fast vergessenen Namen wie Curt Bois, Julius Falkenstein, Junkermann, Thimig, dem Autor Kräly, der Os-

walda, die aus lauter Begeisterung für die ‚dämonische Leinwand‘ in den Archiven schlummern. Titel wie *Das Versuchskaninchen* (Gad/1915), *Ein nettes Pflänzchen* (Heidemann/1916), *Der Stolz der Firma* (Wilhelm/1914) oder *Fräulein Piccolo* (Wolf/1915), Durchschnittsware, die massenweise produziert wurde, können sich mit französischer oder amerikanischer Durchschnittsware durchaus messen. Und die besten Grotesken, etwa von Valentin oder Lubitsch, brauchen den Vergleich mit den bekannten Klassikern des Slapstick nicht zu scheuen.

Dies ging gut bis zum Ende der 20er Jahre. Komödien wie *Der Fürst von Pappenheim* (Eichberg/1927) markieren die Wende. Zwischen großen steifen Herren und stattlichen Damen, die alle vom Boulevard-Theater zu kommen scheinen, ein quirlicher Tausendsassa: Curt Bois. Ein kleiner Mann, der überleben will, der ein Naturell hat, das man als Mischung aus Chaplin und Lloyd bezeichnen könnte, der aber wendiger sein muß als beide zusammen. Denn in dieser Welt geht es nicht mehr grotesk zu, grotesk ist nur noch Bois. Er, der Egon Fürst von der Fa. Pappenheim, hat alle Fäden in der Hand, an denen die hohen Herren und Adligen zappeln. Er hat sie deshalb in der Hand, weil er jedesmal, wenn es einen Knoten gibt, schneller schaltet als alle anderen. Nur der Sprung vom einen Extrem ins andere kann ihn retten. Mal ist er tot, mal ist er ein verführerisches Mannequin, das sogar Chaplins Travestie in *A Woman in the Moon* in den Schatten stellt. Bois' Egon Fürst ist wie ein Schwanengesang auf den deutschen Slapstick. Die aufkommende Neue Sachlichkeit versetzte der deutschen Groteske, die von Anfang an auf wackeligen Beinen stand, den Todesstoß.

Während in den USA noch jahrzehntelang Slapstick-Tendenzen weiterbestanden, läutete die Neue Sachlichkeit in Deutschland unwiderruflich den adretten Komiker ein. Exemplarisch: Heinz Rühmann. Ein kleiner Mann, der keinen Biß mehr hat, nur noch wetterwendisch ist. Curt Bois auf den Spieß gebracht. Er hat die Lacher auf seiner Seite, weil er auf der Seite der herrschenden Vernunft steht, wo immer die sein mag. Kautschuk-Menschen nannte man das in den 20er Jahren. So hat ihn Ophüls gesehen und eingesetzt in *Lachende Erben* (1932).

Die verschiedenen nationalen Ausformungen des Slapstick sind unverkennbar. Eine französische Groteske kann man sofort von einer deutschen oder amerikanischen unterscheiden. Die Filmgeschichte liefert einige der besten Beweisstücke für die kulturelle Bedingtheit der Lachkultur: Wir brauchen uns bloß alte Filme mit unseren heutigen Augen anzusehen und nachlesen, worüber, warum und in welchem Ausmaß zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten gelacht wurde. Es gibt unendlich feine Abstufungen, aber auch geradezu frappierende Beispiele, wenn man sehr große kulturelle Distanzen zurücklegt. So etwa die Rezeption des amerikanischen Slapstick im Japan der 20er Jahre. Während die Filme des sozialen

Outsiders Chaplin in Japan wenig Anklang fanden, hatte Harold Lloyd, der einen hartnäckigen, rücksichtslosen und unerschütterlichen Karrieristen verkörpert, in Japan einen beispiellosen Erfolg (die japanische Hornbrille verdankt übrigens einen Gutteil ihrer Popularität Harold Lloyd!).

III. Vom Slapstick zum Screwball

1923 dreht Chaplin *Woman of Paris*; es ist Chaplins einziges reines Regiewerk (er selbst tritt nur in einer winzigen Nebenrolle auf). Lubitsch, der im selben Jahr in die USA emigriert, sieht den Film; der Film wird für ihn zu einem Schlüsselerlebnis: „*Woman of Paris* – *Woman of Paris* – a masterpiece – such genius – such genius.“ Frivol, süffisant und ironisch, beständig knapp an der Grenze des offiziellen Geschmacks, macht der Film den möglichen Übergang von Slapstick zu einer neuen filmischen Art von Gesellschaftskomödie sichtbar. Da wirft z. B. Edna Purviance, in scheinbarer moralischer Entrüstung, ein Collier aus dem Fenster; als sie sieht, wie ein Tramp mit dem Collier abhauen will, rennt sie schnell hinterher, verliert unterwegs einen Absatz und wird auch noch von einem kläffenden Köter verfolgt.

Lubitschs Konsequenz aus Chaplins Experiment lautete: „Goodbye slapstick, hello nonchalance!“ Sein Film *The Marriage Circle* (1924) ist bis in Details von Chaplin beeinflusst. In den Lubitsch-Filmen verschwinden fortan die körperlichen Slapstick-Gags seiner deutschen Filme zugunsten rein intellektueller Gags. Immer sind die besten Lubitsch-Gags die, in denen die erwartete körperliche Reaktion unterbleibt, bzw. durch eine Ersatzhandlung substituiert wird. Lubitsch war damit der Wegbereiter für einen neuen Typus von Komödie, als dessen erste Reinform Frank Capras *It Happened one Night* (1934) gilt: die Screwball Comedy.

Die Screwball Comedy (mit ihren Untergattungen wie Social Comedy und Crazy Comedy) ist einerseits eine Radikalisierung der Gesellschaftskomödie, wie sie erst durch die Erschütterungen der Weltwirtschaftskrise ermöglicht wurde. Andererseits, indem sie vom Slapstick Tempo, Gags und das Motiv des mechanisch funktionierenden Menschen übernimmt, ist sie auch dessen Liquidator. Wesentliche Merkmale des Slapstick verschwinden: Alles Surreale wird eliminiert, der Schein der Wahrscheinlichkeit limitiert das Fantastische, der abstrakte Charakter wird zum konkreten Charakterdarsteller, alles Subversive wird zu den Anpassungsschwierigkeiten des weißen Clowns, und die Anpassungsschwierigkeiten des weißen Clowns sind nicht sachlicher Natur, sondern durch Status und Karriere bedingt. Der atypische Slapstick-Star Harold Lloyd antizipiert in den 20er Jahren den Screwball-Star, indem er einen karrieristischen weißen

Clown spielt, der peinlich auf den Schein der Wahrscheinlichkeit achtet und das Surreale ins Reale auflöst. Diese Charakterisierung gilt im besonderen Maß für die weiblichen Srewball-Stars. Der typische Geschlechterkampf der Screwball Comedy beruht wesentlich darauf, daß ein fortschrittlicher, karrierebewußter weiblicher Clown einem verschroben-reaktionären, statusbewußten männlichen Clown ans Schienbein tritt.

Die Regisseure und Autoren aus der Glanzzeit des Screwball (späte 30er und frühe 40er Jahre) sind selbst ein Bild der Zwitterstellung dieser Komödie. Frank Capra, Leo Mc Carey und Howard Hawks haben ihre Wurzeln beim Slapstick, Gregory La Cava kam von den Comics. Ihre Herkunft hing ihnen an wie eine Art Stallgeruch. Für eine wirksame Szene riskierten sie jeden Anschlußfehler. Richard Corliss bemerkt, daß sich die Grundidee des metaphorischen Trampens in *It Happened one Night* bis zu Chaplins „enigmatic walk toward the horizon“ zurückverfolgen läßt. In der Screwball Comedy reden die Schauspieler wie Katarakte, um das Tempo zu steigern. Howard Hawks war das immer noch zu langsam, er erfand die radikal verkürzten overlapping dialogues. „Was Geschwindigkeit angeht, so waren meine Schule die alten Zweiakter gewesen, wo man auf nichts als Tempo aus war“ (H. Hawks). Autoren, die vom Boulevard kamen, rauchten sich die Haare, wenn sie mit Leuten zusammenarbeiten sollten, die ihr Handwerk bei Mack Sennett oder Hal Roach gelernt hatten. Garson Kanin: „Ihre Vorstellung von einem tollen Effekt ist Irene Dunne, die sagt ‚Ich kann sehr gut auf mich selbst aufpassen‘ und gleich darauf versehentlich in den Swimmingpool stolpert“. „They’ll piss“ war Leo Mc Careys Formel.

Eine Art von ‚wildem Denken‘ hatte sich aus der Slapstick-Ära herübergerettet. Mitchel Leisen, ein Mann, der vom Kostümfundus zur Regie kam, konnte die rasantesten Komödien mit einem Pelzmantel in der Hauptrolle drehen. Billy Wilder und Preston Sturges, beide ehemalige Autoren mit Ambition, wichen nie von der Linie populistischer Komödien ab. Nur George Cukor, der vom Broadway kam, weigerte sich beharrlich, die dramaturgischen Grundprinzipien der Gesellschaftskomödie spontanen und unmäßigen Abweichungen zu opfern, die den Zuschauer plötzlich und unverhofft unter der Gürtellinie der Alltagsratio trafen. Norman Turog und Frank Tashlin, die ihrerseits vom Slapstick bzw. von den Comics kamen, bildeten zusammen mit Billy Wilder in den 50er Jahren die letzte Bastion frenetischer Komödien gegenüber dem Boulevard.

Im US-Kino existierten jahrzehntelang Slapstick- und Srewball-Tendenzen nebeneinander. Chaplin, Lloyd und andere Slapstick-Stars drehten weiter Filme; die Karriere der Marx Brothers, von W. C. Fields, Laurel und Hardy und der Mae West begann erst im Tonfilm steil zu werden. Die Stärke der US-Komödie beruhte sicherlich auf dieser Kontinuität, die erst

in den 50er und 60er Jahren abbrach. Das Lachen verlor endgültig seinen korrosiven Beigeschmack, es wurde bieder und restaurativ wie die 50er Jahre und das TV-Zeitalter. Ein Symptom der allgemeinen Entwicklung ist zweifellos der Umstand, daß die beiden letzten herausragenden Komiker der Filmgeschichte, Jacques Tati und Jerry Lewis, weiße Clowns sind.

In den 70er Jahren, mit der ‚Ecole de Mel Brooks‘ (Mel Brooks, Marty Feldman, Dom de Luise, Gene Wilder und m. E. auch die Blues Brothers, die Monty Pythons und John Landis), können wir den Versuch einer Wiederbelebung der Tradition feststellen. Hier hat etwas stattgefunden, was man eine neue Form des Grotesken nennen könnte, hergestellt aus den untersten Niederungen der Klamotte und Conférence, in die sich die Music Hall in ihrer Verfallsphase aufgelöst hatte. Schlechte Komik wird bei Mel Brooks bewußt bis zum Grotesken aufgehäuft: Das soziale Vorurteil, das als Witz angehumpelt kommt, die Unterdrückung und Verkrüppelung reaktionärer Komik, die schleimigen Abwehrmechanismen der opportunistischen Lachkultur, all das wird in einer Form aufgebläht, die schon wieder decouvrierende Funktion hat.

IV. Der Rest der Welt

Die dominierende Stellung der amerikanischen Filmkomödie erweckt mitunter den Eindruck, es habe außer ihr nichts Nennenswertes gegeben. Die wichtigen Entwicklungen der Filmgeschichte vollziehen sich aber fast ausnahmslos international – dies schon aus prinzipiellen soziologischen und ökonomischen Gründen. Nationale Eigenentwicklungen, wie der deutsche expressionistische Film, sind außerordentlich selten. Die großen Entwicklungslinien des Kinos, wie das Kino der Weltwirtschaftskrise, das Kino des orientierungslosen ‚Kleinen Mannes‘ in den 30er Jahren, der film noir in den 40er und frühen 50er Jahren, finden sich in verschiedenen nationalen Ausprägungen wieder. Freilich bedarf es schon eines filmhistorisch geschulten Blicks, um im Einzelfall die Querbezüge zu sehen, etwa zwischen dem Heimatfilm aller Couleure und dem Western als dessen amerikanischer Sonderentwicklung oder zwischen der von Leni Riefenstahl in Deutschland und von Busby Berkeley in den USA entwickelten Ästhetik des Massenornaments. So findet sich auch im europäischen Kino vom Beginn des Tonfilms an die Tendenz, die Gesellschaftskomödie mit den Errungenschaften des Slapstick zu verbinden; in den 30er Jahren finden sich nationale Varianten des Screwball.

In Frankreich schafften die Brüder Prévert, die vom Surrealismus kommen, Filme, in denen sie das verarbeiten, was die Surrealisten im Kino besonders liebten: amerikanischen Slapstick und die Kriminalserials von

Feuillade (*Fantômas!*). Es entstehen Kriminalgrotesken wie *L’Affair est dans le Sac* (1932) und *Voyage Surprise* (1946); mit Marcel Carné arbeiten sie bei *Drôle de Drame* (1937) zusammen, mit Jean Renoir bei *Le Crime de M. Lange* (1935). Der Einfluß des Surrealismus auf das französische Kino ist von konstituierender Bedeutung. Mit dem Einsatz des Grotesken als image-choc bahnten die Surrealisten dem Grotesken auch den Weg in den Horrorfilm; basierend auf der psychologischen Nähe von Lachen und Grauen ließen sie das Groteske ins Horrible umkippen. Ein Aspekt, auf den hier nur hingewiesen sei, und der einer eigenen Untersuchung wert wäre.

Es fällt immer wieder auf, daß die besten französischen Filmkomödien oft einen seltsam kruden Stil aufweisen, alles andere als Schulbeispiele einer bügelfreien kinematographischen Form. Jean Renoir rühmte sich sein Leben lang, daß er seine filmische Phantasie dem Kasperltheater verdanke. Der amerikanische Slapstick war für ihn auch Kasperltheater. Seine Filme *Tire au Flanc* (1928), *On purge Bébé* (1931), *Baudu sauvé des Eaux* (1932), *La Règle du Jeu* (1939) versteht man erst richtig unter dieser Perspektive. Sacha Guitry lebt in seinen besseren Filmen ganz vom Regolverstoß. In Filmen wie *Le Roman d’un Tricheur* (1936) und *Les Perles de la Couronne* (1937) verblüfft er uns, indem er ganz unverfroren theaterhafte Arrangements präsentiert und mit einer völlig unorthodoxen, ‚falschen‘ Schnitttechnik wieder aufbricht. In Guitrys trügerischem Kosmos läuft auch das Kino verkehrt herum.

René Clair, der ebenfalls vom Surrealismus kommt (*Paris qui dort*/1923, *Entr’acte*/1924), beruft sich in erstaunlicher Übereinstimmung mit Renoir auf das Kasperltheater: „Man müßte den Leuten den Blick von Wilden wiedergeben oder den von Kindern, die den Worten des Kasperls weniger Aufmerksamkeit schenken als den Stockhieben, die er austeilt.“ Sein Film *A nous la Liberté* (1931) inspirierte Chaplin zu *Modern Times*. Seine besondere Liebe gilt den Skurrilitäten des bürgerlichen Lebens, *Le Million* (1931), *Le dernier Milliardaire* (1934), *Le Silence est d’Or* (1947). Claire ist aber auch ein besonders deutliches Beispiel für den Unterschied zwischen europäischem und amerikanischem Komödienstil. Gegenüber dem amerikanischen Geschwindigkeitswahn nehmen sich europäische Komödien (und Komiker) eher gemütlich (und gemütvoll) aus. Den Blick der Wilden oder Kinder, den Clair fordert, finden wir bei Jean Vigo. Seinen Film *Zero de Conduite* (1933) bezeichnet er als „ma vie de gosse“.

Spezifisch provençalisch sind die Filme von Marcel Pagnol. Wie Guitry mußte er sich vorwerfen lassen, er produziere Theater in Dosen. Und wie bei Guitry stimmt das für seine schlechteren Filme. Aber in seinen Meisterwerken, der Trilogie *Marius* (1931), *Fanny* (1932) und *César* (1936), sowie in *La Femme du Boulanger* (1938) verbindet sich eine schlichte

atmosphärische Kameraführung mit einer südländischen gestikulierenden Körperkomik, die ebenso grotesk wie vollendet elegant ist. Raimu, das ‚monstre sacré‘ von Pagnols Ensemble, ist ein Rhetoriker vom Format eines Volkstribunen. Cocteau über Raimu: „Il est énorme, bête et sublime.“

Während im französischen Kino bevorzugt Groteskes und Burleskes die Komödie durchsetzt, gibt es im deutschen und italienischen Kino der 30er Jahre überzeugende Beispiele einer nationalen Variante der Screwball Comedy. Paul Martin besticht mit geradezu undeutsch rasanten Komödien wie *Ein blonder Traum* (1932), *Glückskinder* (1936) und *Sieben Ohrfeigen* (1937). Die Filme wurden von der offiziellen Kulturpolitik als allzu leicht betrachtet. Die SS-Zeitung ‚Das schwarze Korps‘ konnte sich eine mehrspaltige sauertöpfische Kulturschelte in Sachen *Glückskinder* nicht verkneifen; man fühlte sich an den ‚Ungeist‘ des Jazz erinnert. Tatsächlich hatte Curt Goetz bei seinem Drehbuch zu *Glückskinder* deutlich nach *It Happened one Night* geschaut.

Mario Camerini trat in Italien mit Screwball-Tendenzen hervor. Lange waren seine Filme als ‚weiße-Telefon-Filme‘ (mit ihrer Scheinwelt von Luxus) in Verruf. Erst einige Retrospektiven der letzten Jahre erbrachten, daß sie genauso doppelbödig sind wie die amerikanische Screwball Comedy. Mehr als maliziös ist Camerinis Blick auf das italienische Kleinbürgertum, immerhin die Hauptstütze des Faschismus. Filme wie *Rotaie* (1929), *Gli Uomini che Mascalzoni!* (1932) und *Daro un Million* (1935) gehören zu den besten Werken der Periode.

Dies sollten nur einige Beispiele für Tendenzen im europäischen Kino sein, denn in einem solchen Überblick muß zwangsläufig das Exemplarische mitunter vor dem filmhistorischen Rang stehen. Nur Andeutungsweise: Es müßte hier noch die Rede sein von dem russischen Komödienregisseur Aleksandrov, der u. a. 1938 mit dem Groteskkomiker Il'inskij eine ungemein populäre antibürokratische Satire drehte (*Wolga-Wolga*) oder von dem englischen Regisseur Mackendrick, der britisch-trockene Komödien voll schwarzem Humor drehte (*Whisky Galore*/1949, *The Man in the White Suit*/1951, *The Ladykillers*/1955).

V. Exkurs: Jiddisches

Die Komiker, Autoren, Regisseure jiddisch-jüdischer Tradition, die wesentliche Beiträge zur Filmkomödie geliefert haben, sind ohne Zahl. Selbstironie als Selbstschutz, aber auch Ironie als kritisches Potential entspringen der pogrombedrohten Welt des shtetl als ein Hauptmerkmal jiddischen Geisteslebens. Auch der Mut zum grotesk-körperlichen Exhibitionismus

leitet sich von der Selbstironie her. Vermittelt über die jüdische Emigration von Osteuropa nach Mitteleuropa und in die USA, hat die Lachkultur unseres Jahrhunderts hier wesentliche Impulse erfahren. Die Ironie der jiddischen Kultur, die heute zum Ärgernis des sog. „jüdischen Witzes“ gekommen ist, ist ursprünglich der Wegbereiter für Formen skeptizistischer, antiautoritärer, subversiver Komik. Es ist kein Zufall, wenn Gershom Scholem schreibt: „Die Philologie einer mystischen Disziplin wie der Kabbala hat etwas Ironisches an sich.“

Wesentlich zur jiddischen Kultur gehört auch ein starres Patriarchat, das im Fall seiner Zersetzung bis zur Lächerlichkeit erstarrt erscheint. Innerfamiliär steht dem die overprotecting mother in Reinkultur gegenüber. Die Tabus, die Mütter und Väter setzen, sind bevorzugt von Wissenschaftlern jüdischer Herkunft entziffert worden. In der Emanzipation ist der Psychiater ein jüdischer Traum- und Alptraumberuf zugleich. Viele Funktionen, die früher der Wunderrabbi ausüben mußte, fallen jetzt dem Psychiater zu. Woody Allens Komik kreist fast ausschließlich um diesen Komplex.

VI. Das Pantheon

Es gibt eine Reihe von Filmkomikern, die zweifellos ins Pantheon der Groteskkomik gehören. Alle haben sie ihren Background in der Music Hall und vergleichbaren Etablissements. Ihre Kunst, konserviert in Blechdosen, ist für uns, die Nachgeborenen, eine wahrhaftige Errettung des Grotesken. In ihrem Werk, ihrer komischen Technik und ihrem Gegenstand konstituieren sie einen mehr oder weniger abstrakten sozialen Charakter. Auf jeweils spezifische Weise beruht ihre Komik vor allem darauf, daß sie die Widersprüche und Konflikte der dargestellten Figur richtig beleuchten, filmgerecht verarbeiten und daraus ihr Sujet machen. Kurz: ihre Komik ist in sich vollständig stimmig.

Max Linder. 1906 begann Max Linder in Frankreich zu filmen. Damals hatte die frühe französische Filmburleske bereits mehr als ein Jahrzehnt praktischer Erfahrung mit dem neuen Medium Film hinter sich. Max Linder war auf Anhieb erfolgreicher, filmischer und wohl auch begabter als seine Vorgänger, auf deren Errungenschaften er natürlich (und nachweislich) aufbaute. Binnen weniger Jahre wurde er nicht nur der Star der französischen Filmburleske, sondern auch der erste internationale Star. An Max Linder führt schon allein deswegen kein Weg vorbei, weil alle späteren Filmkomiker bei ihm gelernt haben. Seine Filme kannten alle. Chaplin nannte ihn später seinen „Professor“. Tatsächlich begann Chaplins Karriere als Max-Linder-Imitator; später verkörperte Chaplin eine Figur, die man „Max im Elend“ nannte. Max Linders Milieu ist die Belle Epoque. Er

ist ein Dandy oder ein als élégant verkleideter Ladenschwengel. In seinen Sketchen wird die Bourgeoisie dieser Epoche wie in einem Brennglas kariert: eine breite wohlhabende Schicht, die einerseits penibel auf ihre Rituale und Tabus achtet, andererseits mit wechselseitigem Schwindel in Geld- und Liebesdingen lebt. Der historische Bezug der Linder-Filme ist für den heutigen Betrachter zwar veraltet, dafür entdecken wir zunehmend neue, weniger zeitgebundene Qualitäten in seinen Filmen. Ein wichtiger Punkt ist hier sicher das Grotesk-Vulgäre und das Grotesk-Surreale, was Linder wieder verblüffend modern erscheinen läßt.

Charlie Chaplin. Unter den Trampkomikern ist Chaplin deutlich herausgehoben als ungewöhnlicher Tramp: Er hat feine Sitten und ist Tramp nicht nur durch sozialen Zufall, sondern von Ewigkeit her. Er führt den Tramp als archetypische Figur ein, der zu Beginn des Films am Horizont erscheint und dort wieder zum Schluß verschwindet. Er demonstriert bei jeder Gelegenheit, daß er sich immer und überall dem Zugriff der Gesellschaft entzieht, daß aber auch sozialer Komfort für ihn nicht paßt. Seine Mißgeschicke sind stets und offensichtlich wohlgeplant; moralische Reden erzeugen spontane organische Beschwerden, die Dinge erscheinen böse, weil er sich in seiner infantilen Verweigerung auch gegen deren Gebrauchsanspruch wendet. Dazu kommt die Boshaftigkeit Charlies, der sich in mitleidloser, grausamer Konsequenz der Sozietät entzieht. Seine Figur appelliert an den tiefsitzenden Reflex gegen alle gesellschaftlichen Anforderungen. Er ist der Abgott der Kinder und der Ausgepöverten.

Diese Grundfigur des archetypischen, ewigen Tramps hat Chaplin in seinem Werk schrittweise weiterentwickelt; der böse Charlie wird sentimental. Der Ansatzpunkt für diese Entwicklung ist der virtuose Umgang Charlies mit der Armut. Die Eleganz seiner Figur ist ein instrumentelles Kokettieren mit der Umwelt. Er appelliert an das Mitleid, heuchelt Rührung, ist ein Meister der Mimikry und tritt mitunter mitleidheischend weibisch oder als Frau verkleidet auf. Potentielles Selbstmitleid wird zu wirklichem Selbstmitleid, wenn sich der Tramp auf einen Kontakt mit einem anderen Lebewesen einläßt, so in den Übergangsfilmen *A Dog's Life* (1918) und *The Kid* (1921). Die nächste Phase seines Werks ist bereits sentimental, *City Lights* (1931), *Modern Times* (1936). Hier vollzieht der Tramp den Übergang zur Sozietät. In anderen Filmen gerät Chaplin in Todesgefahren, die Filme werden tragikomisch: *Circus* (1928), *Goldrush* (1925), *Limelight* (1952). Zwei Filme gehen von der Larmoyanz weiter zur moralischen Phrase, *The Great Dictator* (1940) und *A King in New York* (1957). Besonders bemerkenswert ist deshalb der späte Film *M. Verdoux* (1947), in dem Chaplin wieder zum bösen Charlie zurückkehrt und in dem er vielschichtig seine eigenen Entwicklungslinien nebeneinander behandelt. Ein wichtiger Strang in der Chaplin-Rezeption ist die Vielzahl religiöser

Motive in seinem Werk. Keine Rezeption kommt daran vorbei, daß Chaplin als völlig disparate christologische Figur auftritt: der Tramp als Menschenfreund mit messianischem Anspruch. *M. Verdoux* löst auch diesen Widerspruch auf und erteilt eine bittere Lektion über die Funktion der Moral in der antagonistischen Gesellschaft als bloße Rechtfertigung und Kompensation.

Buster Keaton. Keaton ist in fast jedem Punkt das logische Gegenteil von Chaplin. Wo Chaplin seinen Gefühlen freien Lauf läßt, feixt und gestikuliert, ist Keaton versteinert, drückt schon äußerlich aus, daß er so darauf konzentriert ist, den jeweiligen Anforderungen gerecht zu werden, daß für Gefühle kein Platz mehr bleibt. Er unterwirft sich stets gegebenen Sachzwängen; in seiner Überlebensstrategie gibt es keine Alternative zur Bewältigung von Problemen, seien sie technischer oder sozialer Natur. Er kommt auch immer zu einer zumeist sehr individualistischen Lösung. Auch er ist eine archetypische Figur, der ewige Pionier oder das, was in der unhistorischen Abstraktion der Soziologie als ‚der Mensch überhaupt‘ fungiert. Seine Beschäftigung mit dem Reich der Notwendigkeit, die durchaus fortschrittlich wäre, ist so exklusiv, daß er die geliebten Dinge sogar den Menschen vorzieht. Technisch perfekt sind auch seine Filme, oft geschickte Parodien der Ära Griffith.

Im Gegensatz zu Komikern, die mit der Figur des Kleinkinds operieren (Charlie als trotziges Kind, Langdon als neugeborenes, vorsoziales Kind), demonstriert Keaton stets, daß er ein unendliches Bewußtsein hat. Er hat eine vollendete Körperbeherrschung und Körpersprache, Denken und Wollen, Tat und Ziel der Tat sind eine Einheit. Bezeichnenderweise gibt es keinen Unterschied zwischen Traum und Realität; Surrealisten ereignen sich am hellichten Tag. Der Zwang Keatons gegen sich selbst funktioniert so perfekt, daß es keine traumhaften Fluchtmöglichkeiten gibt, allenfalls surrealistische Alpträume. Natürlich reicht auch seine moralische Kondition für die Ewigkeit. Wenn Chaplin bei der Arbeitsvermittlung sich so lange vordrängelt, bis er endlich rausgeworfen wird, wartet Keaton in einer ähnlichen Szene mit unerschütterlicher Ruhe selbst dann noch, wenn schon längst geschlossen ist. Über seinen Film *The General* (1926) meint Keaton, der Film wäre mit Chaplin unmöglich gewesen, weil Chaplin die Lokomotive, um die es in dem Film geht, auf ein Abstellgleis gefahren hätte und dem Mädchen nachgelaufen wäre.

Harold Lloyd. Begrifflich schließt sich Harold Lloyd unmittelbar an Keaton und Chaplin an, weil er zu beiden einen positiven und einen negativen Bezug hat. Lloyd begann als Chaplin-Imitator und entwickelte später einen Typus, der, meist mit dem Stigma ärmlicher Herkunft behaftet, Karriere machen will. Er will zwar keineswegs etwas leisten, weiß aber, daß er ohne Leistung nicht vorankommt. Er versucht gelegentlich wie Chaplin

den Weg durch die Hintertür, merkt aber schnell, daß er so nicht zum Ziel kommt. Lloyd hat sich von seiner Herkunft als Chaplin-Imitator bewahrt, daß er insgeheim Chaplin bewundert. Eigentlich ist er ein ganz unverfrorener Taugenichts, muß aber den fairen, adretten, devoten Burschen spielen. Kurz, er identifiziert sich mit allem, was zum Karrieremachen gehört, hat die richtige Einstellung eingeübt. Keaton, der immer etwas leistet um der Sache willen, war die Figur von Lloyd verhaßt; er meinte, Lloyd sei stets der Typ eines frischgebackenen Collegeboys, der zu nichts etwas taugt, aber immer ein Auge auf ein Mädchen geworfen hat.

Eine Besonderheit von Lloyds komischer Technik ist die thrill-comedy, eine Komik, die darauf beruht, daß sich der Komiker um der Karriere willen mit gebleckten Zähnen und einem gequälten Lächeln in Todesgefahren begibt oder die schlimmsten Schläge einsteckt. Eng damit hängt die Technik der Gagsteigerung zusammen, die das Ende eines Gags in den Anfang des nächsten übergehen läßt, sowie die Überraschungs- und Enthüllungsgags. Er demonstriert stets, daß es für seinen Typus keine Alternative gibt, daß es immer um ‚Alles oder Nichts‘ geht. Unmittelbares Symbol des Aufsteigers sind die häufigen Szenen, wo er an einem Wolkenkratzer hochsteigt. Lloyds komischer Typus ist eine Grenzfigur, er ist der Übergang zum Gentleman-Komiker. Cary Grants Typus und Screwball-Charakteristika sind bei ihm vorweggenommen. Auch in der Inszenierung seiner Figur war er stets bemüht, gewisse ‚niedrige‘ Gags zu vermeiden und die Wahrscheinlichkeit zu wahren. Während bei klassischen Slapsticktypologien sich immer die Frage stellt, ob der Komiker das Mädchen bekommt, ist dies bei Lloyd ganz sicher. Lloyd war die komische Variante von Douglas Fairbanks. Ein Insider und auch ein sehr populäres Publikums-Ideal mit enormem Kassenerfolg.

Am Ende seiner Laufbahn steht ein von Preston Sturges angeregter Film, der seine Figur nochmals kritisch unter die Lupe nimmt: *Mad Wednesday* (1947). Der Film beginnt mit dem Ende eines seiner Karrierefilme, er bekommt einen tollen Job – und am nächsten Tag sieht man, daß es ein kleiner Bürojob ist. Und nach Jahrzehnten ist es immer noch ein kleiner Bürojob, denn Lloyds richtige Einstellung zur Karriere ist nur eine Voraussetzung dafür, aber keine Garantie.

Harry Langdon. Während Lloyd alles über das Vorankommen in der Gesellschaft zu wissen glaubt, tritt Langdon, der Babyface-Komiker, wie ein Neugeborener auf, wie einer, der nichts von der Welt weiß. Mit der Immunität eines ungeborenen Kindes tritt er der Welt gegenüber und kategorisiert seine Umwelt nach ihrer Wirkung. Er leistet keine Verweigerung, denn das kann nur ein Komiker, an dem Erziehung praktiziert wurde (z. B. Chaplin), vielmehr befindet er sich auf der Stufe der Objektfindung. Sein erstes Objekt ist sein Hütchen. Die Objekte, die er sich erwählt, sind

meist falsche oder untaugliche; sein größtes Unglück ist aber immer wieder, daß er nichts vom Geld, vom Umgang mit Geld und vom Privateigentum weiß. Seine Embryonalität drückt er in drei ‚Grundvokabeln‘ aus: ‚Neugier‘, ‚Indifferenz‘ und ‚Ich werde gleich losplärren‘. Gang und Gebrauch der Hände sind mit größter Kunstfertigkeit auf ein frühkindliches Stadium ausgerichtet. Er steckt in einer Art Konfirmandenanzug, ganz offensichtlich ohne gefragt zu sein.

Neben Chaplins Filmen sind Langdons Filme gespickt mit Anspielungen aus der Märchenwelt und der Bibel. Als kränkeldes Kind ist er zur christlichen Unschuld prädestiniert. Vorbewußt, vormoralisch und vorsexuell demonstriert er häufig, daß er zurückkehren will zu der Geborgenheit einer Mutter. Im Reflex der Umwelt demonstriert er, was es heißt erwachsen zu werden: ein Bewußtsein und eine Moral verpaßt zu bekommen.

Stan Laurel und Oliver Hardy. Laurel und Hardy treten als Dumme auf, und zwar nicht nur als solche, die unentwickelte körperliche und geistige Funktionen haben, sondern vor allem als diejenigen, die stets für dumm verkauft werden. Sie üben ungelernte Arbeiten aus, sind beide in der Rolle des Knechts, verhalten sich aber untereinander wie Herr und Knecht und zeigen damit, weshalb man sie für dumm verkaufen kann: Der Eine kommandiert den Anderen, der Andere äußert moralische Bedenken usw. Treten und Getretenwerden ist ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. Die komischen Techniken von slow burn und double take mit abschließenden Gewalteruptionen, deren Opfer sie selbst sind, gehören hierher. Unentwickelte Körperfunktionen zelebrieren sie ähnlich virtuos wie Langdon, wobei eine besondere Betonung auf den Händen liegt, also genau auf jener Körperfunktion, ohne die der Mensch keine praktische Aneignung seiner Umwelt vollziehen kann.

Ein wichtiger Themenkomplex bei Laurel und Hardy ist die trübselige Freizeit, die sich als Äquivalent der Arbeitszeit entpuppt. Mit besonderem Freizeitwert befrachtete Gegenstände wie Auto, Haus, Piano gehen bevorzugt zu Bruch. Auf der Flucht vor dem gar nicht trauten Heim versuchen sie Eskapaden bei Wein, Weib und Gesang. Sie zeigen gleichzeitig, daß sie sich das gar nicht leisten können: Sie können die Zeche nicht zahlen, und die Ehefrauen lauern schon im Hintergrund. Außerdem unterliegt ihre Männerkumpanei dem ständigen Verdacht der Homosexualität. Häufig und charakterisierend geraten sie in dieselben lebensgefährlichen Situationen wie Lloyd, aber aufgrund einer ganz anderen Motivation: Sie sind auf der Flucht vor ihren Lebensumständen oder wollen ihre Haut retten.

W. C. Fields. Fields erinnert in mancher Hinsicht an den bösen, mitleidlosen Charlie. Aber bei Fields gehören Rachsucht und Misanthropie zu seiner Sozialpsychologie: Er ist ein Kleinkrämer, der überall von ‚Feinden‘ umgeben ist, gleichzeitig aber die Fassade des ehrbaren Bürgers hochhalten

und ein gewisses Mindestmaß an kommerzieller Höflichkeit aufbringen muß. Seine Gegner sind eine scheinbar sehr heterogene Gruppe von Zeitgenossen: Bankleute, bei denen er verschuldet ist, Staatsbeamte, die ihm auf die Finger sehen bei seinen kleinen Betrügereien, Bettler, Diebe, Räuber, natürlich die Konkurrenz und alle Schwachen, die unter das soziale Vorurteil des Kleinkrämers fallen, schlechte Kunden zu sein: Blinde, Nigger, Kleinkinder, Assoziale. . . Sein Humor ist abgrundtief schwarz. Zu allem Überdruß ist seine Tätigkeit durch eine Kombination von Wohnung und Arbeitsplatz gekennzeichnet: Oben tobt die Familie, unten toben die Kunden. Da bleibt nur noch die Flucht in die nächste Kneipe zu Schnaps und Billard.

Seine professionelle Höflichkeit produziert eine salbadernde Eloquenz, die instrumentelle Verselbständigung der Sprache hat Ähnlichkeiten mit Valentin. Seine panische Angst, bei krummen Touren ertappt zu werden, produziert eine eigene komische Technik aus skurrilen Vorsorgemaßnahmen, nervösen Zuckungen und Bewegungsleerläufen. Der Widerwille des Kleinkrämers gegenüber der Arbeit (er muß sich ja selbst ausbeuten) drückt sich in Gags des Verbiegens und aufwendigen Nichtstuns aus. Seine trübseligen Versuche, sich sexuelle Befriedigung zu verschaffen, sind in der Filmgeschichte von beispielloser Aggressivität und immer vergeblich. Während er beständig demonstriert, daß er das bißchen Eigentum, das er besitzt, nur durch Lügen und Betrügen erhalten kann, ist er im Umgang mit fremdem Eigentum von der größten Sorglosigkeit: Was ihn am Eigentum interessiert, ist, daß es *ihm* gehört.

Mae West. Mae West praktiziert Mack Sennetts Motto ‚Sex is fun‘ mit aller Konsequenz und folgerichtig in unmittelbarer Konfrontation mit der öffentlichen Moral, die hier keinen Spaß verstand. Mae West ist deshalb mehr als Skandal, denn als der größte weibliche August in die Filmgeschichte eingegangen. Ihre Komik entzündet sich an Formen der doppelten Moral, an der Identität von Moral und Heuchelei, an der sexuellen Variante der Besitzermoral, an der Identität von Habgier und Begierde. Vor allem aber nimmt sie die Männermoral aufs Korn, indem sie die völlige sexuelle Freiheit der Frau praktiziert. Sie dreht die komischen Vampszenen von Laurel und Hardy, von W. C. Fields, von Langdon und Lloyd um, indem sie die Rolle der Männer adaptiert. In ihrem Äußeren bezieht sie sich auf die amerikanische Pionierzeit, eine Periode, die erstmals einen durch seine materielle Stellung selbständigen Frauentypus hervorbrachte. Das Sexidol, das sie verkörpert, ist völlig artifiziell; sie ist alles andere als eine Schönheit nach Hollywoodmaßstäben, sie ist vielmehr eine archaische Figur wie Keaton oder Chaplin: Sie tritt auf als das erotische Konglomerat aus Urmutter, Geliebter und Prostituierter. Eine Rollenkombination, die sie am wirkungsvollsten in *My little Chickadee* (1940) gestaltet (zusammen mit W. C.

Fields). Es ist bezeichnend, daß sie Darsteller wie Cary Grant und Randolph Scott als Partner in ihren Filmen entdeckte und zu Stars machte, die in ihren späteren Screwball-Rollen (z. B. *My Favorite Wife* 1940) exakt die Verlängerung des Typus von Harold Lloyd sind.

Marx Brothers. Ein spezifisches Merkmal der Sozialpsychologie von W. C. Fields ist sein stets vorhandenes schlechtes Gewissen. Er weiß, daß er unmoralisch handelt, d. h. die Gültigkeit der Moral ist für ihn unterstellt, und jeder Verstoß nährt sein schlechtes Gewissen. Völlig anders ist die Stellung der Marx Brothers zur Moral. Chico Marx tritt als Ausländer auf, der Kulturschwierigkeiten hat, läßt sich bemitleiden mit seiner armen Familie, der kranken Mama usw. Dies alles setzt er nur als Mittel ein, um geordnete, nach bestimmten Regeln funktionierende Systeme zu verwirren, zu unterminieren und selbst von diesem Durcheinander zu profitieren. Er zeigt gelegentlich einen Rest von schlechtem Gewissen, aber auch nur als Mittel. Er ist zerknirscht, um sich als Reumütiger bevorzugt behandeln zu lassen. Äußerlich ist er durch einen Rest rustikaler Kleidung gekennzeichnet, um glaubwürdig den sizilianischen Bauern zu spielen, der sich nach New York verirrt hat. Seine Sprachschwierigkeiten demonstriert er in gezielten Mißverständnissen und darauf aufbauenden Homonymiereihen. Groucho Marx tritt als business-man auf, der nur sein Einzelinteresse im Auge hat. Er ist offen amoralisch und zeigt beständig, daß moralische Kategorien für ihn nicht existent sind: „Ich traue niemandem, nicht einmal mir selbst.“ Äußerlich ein geschniegelter Typ arbeitet er mit Bluff und einer Technik der Umzingelung: Er rennt um seinen jeweiligen Kontrahenten und macht ihn mit einem Schwall zynischer Gebrauchslyrik nieder.

Harpo Marx ist ein sehr abstrakter Clown (wie Keaton, Chaplin, Mae West). Wenn das Gemeinsame der Marx Brothers ihre Anarchie und ihre anpassungsfähige Überlebenskunst ist, ist Harpo am radikalsten darauf zugeschnitten. Er beharrt auf der Anarchie unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung. Er verweigert jeden Umweg, auch die Sprache. Er ist nicht sprachlos und infantil, wie ihm häufig falsch unterstellt wird; er zeigt auf Schritt und Tritt, daß er sehr wohl versteht, nur mit größtem Geschick auf dem unmittelbaren Genuß beharrt (indem er z. B. das Bild für das Wort setzt oder sich artikuliert durch den, der Artikulierungsschwierigkeiten hat, durch Chico). Was ihn am Reichtum interessiert, ist der Genuß. Was er nicht konsumieren kann, läßt er in den endlosen Weiten seines Mantels verschwinden, aus dem er auch alles hervorholen kann, was er benötigt. Er erklärt alles, was er begehrt, zu seinem Eigentum und ist damit offen antimoralisch; die klassische Figur des utopischen August.

Totò. Totò kommt vom neapolitanischen avanspettacolo, einer Volksbühne, deren Wurzeln zurückreichen zur Figur des Pulcinella, der im Un-

terschied zum norditalienischen Arlecchino ein strengerer, eher trauriger, ganz in weiß gekleideter Clown ist. Totò ist ein Pulcinella mit der Sozialpsychologie eines Subproletariers. Er befindet sich außerhalb der Konkurrenz, hat schon aufgrund seiner psychischen Kondition keine Chance, nicht einmal als Arbeitskraft. Dennoch beteiligt er sich an der Konkurrenz, aber mit anderen Mitteln; er konkurriert ohne zu konkurrieren. Ihm ist die Not näher als das Notwendige. Er ist so absorbiert im tagtäglichen Überlebenskampf, daß er gar nicht in der Lage ist, einen Gedanken an die Zukunft zu verschwenden. Er lebt immer im Augenblick, spuckt, ist obszön, maßlos, gierig.

Seine komische Technik und seine Art, im System der Konkurrenz zu überleben, besteht darin, daß er mit Sprache und allen Mitteln der Körpersprache sein Gegenüber zermürbt, indem er diesen in seiner Individualität, in allem, was seine Person und sein soziales Umfeld ausmacht, erschüttert. Das fängt damit an, daß er den Namen falsch ausspricht, betuliche Zweifel über den Beruf äußert, sich heimlich nach dem Wohlergehen der Familie, dem Stand der Geschäfte etc. erkundigt. Er ist gegen die Mächtigen, die Autoritäten, das Armsein, aber ohne die Macht, die Autorität oder die Armut zu bekämpfen. Eine besonders wichtige Funktion hat dabei die Technik des tormentone, das Dramatisieren und Aufblasen von Banalitäten.

Ungebildet wie Totò ist, ist ihm jedes aufklärerische Gedankengut fremd. Er ist ebenso unbelehrbar wie naiv metaphysisch. Mit der größten Selbstverständlichkeit unterhält er sich mit den Figuren unserer abendländischen Vorstellungswelt. Der Clown plaudert mit dem Tod, als wäre er ein guter Bekannter von ihm. Gerne öffnet er Tiere und Maschinen nach und hat eine Affinität zum noch nicht Menschlichen und zum nicht mehr Menschlichen. In der Reduziertheit seiner Person ist er eine Marionette wie Keaton, gleichzeitig ist er aber auch aggressiv wie Charlie; er verbindet Mimik (Chaplin) und körperliches Zeichen (Keaton). Seine Lebensgier ist anders als die Anarchie von Harpo: Er versucht als Außenstehender mit dem System der Konkurrenz zu leben. Die größte Angst des Subproletariers ist es, auch noch seine soziale Randexistenz, seine Familie, sein Umfeld, sein Dach über dem Kopf einzubüßen und Tramp zu werden. Totò hatte bezeichnenderweise lebenslang eine undefinierbare Angst vor Chaplin.

Hans Moser. Er ist das praktizierte Vorurteil von der guten alten Zeit. In seiner Figur steckt die austriarkische Reaktion gegen alle soziale Entwicklung aus Liebe zu dem Muff, an dem das Leben erstickt. Schon der Wiener Dialekt formuliert dies in bezeichnenden Idioms. Mosers Verdienst besteht darin, daß er diese schmierölartige Sprache aufraut, mit Anakoluten und Sprachkrepierern aller Art unterminiert und mit hysterischer Geschäftig-

keit die Grüblichkeit denunziert. Denn, weil die Verhältnisse gar nicht so gemütlich sind, steht das Granteln auf der Tagesordnung, aber freilich ohne wirklich dagegen zu sein: mosern.

Die Art, wie Moser die Sprache zerhackt, die Pointen unter den Tisch fallen läßt, hat manches gemein mit Fields. Auch seine soziale Stellung befindet sich in relativer Nähe zu Fields. Meist spielt er Subalterne, Diener, kleine Beamte, Overlooker, Kellner, Inspizienten, Dienstmänner, Hausmeister u. ä. Alles Personen, die zwar keine Macht besitzen, aber an die Macht delegiert ist. Gerade weil er keine reale Macht besitzt, ist er tödlich beleidigt, wenn jemand seinen Machtbereich tangiert. Der immer Buckelnde wird dann zum Hinterhofrevoluzzer, der sogar gegen die Hierarchie nach oben hackt, denn was seine Kleinlichkeit am meisten ärgert, ist Großkotzigkeit. In allen seinen Sketchen heischt er Respekt, und seine Komik entzündet sich daran, daß er Normverletzungen moniert. Genauso wie mit der Macht hält er es auch mit der Kodifizierung der Macht, mit dem Recht. Da ihm in seiner besitzlosen Position das Recht gar nichts nützt, ist er um so mehr ein Rechtsidealist, verteidigt seine geborgte Macht mit Rechthaberei. Rechthaben ist für Moser eine Frage seiner Menschenwürde. Wer aber das Recht zu seiner Privatsache macht, verstößt selbst gegen den allgemeinen Charakter des Rechts – und bekommt als Denkkzettel Ordnungsstrafen, wird gefeuert, strafversetzt oder gar eingesperrt.

Ein wichtiger Punkt in der Abhandlung der Komik wird bei Moser ganz offensichtlich: Viele Komiker, und bezeichnenderweise alle die, die sich auf das einlassen, was man Fortschritt nennt, haben enge Bezüge zum absurden Theater und zum Surrealismus. Moser, der sich einigelt gegen jede Veränderung, ist nichts fremder als das.

Karl Valentin. In vielen Punkten ist Karl Valentin die große Ausnahme unter den Komikern. Valentin wird häufig das Etikett des Volkskomikers angehängt. Dabei erhellt aus seinem Werk ganz deutlich, daß Valentin der einzige Komiker ist, dem sein lokales Kolorit absolut verhaßt ist. Dasselbe gilt für seine Stellung zum Publikum. Valentin ist der Neinsager unter den Komikern. Was nicht heißt, daß Valentin ein großer Oppositioneller im politischen Sinne gewesen wäre (das hieße die Ebenen verwechseln, politisches Cabaret hat nichts mit der großen Kunst der Clowns zu tun), vielmehr sagt er der Gesellschaft und damit auch der Politik offen den Kampf an. Insofern ist er auch ein Grenzfall des Komikers. Karl Valentin sei selbst ein blutiger Witz, meint Brecht, dessen Anfänge heute zurecht in der polemischen Kunst Valentins gesucht werden. Während die kontinentalen Komiker (Linder, Tati, Moser, Totò) sich von den Komikern angelsächsischer Tradition durch ihre gemütvolle Komponente unterscheiden, ist Valentin der zweifellos bitterböseste unter den Komikern.

Sozial tritt er als Subproletarier, Proletarier, Handwerker oder Kleinst-

händler auf; prinzipiell geht es nicht um eine bestimmte soziale Figur, sondern um den Background der Armut. Seine Besonderheit besteht darin, daß er die Widersprüche der jeweiligen Konfliktsituation nicht fallen läßt, sondern unversöhnlich darauf beharrt und darin herumstochert. Die größeren Sketche entzündeten sich bevorzugt an einem Arbeitsmöbel. Sprachlich ist er formal ein Texttöter wie Totò, Fields oder Moser. Sein Interesse an der Sprache geht aber auf den instrumentellen Umfang mit ihr selbst. Auch in seinen Karikaturen zeitgenössischer Dichtung interessiert ihn offensichtlich, wie hier kaputte Sprache thematisiert wird. Allgemein ist Valentin der Ideologiekritiker unter den Komikern, wenn er immer wieder aufdeckt, wie Irrationales scheinrational bespiegelt wird. Indem er dies auch ad personam demonstriert, eben selbst ein blutiger Witz ist, hat er manches mit Keatons Körperkomik gemein.

Jerry Lewis. Jerry Lewis ist die schlechthin synthetische Figur unter den Filmkomikern. Seine Filme enthalten direkte Bezüge mal zu Langdon, mal zu Lloyd, mal zu Stan Laurel, mal zu Groucho, mal zu Donald Duck. . . Medienerfahrungen spielen nicht nur eine große Rolle in seinen Filmen, sondern gehen auch als selbstverständliche Voraussetzung mit ein. Er spielt den Typus, der sich optimal kritiklos anpassen will und der in dem Bemühen, die verschiedensten gesellschaftlichen Anforderungen zu erfüllen, sich selbst solchem Zwang aussetzt, daß er buchstäblich körperlich zerrissen und in seiner Physiognomie deformiert wird. Er stellt dabei demonstrativ Häßlichkeit und schlechten Geschmack zur Schau. Sprachlich formuliert er das in einer Art PR-Lyrik. Ständig zeigt er: Der Mensch ist leider kein Automat. Seine Technik des psychologischen slow burn baut auf Laurel und Hardy auf. Er ist larmoyant wie der späte Chaplin, aber aufgrund anderer Voraussetzungen: Er dient sich um jeden Preis der Gesellschaft an, die ihn gar nicht haben will. Er ist der absolute Versager, der Häßliche, Erfolglose, Tuntige, Trottelige. Scheinbar überraschenderweise war Jerry Lewis, der den völligen Versager darstellt, der populärste US-Star der 50er Jahre mit dem größten Kassenerfolg. Der Versager als heimliches Idol, die Synthese aus den komischen Stars der Hollywood-Tradition als Verkörperung des ‚häßlichen Amerikaners‘.

Jacques Tati. In Tatis Welt ist das, was in Keatons Filmen beständig erst produziert wird, bereits unterstellt: Die Welt ist zugebaut mit Technik, der Mensch kann sich nur noch in dem von ihr vorgeschriebenen Rahmen bewegen. Es ist ein rücksichtsloser Fortschritt, der nicht für den Menschen da ist; dieser fungiert nur als Anhängsel des Mechanismus, der zur effektivsten Ausnutzung des Menschen konstruiert ist. Chaplins Eßmaschine in *Modern Times* ist eine von Tatis Lieblingsszenen aus der Filmgeschichte. Tati reagiert auf die ‚Américanisation‘ mit Analogien zu den Zerstörungsgorgien des klassischen Slapstick, die aber völlig anders inszeniert sind: Tati

zerstört stets aus bester Absicht, und die Katastrophen sind sanft, geradezu mit Poesie ins Bild gesetzt. Langsam und genüßlich läßt er der Technik die Luft aus und setzt eine fortschrittsfeindliche teils reaktionäre, teils spontaneistische Welt dagegen. Er liefert aber auch gleich die Selbstkritik dazu: Auch seiner verschrobenen Bastelwelt geht die Luft aus. Er ist ein Unangepaßter, der sich durch Spontaneismus mit der Welt versöhnen will und dabei eine Peinlichkeit nach der anderen produziert. Er selbst nennt sich einen modernen lunaire.

Während Keaton ein Pionier ist, ist Tati ein verinnerlichter Pionier an der falschen Front: ein Bastler. Daß er eine Verlängerung von Keaton ist, drückt er schon äußerlich aus in seinem stoischen Gesicht, seiner tänzelnden Körpersprache, seinem Unverwüstlichkeit dokumentierenden Regenmantel.

In Tatis Werk gibt es eine bemerkenswerte Entwicklung. Da das Dysfunktionale allgemein geworden ist, geschieht potentiell und später tatsächlich überall gleichzeitig etwas Gagträchtiges, jeder wird zum möglichen Gagträger, die ‚déformation professionnelle‘ spielt eine große Rolle, der Komiker wird zur Randfigur, wird überflüssig. (So, wie es auch in der Entwicklung der Filmkomik schon diese Tendenz gibt, vom Einzelkomiker zum komischen Paar, zur Komikertruppe, zu *Hellzapoppin*/1942, wo alles und jedes sich in Gag auflöst). Die Komik wandert aus, wird zur audiovisuellen Struktur, zum Bruitismus, psychologische Gags verschwinden, stattdessen ein allgemeines mechanisches Ballett. In diesen Formen sekundärer Komik ist die vom Slapstick dominierte Filmkomik zu einem vorläufigen Endpunkt gelangt, der Komiker ist aus dem Film verschwunden. Mit *Trafic* sind wir im Jahr 1971. Tati hat darin das abstrakte Fazit der Filmkomik bis dato gezogen.

Im Spiegelkabinett der Schadenfreude

„Warum“, so fragt ein Amerikaner, dem wir die Abhandlung „Ohne Leit kein Freud“ verdanken, „warum tötet der Mensch?“ Seine Antwort: „Er tötet, um zu essen. Und nicht bloß, um zu essen: oft muß es auch was zu trinken sein.“¹ Woody Allen heißt unser Gewährsmann, inzwischen auch unter seinem Pseudonym „Zelig“ bekannt. Was uns, Zelig und auch alle übrigen Menschen, vereint, ist der Wunsch zu überleben. Zelig zum Beispiel versucht es mit einem Opportunismus gegenüber seiner Umwelt, der soweit reicht, sich nicht nur in Sprache, Ansichten und Einsichten flexibel zu zeigen, sondern auch die eigene Gestik, sogar die Physiognomie dem jeweiligen Gegenüber zu assimilieren. Dieser amerikanische Superlativ läßt ihn auffällig werden und rückt ihn als psychiatrischen Fall in den Mittelpunkt des Interesses der Normalen.

Was aber haben die Frage von Sein oder Nicht-Sein, von Essen und Trinken mit Schadenfreude zu tun? Joachim Ritter hat uns darauf aufmerksam gemacht, daß Ribot zufolge der „Urtyp allen Lachens“ jenes Gelächter ist, das „der Wilde ausstoßen soll, wenn er dem besiegten Feind den Fuß in den Nacken stellt“.² Und Elias Canetti schreibt über die Genesis des Lachens: „Das Lachen ist als vulgär beanstandet worden, weil man dabei den Mund weit öffnet und die Zähne entblößt. Gewiß enthält das Lachen in seinem Ursprung die Freude an einer Beute oder Speise, die einem als sicher erscheint. Ein Mensch, der fällt, erinnert an ein Tier, auf das man aus war und das man selber zu Fall gebracht hat. (...) Man würde *nicht* lachen, wenn man in der Reihe der geschilderten Vorgänge weitergehen und sich's einverleiben würde. Man lacht, anstatt zu essen. (...) Der Mensch allein hat es gelernt, den vollkommenen Prozeß der Einverleibung durch einen symbolischen Akt zu ersetzen. Es scheint, daß die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und für's Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen.“³ Lachen ist demnach Substitution von Verschlingen. Der Sieger quittiert seine Übermacht über den Gestürzten mit einem schallenden, schadenfrohen Gelächter. Lachen ist zuerst Sache der Satten, die Opfer haben nichts zu lachen. Sie können froh sein, wenn ihnen nicht Ärgeres angetan wird. Ihr Trost besteht darin, daß, wie es in einer Lebensweisheit heißt, kläffende Hunde nicht beißen.

Hier liegt auch einer der Gründe dafür, weshalb unsere Clowns und Komiker nicht zu den Siegern unserer Gesellschaft gehören, sondern trau-

rige Gestalten verkörpern, die die Satten dazu einladen, sich im schenkelklopfenden Gelächter ihrer eigenen, wenn auch labilen Überlegenheit zu versichern. In dieser Funktion finden wir Zeligs Vorfahren, die verkrüppelten Hofnarren ebenso wie die Liliputaner und andere atypisch gestaltete Menschen, die sich auf Jahrmärkten in Kabinetten des Abnormen dem Gelächter eines zahlenden Publikums ausliefern.

Schauen wir uns die Mimik und Physiognomie des Schadenfrohen einmal näher an. Der Menschenkundler Carl Huter beschreibt es so: „Dieses Lachen aus vollem Hals gilt dem Mißgeschick eines anderen, über das man sich in gefühlsroher Weise nicht nur hinwegsetzt, sondern auch noch vergnügt. Es ist ein rücksichtsloses Lachen, das spricht die ganze Physiognomie, deren Weichteile einen harten Ausdruck annehmen. Dumme, rücksichtslose Neugier liegt am Mund, der häßlich, wie verblödet wirkt, und ebenso in den Augen, die gespannt beobachten, was auch die heraufgezogene Stirn und die dadurch entstehenden Beobachtungshöcker anzeigen, aber nicht, um zu erkennen und zu lernen oder zu helfen, sondern um die Neugier zu befriedigen. Dieses Lachen ist daher nicht nur roh, sondern geistlos, dumm, wie es die schmal werdende Nasenwurzel erkennen läßt.“⁴

Huter stellt dieses Gesicht in eine Reihe mit dem „Grinsen“ und dem „Lächeln des Verbrechers“. Für dieses Lachen hat er jedenfalls nichts übrig. Ihm gilt es als Zustand der Disharmonie und wäre als Unausgeglichenheit in der Mischung der Körpersäfte, lateinisch: „umores“, zu erklären.

Ob dieser Atlas menschlicher Mimik den Einwohnern des Wilhelminischen Deutschland, die einander zum Rätsel geworden waren, bei der Deciffrierung der Gesichter ihrer Mitmenschen hilfreich war, ist zweifelhaft.

Nach diesen physiognomischen wie anthropologischen Bestimmungen, die dem Schadenfrohen und seiner besonderen Lust beizukommen versuchen, soll eine Kasuistik – ein Spiegelkabinett der Schadenfreude – angelegt werden. Jeder betrete es auf eigene Gefahr und beachte die Reflexionen!

Beginnen wir mit der schadenfrohen Ökonomie. Einer ihrer modernen Helden ist der Texaner J. R. Ewing, Mitglied eines Öl-Magnaten-Clans aus Dallas. „J. R.“, wie ihn die Fernseh-Zuschauer familiär-vertraulich nennen, ist weniger am Geld interessiert denn an der Befriedigung, die ihm die Situation verschafft, in der er dem besieigten Konkurrenten den Fuß in den Nacken setzt. Schon in der Vorfreude darauf zeigt er sein einzigartiges zähnebleckendes Lachen. Die Komplementär-Figur zu ihm, sein Bruder Bobby, ist da aus anderem Holz geschnitzt. Sein Blick senkt sich, von Gewissensbissen gepeinigt, demütig zu Boden, er schämt sich gern. Versteht sich J. R. auf Herzenskälte, so läßt Bobby das seine um so wärmer

sprechen. Er leidet mit denen, die sein Bruder in den Staub zwingen will. Beide zusammen halten das Öl-Geld beieinander. Die Unausgeglichenheit des einen kompensiert die Unausgeglichenheit des anderen. So bleibt die Zusammensetzung der Körpersäfte in der Ewing-Sippe immer in der richtigen Mischung. Nietzsche, für den Lachen Schadenfreude mit gutem Gewissen bedeutet, hätte einen Mordsgaudi an dem gegensätzlichen Pärchen, schrieb er doch in der „Fröhlichen Wissenschaft“: „Der Haß, die Schadenfreude, die Raub- und Herrschsucht und was Alles sonst böse genannt wird: es gehört zu der erstaunlichen Ökonomie der Arterhaltung, freilich zu einer kostspieligen, verschwenderischen und im Ganzen höchst thörichten Ökonomie.“⁵

Der Teufel ist die unbestrittene Symbolfigur des deutschen Humors. 1910 vertritt er das „Lachende Deutschland“⁶ in einer Anthologie des Welthumors ebenso wie in den 60er Jahren der „Pardon“-Teufel. Dieser schadenfroh grinsende Versucher der Menschheit deutscher Nation repräsentiert mit seinen mephistophelischen Späßen wie kein anderer jenes Gelächter, das im Halse stecken zu bleiben droht. In diesem ewig zerrissenen Land teilt er das Publikum in mindestens zwei Lager, die füreinander kein Pardon kennen. Die Lebensfreude basiert zu einem guten Teil auf dem Schaden anderer.

Zum Nationalcharakter der Deutschen schreibt Hans Magnus Enzensberger, sie seien ein „Volk von Trickbetrügern“ geworden. Er macht dafür die steuerlichen und sozialstaatlichen Regelungen verantwortlich, deren eigentlicher Sinn es ist, dem Mitleid und dem gesellschaftlichen Mitgefühl institutionelle Formen zu geben, um den Opfern zu ersparen, in Demut den Nacken beugen zu müssen.

Den neuen Kategorischen Imperativ formuliert Enzensberger so: „Wer sich nicht darauf versteht, nach Strich und Faden abzuschreiben, einzuklagen, rauszuholen, abzusetzen, der hat hier nichts zu lachen. Ob Sozialwohnung oder Schwarzbau, Krankenkasse oder Taxiquittung, Stipendium oder Stütze, überall gilt der Imperativ des Nassauerns, Durchmogeln und Absahnens, und es gibt eine wachsende Zahl von Mitbürgern, die ohne die Fähigkeiten verloren wären.“⁷ Diese ethnographische Beobachtung der Sitten in der Bundesrepublik findet sich in einem Text, der zu erklären versucht, weshalb hierzulande niemand so recht zu Amusement an der Flick-Spendenaffäre fähig ist. Wer wollte sich in diesen Verhältnissen schon vor schadenfrohem Gelächter darüber ausschütten, daß es jetzt einmal die Richtigen getroffen hätte, müßte man doch damit rechnen, der nächste enttarnte Trickbetrüger zu sein.

Apropos: darüber lachen, daß es den Richtigen trifft. Es ist noch nicht allzu lange her, da glaubte eine Rothaut vom Stamm der Mescaleros, Anlaß zu klammheimlicher Freude zu haben. Der Satz, der um die Welt ging,

lautete: „Meine unmittelbare Reaktion, meine Betroffenheit nach dem Abschluß von Buback ist schnell geschildert: ich konnte und wollte (und will) eine klammheimliche Freude nicht verhehlen“, schrieb der namenlose Göttinger Mescalero.⁸ Er verurteilte in seinem Text zwar den Mord an dem Generalbundesanwalt Buback, plädierte aber für „fröhliche Gewalt“: „Warum liquidieren?“, schrieb er, „Lächerlichkeit kann auch töten, zum Beispiel auf lange Sicht und Dauer.“

In diesen Formulierungen erreicht die Anästhesie des Herzens, das Kälte-Bewußtsein seinen Gefrierpunkt. Theoretiker dieser metallischen Kälte ist Ernst Jünger. In seinem Essay „Über den Schmerz“ schreibt er zum Kälte-Bewußtsein und dessen Art der Wahrnehmung, dem Kamera-Blick: „Die Aufnahme steht außerhalb der Zone der Empfindsamkeit. Es haftet ihr ein teleskopischer Charakter an; man merkt sehr deutlich, daß der Vorgang von einem unempfindlichen Auge gesehen ist. Sie hält ebensowohl die Kugel im Fluge fest wie den Menschen im Augenblick, in dem er von der Explosion zerrissen wird.“⁹ Dieser mörderische Realismus kennt weder Opfer noch Täter, er ist ausschließlich am Vorgang der Vernichtung, der Explosion eben, interessiert.

In seinem Aufsatz über die „Kriegslust“ sieht Dieter Hoffmann-Axthelm die Gründe für dieses Desinteresse so: „Überdruß an einer überlebten Wohlstandskultur des bürgerlichen Interieurs, und die irre Hoffnung auf Krieg als reinigendes Gewitter in der Schwüle der inzestuösen Gefühle. Kein aufgeklärter Mittelschichtler wird das heute zugeben. Doch sein blasser Pazifismus ist unverkennbar geprägt von seiner heimlichen Sehnsucht, die permanent durch aufklärerische Friedensarbeit gesühnt werden muß, nach einem reinigenden Sachvernichtungskrieg, der alle Schlacken und Beziehungs- und Arbeitsschwulitäten wegfrißt.“¹⁰ Im schadenfrohen Lachen entladen sich diese Wünsche nach Vernichtung. Im Fall des Mescalero bekannte sich ein Anonymus zur unverhohlenen Schadenfreude. Darin bestand der Skandal. Die Staatsgewalt versuchte den Lacher zu identifizieren, um die Eskalation der Schadenfreude zu verhindern und eine aufgebrochene Epidemie einzudämmen. In diesen Herbsttagen des Jahres 1977 wurden „Sympathien“ zum Anlaß von Denunziationen.

Wenden wir uns dem „heimlichen Lehrplan“ der „Schwarzen Pädagogik“ der Schadenfreude zu. Ein Herr Keuner erzählt folgende Geschichte: „Einen vor sich hin weinenden Jungen fragte ein Vorübergehender nach dem Grund seines Kummers. ‚Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen‘, sagte der Knabe, ‚da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand‘, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. ‚Hast Du denn nicht um Hilfe geschrien?‘ fragte der Mann. ‚Doch‘, sagte der Junge und schluchzte ein wenig stärker. ‚Hat dich niemand gehört?‘ fragte ihn der junge Mann weiter, ihn liebevoll streichelnd. ‚Nein‘,

sagte der Junge und blickte ihn mit neuer Hoffnung an. Denn der Mann lächelte. „Dann gib auch den her“, sagte er, nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter.“¹¹

Die schadenfrohe Pointe dieser Episode liegt darin, daß der Mann offenbar die Verhaltenserwartung sowohl des Lesers wie des Jungen enttäuscht. Statt dem Jungen den fehlenden Groschen zu ersetzen, raubt er ihm auch noch den letzten verbliebenen. Die Gefühlskälte des Passanten soll dem Jungen eine Lehre sein. Um diesen erzieherischen Effekt zu erreichen, macht er den Jungen zum ausgelieferten Opfer. Herr K. verstärkt die Gewaltanwendung des anderen Jungen, anstatt sie zu kompensieren. Der erlittene Schock soll den Jungen an die erlittene Verletzung erinnern, ihn ermahnen, sein Eigentum zu verteidigen. Die Narben, die von solchen Erfahrungen zurückbleiben, lassen ihn in Zukunft über andere Opfer lachen, die es nicht verstanden haben, den Imperativen der Gesellschaft zu genügen, wie einst er selbst. Er identifiziert sich mit dem Sieger und erlebt schadenfroh die ihm zugefügte Verletzung als Nicht-Betroffener. Gerade *weil* er die Gefühle des Opfers kennt, kann er sie genießen. Das Wiedererkennen versüßt ihm die eigene Verletzung im nachhinein. Im Gedächtnis des Erniedrigten sind die überstandenen Leiden und Verletzungen gespeichert, längst vergessen geglaubte Angst löst sich in schadenfrohem Gelächter.

In diese schadenfröhliche Pädagogik, dem Schaden, aus dem man klug zu werden hat, gehören die Prügelszenen des Kasperle-Theaters ebenso wie die Schwänke des Bauerntheaters und die Komödien, in denen eingebildete Kranke, gehörnte Ehemänner, Geizige und Dumme verlacht werden. Die Behaglichkeit des Humors von Wilhelm Busch beruht auf dieser Grausamkeit des Nicht-Betroffenen. Denn Buschs Figuren nehmen meist ein schlimmes Ende: Sie ertrinken, erfrieren, werden zermahlen – wie Max und Moritz – oder verbrannt. Auch die Episoden um den mittelalterlichen Till Eulenspiegel berichten von solchen Siegestaten. In diesen Legenden erzählt sich das Volk die Tricks und Tücken, etwa der Tausch- und Geldwirtschaft. Und auch die Märchen behandeln dieses Thema, ich denke da nur an „Hans im Glück“, der mit einem Goldklumpen hinaus in die Welt zieht und schließlich einen Mühlstein übrigbehält, nur weil er es nicht schafft, seine Affekte unter Kontrolle zu halten.

Daß auch der größte Verbrecher aller Zeiten nicht als Verbrecher auf die Welt gekommen ist, meinte Alice Miller noch einmal feststellen zu müssen, als sie sich mit der Kindheit Adolf Hitlers beschäftigte. Ich möchte eine der Szenen aus seiner Kindheit in Erinnerung rufen, die die schadenfröhliche Pädagogik mit der Geschichte verknüpft: „In einer besonders rebellischen Phase beschloß Adolf eines Tages davonzulaufen. Sein Vater erfuhr jedoch davon und schloß ihn in einem der oberen Räume ein. In der Nacht versuchte der Junge, durch eine Fensteröffnung zu entkommen; und nach-

dem sie sich als zu eng erwiesen hatte, entledigte er sich seiner Kleider. In diesem Augenblick hörte er seinen Vater die Treppe heraufkommen; er gab seinen Versuch auf und bedeckte seine Blößen hastig mit einem Tischtuch. Der alte Herr griff diesmal nicht zur Peitsche; stattdessen brach er in Gelächter aus und rief seine Frau; sie möge doch heraufkommen und sich den ‚Togajüngling‘ ansehen. Dieser Spott traf den Sohn härter als jede körperliche Züchtigung. Helene Hanfstaengl bekannte Hitler später, er habe ‚lange gebraucht, um über diese Episode hinwegzukommen‘.¹²

Diese Schadenfreude sollte Hitler sein Leben lang verfolgen. Jahrzehnte später notiert Viktor Klemperer in seiner „LTI“: „Gestern in der Wochenschau eine Tonfilmaufnahme; der Führer spricht einige Sätze vor großer Versammlung. Er ballt die Faust, er verzerrt das Gesicht, es ist weniger ein Reden als ein wildes Schreien, ein Wutausbruch: ‚Am 30. Januar (1933) haben sie (er meint die Juden) über mich gelacht – es soll ihnen vergehen, das Lachen ...!‘“¹³ Zwischen diesen beiden Szenen liegt das unendliche Gelächter der Hitler-Gegner, das bis heute nicht verstummt ist.

Gegen dieses Lach-Trauma mobilisierte Hitler eine Bewegung, die unter anderem auch zur Vernichtung des Lachens antrat, in dem das Gelächter seines Vaters mitklang und nachhallte. Es sollte verstummen. Als zum Beispiel Heinrich Himmler die Einrichtung des Rasseamtes der SS befahl, das über den Geschlechtsverkehr der SS zu wachen hatte, hieß es in diesem Befehl: „Die SS ist sich darüber klar, daß sie mit diesem Befehl einen Schritt von großer Bedeutung getan hat. Spott, Hohn und Mißverstehen berühren uns nicht; die Zukunft gehört uns!“¹⁴

Immer wieder unternahmen die Nazis Anläufe zu einer letztlich vergeblichen Lach-Politik. Im Kampf gegen die sogenannten „Miesmacher“, „Kritikaster“ und „Nörgler“ schufen sie Gesetze gegen „Heimtücke“ und auch gegen „Kitsch“¹⁵, um alle Doppeldeutigkeiten und damit mögliche Lach-Anlässe unter Kontrolle zu bringen. Todesurteile wurden ausgesprochen, und noch kurz vor Kriegsende gab es drei Wochen Gefängnis für die Bemerkung, die Fleischknappheit käme vom Mangel an Schlachttieren, „weil die Schafe arbeiten, die Ochsen an der Front und die Schweine in der Partei sind“.¹⁶

Kurz nach der Machtübernahme erschien im Verlag Braune Bücher Berlin ein Band mit dem Titel „Hitler in der Karikatur der Welt“ von Ernst Hanfstaengl, der Mann jener Helene Hanfstaengl, als eine Art „Fac totum“ in Hitlers Umgebung verfügbar. Im Klappentext dieses Buches heißt es: „Etwa 100 originalgetreue Karikaturen des Führers und Kanzlers aus der Presse der Welt, textlich“ – das rot unterstrichen – „schlagend widerlegt: Nach dem Satz: viel Feind, viel Ehr, ein sensationeller Beweis für die Weltbedeutung Adolf Hiltlers.“¹⁷ Ein Jahr später erschien ein Nachfolge-Band unter dem Titel: „Tat gegen Tinte.“¹⁸

In diesen Titeln versucht Hanfstaengl jede Karikatur zu widerlegen, entweder durch gegenteilige „Aussagen“ Hitlers oder durch dessen Regierungstätigkeit. Hanfstaengl, wie auch sein Führer, nahmen die Karikaturen blutig ernst und ohne jede Distanz zu sich selbst wahr. Um eine Stellungnahme zum Buch gebeten, schrieb Winifred Wagner vom grünen Hügel Bayreuths: „Ein Wort genügt: großartig. Schlagender als wie quasi mit den eigenen Waffen konnten sie die Größe unseres Führers seinen Gegnern nicht beweisen – und für uns Gefolgsleute bedeutet Ihre Zusammenstellung eine freudige vielleicht etwas schadenfreudige Genugtuung.“¹⁹ Im „Quasi“ verbirgt sich der Mord. Denn Winifred Wagner irrt, wenn sie schreibt, die Gegner seien mit den eigenen Waffen geschlagen worden, das hieße Witze mit anderen zu erwidern. Stattdessen wurden sie so widerlegt, wie es der Kabarettist Werner Finck in der „Katakombe“, unweit des Potsdamer Platzes, so ausdrückte: „Kommen Sie mit“, fragte er die Spitzel, die im Publikum saßen und mitschrieben, „oder soll ich mitkommen.“ Irgendwann mußte er dann mitkommen und verschwand in einem KZ. Nach dem Kriege machte er sich um den Wiederaufbau des Lachens verdient, als er schon 1946 in München eine „Gipfelkonferenz des Lachens“ einberief.²⁰

Hitler ersetzte den Vorgang der Einverleibung nicht durch den symbolischen Akt des Lachens, der die Schlingbewegung des Leibes ersetzt hätte, sondern er tötete. Wer es hätte wissen wollen, hätte es wissen können, denn Goebbels ließ seine Kolonnen unter der Parole „Adolf Hitler frißt Karl Marx“ auf Berlin marschieren. Das war wörtlich zu nehmen, wie so vieles andere, das zunächst wie ein Anlaß zur Schadenfreude aussah.

Werfen Sie noch einen Blick in die Waffenkammer der Schadenfreude. Daß es sich bei diesem Gelächter um eine Waffe handelt, legt der Sprachgebrauch offen: Witze werden „gerissen“, dem Spott werden Eigenschaften zugeschrieben wie die, zu „beißen“ oder zu „verletzen“. „Rakete“ oder „Lach- und Schießgesellschaft“ heißen Kabaretts, die Breitseiten von „Lachsalven“ auf ihre Opfer abfeuern und damit für „Bombenstimmung“ sorgen. Die Absicht, mehr oder weniger verdeckt, ist die zu erniedrigen.

Will man jemanden der Lächerlichkeit preisgeben, so behandle man ihn als Ding, mit dem nach Belieben verfahren werden darf. Man bestreite dem Opfer vor allem die Lebendigkeit, kurz: Ziehen Sie das Opfer auf, behandeln Sie es wie einst ihr mechanisches Spielzeug, den drehenden Brummkreisler oder das Tier, das je nach der Spannung der aufgezogenen Sprungfeder nickend oder mit dem Schwanz wedelnd durch den Raum surrt. Sie dürfen es mit kindlicher Naivität zerstören, um die innere Mechanik zu erkunden. Henry Bergson sieht im Mechanischen einen der Haupteffekte des Komischen.²¹

Wie oft ist Hitler so aufgezo-gen worden. Zum Beispiel sei auf jene Photomontage hingewiesen, die ihn als Hampelmann in der Hand des Großka-

pitals darstellt. Gerade die Technik der Photomontage folgt in ihrer Herstellung der kindlichen Lust an Zerstörung, um die Zusammenhänge, die nicht unmittelbar einsichtig sind, einzusehen und die zerstörten Teile wieder zu einer neuen Realität zusammenzusetzen, die den ursprünglichen Zustand verspottet. Dieser neue Sinn, der so produziert wird, folgt der Rhetorik der Demaskierung und Desillusionierung, der Erniedrigung des Erhabenen. Das Opfer wird verfügbar gemacht und besiegt. Den Fuß im Nacken des Besiegten, löst sich die Anspannung im schadenfrohen Gelächter.

So ist es nicht verwunderlich, daß so mancher Intellektuelle der Weimarer Zeit als Puppenspieler an der Marionette Hitler seine schadenfrohen Talente erprobte. Brecht etwa ließ seine Hitler-Marionette Arturo Ui Schauspielunterricht nehmen. Der Regisseur Ernst Lubitsch – selbst schon im Exil – schanzte in seinem Film „Sein oder Nicht-Sein“ ausgerechnet dem Statisten des Warschauer Theaters, der noch nie einen Satz gesprochen hatte, die Hitler-Rolle als Rolle seines Lebens zu. In Charly Chaplins „Der große Diktator“ schließlich ist es der kleine Frisör aus dem jüdischen Ghetto, der den großen Diktator von Tomanien spielt. Als er eine Ansprache vor den Massen hält, wird es ihm so heiß, daß er sich erst einmal Wasser in die gelüftete Hose gießen muß, um sein Geschlecht zu kühlen.

Über Hitler also konnte man *sich* totlachen, er aber war nicht totzulachen.

Daß Hitler „überleben“ würde, ahnte die Zeitschrift „Le petit Journal“ schon im November 1933, als sie ihn zusammen mit dem Duce als Stehauf-Männchen porträtierte. Hitler hatte große Erfahrung im Überleben: Als Gefreiter überstand er die „Stahlgewitter“ vom Weltkrieg I, er überlebte die „Höllenmaschine“ des Tüftlers Johann Georg Elser ebenso wie die explodierende Aktentasche des Grafen Stauffenberg. Aber im Fall Mussolini irrte das kleine Magazin aus Paris. Mussolini starb inmitten schadenfroher Italiener. Wie im Karneval der „Verkehrten Welt“ baumelte er mit den Füßen gen Himmel auf der Mailänder Piazzala Loreto. Er war überwältigt worden, danach gab es in Italien kaum mehr Vergangenheit zu bewältigen.

Hitler hingegen überlebte. Angeblich war es der treue Fahrer Erich Kempka, der nach Hitlers letzten Regieanweisungen des Führers Leiche in eine Decke wickelte, diese in den Garten der Reichskanzlei trug und dort, mit Benzin übergossen, verbrannte, Hitler gleichsam auf seiner letzten makaberen Fahrt chauffierte. Und es konnte eigentlich nur ein anderer Diktator sein, der an Hitlers Überleben glaubte, Stalin nämlich, der auf der Potsdamer Konferenz beteuerte, man habe Hitlers Leiche keineswegs gefunden, er halte sich in Spanien oder Südamerika verborgen. Hitler also blieb unbewältigt. Seither bevölkert er mit seinen Doubles die Welt, unter ihnen

etwa Sir Alex Guinness. Peter Zadek gelang es 1981 sogar im Berliner Schiller-Theater, Hitler gleich dreizehnmal auf die Bühne zu bringen.²² Andernorts bemüht man sich nach dem Entertainer Hitler, den Bruder Hitler zu exhumieren.

Aber, wer um alles in der Welt, ist der echte Hitler? Die verwirrende Lage, Sie werden das leicht einsehen, verlangte nach ihrem Heidemann. Reporter Heidemann meinte, diese Frage klären zu müssen, und – laut Presseberichten – glaubt er daran, sie geklärt zu haben. Dieser lutherische Glaube ist in den Journalen des Spottes und der Schadenfreude inzwischen als „Heide-Manie“ verzeichnet.

Konnte Heidemann schon nicht den „Führer“ höchstpersönlich aufspüren, er ist nämlich „Spürhund“ von Beruf, so sammelte er Reliquien. Und Reliquie für Reliquie robbte er sich an das Intimste des Führers heran: sein Tagebuch. Als sich herausstellte, daß es gefälscht war, wurde Heidemann über Nacht zum Ohrfeigen-Gesicht der Nation, in das zuerst sein ehemaliger Kollege Erich Kuby hineinlangte. Er beschrieb ihn so: „Ich sagte mir, es sei für seine Aufgabe, Leute auszuforschen und sie vertrauensselig zu machen, daß sie auspackten, eine ideale Voraussetzung, auszusehen wie ein überständiger Konfirmand, an den man sich nicht mehr erinnert, wenn er aus der Tür gegangen ist.“²³

Die Illustrierte „Stern“ drohte in einer Welle von Lachsalven vernichtet zu werden, einige der schadenfreudigsten Karikaturen veröffentlichte sie selbst in der Überlegung, die Witze über den „Stern“ lieber selbst zu erzählen, also freudige Miene zum rufschädigenden Gelächter der Konkurrenzblätter zu machen, und sich durch die Lachlinien hindurch auf die Seite der siegesgewissen Lacher zu schummeln. Doch der schadenfrohe Lacher läßt sein Opfer nicht so billig entwischen.

Wie konnte das bloß passieren, war die Frage in den Redaktionsstuben, noch dazu einem Blatt, das sich einer Beichte des ehemaligen Pariser „Stern“-Korrespondenten Niklas Meienberg zufolge, so auf das „Särge öffnen“ oder „Witwen schütteln“ versteht.²⁴

Eines scheint gewiß: Dieser Skandal der Schadenfreude konnte nur einem als „progressiv“ einzustufenden Blatt unterlaufen. Denn der „Stern“ war seit den Tagen des „Deutschen Herbst“ auf den Kult der Innerlichkeit eingestiegen und dem „Authentischen“ verfallen, jenem Gestus, den Ursula Krechel das „Leben in Anführungszeichen“ genannt hat.²⁵

Der „Stern“ wollte den *wahren* Adolf präsentieren, ihn von den Doubles endgültig unterscheiden. Im Wahn dieser Wahrheitssucht, für die ein millionenteurer Stoff eingekauft wurde, übersahen die Verantwortlichen, daß sie allenfalls den *banalen* Adolf erwischte hatten. Der hätte, wäre die Fälschung nicht aufgefliegen, über Jahre hinweg „Stern“-Leser gelangweilt.

Der Effekt der schadenfröhlichen Affaire: Der „Stern“ mußte weiter nach „rechts“, auf die Seite, auf der auch die meisten Lacher standen. Es ist zugleich die Seite, die sich eigentlich nur über den Dilettantismus der Fälschung vor Lachen kaum auszuschütten wußte. Dort hat man die größere Erfahrung im Fälschen. Um dem Ganzen auch noch die Krone aufzusetzen, ging ausgerechnet ein Kolumnist der „Welt“ zum Staatsanwalt, um den „Stern“ wegen Urkundenfälschung anzuzeigen.²⁶

Der Schadenfrohe kennt die Gefühle des Opfers genauestens, registriert sie deshalb mit dem Kälte-Bewußtsein der Nichtbetroffenheit und berauscht sich am süßen Gift der Rache: In diesem Fall genoß die Springer-Presse die Rache für Günter Wallraffs „Reportagen aus der Fälscherwerkstatt“. Damals lachten die anderen. Diesmal hört der Held der Springer-Presse auf den Namen Kujau: Die Serie der „Bild“-Zeitung heißt: „Sternschnuppe“ – „Fälscher Kujau erzählt“²⁷ und „Bild“ wird für ihn kämpfen.

Die Eskalation der Schadenfreude ist weiter fortgeschritten. Immer andere Verhaltensweisen und gesellschaftliche Bereiche werden von diesem kalten, harten wie glatten Gelächter überwuchert. Seine Notwehrfunktion hat es längst eingebüßt, es ist zu einem Krisenlachen geworden, bisweilen schon in allgemeinen Zynismus umgekippt. Schadenfreude meint nicht lachende Vernunft, sondern sie ist eine Gelächterdynamik, in der das Lachen der einen das Lachen der anderen nach sich zieht. Fluchtpunkt, auf den die Schadenfrohen „zulachen“, ist das Ende des Lachens überhaupt. Bis es soweit ist, lacht jeder so gut er kann nach der Devise ‚wer zuletzt lacht, lacht am besten‘.

Inzwischen hat sich die Bonner Bundespressekonferenz in Lachen aufgelöst.²⁸ Karl-Heinz Bohrer beschäftigt sich mit dem Grinsen als Regierungsform.²⁹ Der „Spiegel“-Chefredakteur stellt die bange Frage: „Karneval am Rhein – für immer?“³⁰ Den traditionell für Angelegenheiten des Humors Zuständigen ist das Lachen vergangen. Sie fühlen sich überflüssig in einer Zeit, in der nicht mehr sie, sondern schon die Politiker, die sie kritisieren, die Auszeichnungen für Satire erhalten, wie Dieter Hildebrandt resignierend feststellt. Der Begriff der „Realsatire“ wirkt wie eine Erlösung, meint aber das Gegenteil. In „Kehr-aus“ hat Gerhard Polt das zu zeigen versucht. Bevor der Zuschauer zum Lachen kommt, ist es schon erfroren. Polt spricht deshalb von einem „gespenstigen Realismus“.³¹

Anmerkungen

- 1 Woddy Allen: Ohne Leit kein Freud, München 1979, S. 10
- 2 Joachim Ritter: Über das Lachen, in: Blätter für deutsche Philosophie, Berlin 1940, S. 5
- 3 Elias Canetti: Macht und Masse, Frankfurt 1980, S. 248
- 4 Carl Huter: Physiognomie und Mimik. Analytische Gesichtsausdruckstudien von und nach Carl Huter, herausgegeben von Siegfried Kupfer, Schwaig b. Nürnberg 1964
- 5 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, Leipzig 1908, S. 33
- 6 Roda Roda/Theodor Etzel (Hrsg.): Welthumor: Das lachende Deutschland, Berlin 1910
- 7 Hans Magnus Enzensberger: Ein Bonner Memorandum, in: Der Spiegel 48/83, S. 48
- 8 Zit. nach Peter Glotz: Die Innenausstattung der Macht, München 1979, S. 169 ff.
- 9 Ernst Jünger: Über den Schmerz, zit. in: Blätter und Steine, Hamburg 1934, S. 204
- 10 Ästhetik & Kommunikation „Krieg!“, akut Bd. 8, Berlin 1982, S. 38
- 11 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke 12, Frankfurt 1967, S. 381
- 12 John Toland: Adolf Hitler, Bergisch Gladbach 1977, S. 30, zit. nach Alice Miller: Am Anfang war Erziehung, Frankfurt 1980, S. 185
- 13 Viktor Klemperer: LTI – Notizen eines Philologen, Leipzig 1978, S. 38
- 14 SS-Befehl A-Nr. 65, 31. 12. 1931, Reichsführer-SS München
- 15 Siehe Rolf Steinberg (Hrsg.): Nazi-Kitsch, Darmstadt 1975, S. 80: Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole vom 19. 5. 1933
- 16 Lutz Röhrich: Der Witz, München 1980, S. 210
- 17 Ernst Hanfstaengl: Hitler in der Karikatur der Welt, Berlin 1933, Klappentext
- 18 Ernst Hanfstaengl: Tat gegen Tinte, Berlin 1934
- 19 Winifred Wagner, Bayreuth 7. 10. 1933, zit. nach Hanfstaengl, Berlin 1933
- 20 Heinz Greul: Bretter, die die Zeit bedeuten, Köln 1967, S. 377 ff.
- 21 Henry Bergson: Das Lachen, Zürich 1972, S. 21 ff.
- 22 Jeder stirbt für sich allein, Fallada-Revue im Schiller-Theater Berlin 1981
- 23 Erich Kuby: Der Fall „stern“ und die Folgen, Hamburg 1983, S. 124
- 24 Niklas Meienberg: Das staunende Heidi vor dem Aquarium der Haifische, in „taz“ vom 29. 10. 1983
- 25 Ursula Krechel: Leben in Anführungszeichen, in Literaturmagazin 11, Reinbek 1979, S. 80 ff.
- 26 Paul C. Martin, Welt am Sonntag vom 15. 5. 1983: „Konkret, ich habe jetzt Henry Nannen bei der Hamburger Staatsanwaltschaft angezeigt. Das deutsche Strafgesetzbuch scheint mir für das, was er zu verantworten hat, überaus ergiebig.“
- 27 Neue Serie der Bildzeitung: beginnend am 27. 9. 1983
- 28 „Lachen beim Kanzler“, *Die Zeit*, 7. 2. 1984
- 29 Karl-Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Staates, in: Merkur 423, Januar 1984, S. 3 f.

30 Erich Böhme: „Karneval am Rhein“, in: Der Spiegel, 6. 2. 1984, S. 18

31 Zitty-Interview mit Gerhard Polt, Zitty 5/84