

THEORIE DER KOMIK

Über die komische Wirkung im Theater und im Film

von

GOTTFRIED MÜLLER

Illustrationen von Horst Kranke



KONRAD TRILTSCH VERLAG WÜRZBURG

INHALT

Vorworte	VII
----------	-----

KOMIK DES VERSTANDES

1. Ist die Welt zum lachen ?	1
2. Philosophische Theorien der Komik	9
3. Theorien der Komödie	21
4. Unbewußte Komik beim Theater	54
5. Psychologische Erklärung der Komik	61
6. Bewußte Komik	174
7. Technik der Witze	183

KOMIK DES LEIBES

8. Physiologische Erklärung der Komik	106
9. Lachen und Weinen	122
10. Das Lächeln	125
11. Impulsives Lachen	128
12. Komik des Leibes	137

KOMIK DER GEGENSTÄNDE

13. Komik der Gegenstände	148
14. Mechanismus der Komik	153
15. Komik beim Film	158
Schriftenverzeichnis	166

Vorwort des Autors

Diese „Theorie der Komik“ will die komische Wirkung, die bewußt durch den Verstand hervorgerufen wird, sowie die unbewußte komische Wirkung von Leib und Gegenständen, insbesondere im Theater und im Film, untersuchen.

Die Studie ist als Ergänzung meines Buches „Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films“ aufzufassen, welches von der Universität Jena in der „Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Institutes“ erstmalig 1942 herausgegeben wurde und inzwischen die 5. Auflage erlebt hat.

Nachdem die größten Geister der Menschheit nicht imstande waren, eine befriedigende Definition der Komik zu geben und diese in den meisten Systemen eine terra incognita geblieben ist, mute ich mir nicht zu, eine allgemein gültige Lösung gefunden zu haben. Ich will aber die *alten Vorurteile widerlegen, nach denen nur der Mensch und das auf ihn Bezügliche komisch sei, daß das Komische nur vom Verstande aufgefaßt werden könne und daß das Häßliche als Kontrast zur Norm komisch sei.* Das Anliegen des Buches ist es, nachzuweisen, daß gerade bei Ausschaltung des Geistes eine komische Wirkung sich einstellt. Der durch eine Fehlzündung des Verstandes entstandene Kurzschluß wird durch das Lachen des Leibes behoben.

Die unbewußte Komik des Leibes dokumentiert sich in der Karikatur, im abgebildeten Witz, in der Burleske, im Kabarett, bei Bühne und Tanz, während die *komische Wirkung der Gegenstände* ihre technische Vollendung im Film findet. Neben dieser „niedrigen Komik“ gibt es noch eine „höhere Komik“, nämlich die *innerhalb einer dramatischen Situation*, in der ein Teil der Mitspieler unter Mitwisserschaft des Zuschauers mehr weiß als die anderen. Auf diese Weise kann *jeder* Mensch gegen seinen Willen und ohne sein Bewußtsein komisch wirken. Von dieser Wirkung lebt das Theater.

Die bewußte Komik des Verstandes habe ich erstmalig systematisiert, alle Begriffe definiert und die Technik der Witze in ein Schema tabellenmäßig einzuzwingen versucht.

Ich habe versucht, *die philosophischen Theorien der Komik, die psychologischen und physiologischen Erklärungen sowie die Theorien der Komödie* so vollständig wie möglich aufzuzählen und teilweise zu Gruppen zusammenzufassen. Ich war überhaupt bestrebt, das unübersichtliche und bisher noch niemals zusammengefaßte Material übersichtlich zu gestalten, damit viel-

leicht einmal ein anderer, der mehr darüber zu sagen wüßte als ich, den Pfad weiter verfolgen kann, dessen Richtung *Kant, Schopenhauer, Freud* und *Reik* gewiesen haben.

Bei dieser Zusammenfassung bediente ich mich der ausgezeichneten Organisation der Wiener Universitätsbibliothek und nahm Anregungen auf, die mir Professor *Friedrich Kainz* in seinem Kolleg „Ästhetik des Tragischen und Komischen“ gegeben hat.

Wien, im Juni 1952

Müller

Dr. phil. *Gottfried*

Vorwort des Verlages

Der Verlag erfüllt mit der Herausgabe der „Theorie der Komik“ von Dr. *Gottfried Müller* eine angenehme Pflicht, die er dem am 10. November 1953 in Mailand verstorbenen Autor gegenüber noch kurz vor seinem Tode übernommen hat.

Das Werk stellt sich würdig und ebenbürtig neben die „Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films“ des gleichen Verfassers, die inzwischen in 7. Auflage erschienen ist. Es wird nicht bezweifelt, daß auch dieses Buch mit seiner reichen Materialfülle und in seiner lebendig drängenden Darstellungsart einen großen interessierten Leserkreis finden wird. Die Durchsicht des Manuskriptes besorgte in dankenswerter Weise Universitätsprofessor Dr. *Otto C. A. zur Nedden*, der auch dem allzufrüh verstorbenen Autor bei der Herausgabe der 6. Auflage der „Dramaturgie“ einen Nachruf gewidmet hat. Zu besonderem Dank ist der Verlag auch *Wolfgang Liebeneiner* verpflichtet, der das Geleitwort schrieb. Die Zeichnungen, eine Ergänzung, die auf besonderen Wunsch des Autors erfolgte, stammen von *Horst Nader Kranke*.

Triltsch

Verlag Konrad

GELEITWORT

Für die Praxis des Filmateliers und der Bühne, für Funk und Fernsehen, für die Arbeit der Autoren und der Dramaturgen ist *Gottfried Müllers* Theorie der Komik genau so ein Glücksfall, wie es seine Dramaturgie gewesen ist. Täglich stehen wir Regisseure und Schauspieler vor der Entscheidung, auf welchem von mehreren sich anbietenden Wegen eine komische Wirkung oder eine Pointe wohl am sichersten zu landen sei. Praktiker haben sich häufig aus ihrer Erfahrung einen bestimmten Trick entwickelt, den sie immer wieder, in Variationen und teils mehr, teils weniger bewußt anwenden. Aber Regeln und Rezepte gab es bisher nicht. Bei manchen meiner Kollegen, z. B. bei dem berühmten Regisseur und Autor unzähliger, noch heute gespielter, erfolgreicher Schwänke, bei *Ernst Bach*, ist eine Systematik nicht nur in der Dramaturgie des Komischen, sondern auch bei seiner Regie erkennbar gewesen. So ließ *Bach* den Komiker *Walter Lantzs*ch in seinem Schwank „Der keusche Lebemann“ beim zweiten Aktschluß hintereinander viermal bis drei zählen, in Gedanken natürlich, aber in langsamem, gleichmäßigem Rhythmus: Beim ersten Zählen hatte *Lantzs*ch überrascht auf die Umarmung der Schauspielerin zu sehen, beim zweiten Mal mußte er sich mit dummem Gesicht zum Publikum drehen, während des dritten Zählens setzte er sich langsam auf einen Sessel und während des vierten „eins, zwei, drei“ rutschte er vom Sessel auf den Fußboden. Während der ersten Phase glückte das Pulikum vor Überraschung, bei der zweiten begann es zu lachen, bei der dritten schwoll das Lachen zum Orkan und während des vierten Zählens, beim Hinunterrutschen, brach der Szenenaplaus hervor, in den hinein der Vorhang fiel. Die Wirkung war genau berechnet und klappte immer. *Warum* es so war, das könnte *Bach*, wenn er noch lebte, in *Müllers* „Theorie der Komik“ nachlesen. Diese Theorie ist nämlich, genau wie die „Dramaturgie“, aus der Praxis für die Praxis abgeleitet. Die wissenschaftliche Begründung und die Auseinandersetzung mit den historischen Theorien sind zwar ebenfalls gegeben — (und hierüber mögen sich die Kritiker untereinander streiten, es ist ja ihr Beruf) — aber wir Praktiker werden aus der Anwendbarkeit von *Müllers* Grundsätzen den größten Nutzen ziehen und uns in schwierigen Fällen seiner einfachen Regeln erinnern und danach handeln.

Und was täte uns heute mehr not als das Lachen ? Theater und Film, Funk und Fernsehen haben keine wichtigere Aufgabe, als ihren Zuschauern immer wieder den Spiegel vorzuhalten, um ihnen zu zeigen, wie komisch viele, scheinbar tierisch ernste Situationen und Probleme in Wahrheit sind und wie lächerlich die meisten Menschen, die das nicht erkennen, sich selbst zu wichtig nehmen und sich aufblasen, um ihre Phrasen zum Heile ihrer Bankkonten auf uns loszulassen. Wir müssen alle wieder lernen, das Leben und seine Probleme, die großen wie die kleinen, leichter zu nehmen. Am übermäßigen Ernst sind wir schon allzuoft gescheitert, im Privatleben, wie als Nation, und die meisten von uns werden es nie vergessen, in welchem Abgrund von Humorlosigkeit der größte Bluff der deutschen Geschichte sich entwickelt hat.

Daß solche Humorlosigkeit, die wir ja auch andernorts beobachten können, ein Warnzeichen ist, das haben wir gelernt. Sie zu überwinden und auch bei uns jene menschlichen und menschenwürdigen Zustände herzustellen, die uns manchmal auf Reisen so beglücken, das ist das tiefere Ziel dieses zugleich heiteren und ernsthaften Buches über ein zugleich heiteres und äußerst ernst zu nehmendes Thema: Die Komik und das Lachen. Wir wollen es lachend lesen — es bietet sehr viel Gelegenheit dazu — aber es mit Ernst zur Anwendung bringen, um unsere Kunst und unser Leben so heiter zu machen, wie sie zu unserem Glück sein könnten, wenn wir nur wollen und wissen, wie wir es etwa anfangen müßten. Und dieses Wissen vermittelt uns *Gottfried Müllers* letztes Werk, die „Theorie der Komik“.

Wolfgang Liebeneiner

style

d'academie“

Motto:

„Le probleme du rire doit etre ecrit en
d'anatomie et non en style

(Man muß in anatomischer und nicht in
akademischer Weise über das Lachen
schreiben)

Henry Beyle-Stendhal

KOMIK DES VERSTANDES

1. IST DIE WELT ZUM LACHEN?

Komisch ist jede Handlung, Erzählung oder Erscheinung, die zum Lachen reizt oder zum mindesten ein lustvolles Wohlbehagen auslöst. Daß der Mensch gerne lacht, ist eine bekannte Tatsache. Je schlechter die Zeiten sind, umso Heber lenkt er sich ab. Worüber lacht nun der Mensch? Dies soll hier untersucht werden. Da man in der heutigen Zeit des Massenmenschen alles registriert, bucht, numeriert und in unfehlbare bürokratische Systeme zwingt, damit jede zufällige Regung unbarmherzig zerquetscht und jede originelle Einzelpersönlichkeit gleichgewalzt wird, sehe ich nicht ein, warum man nicht die Lachmuskeln auch registrieren und numerieren kann, zumal damit der angenehme Effekt erhöhter Heiterkeit für den sonst gänzlich abstumpfenden Massenmenschen ausgebaut werden kann ? Mit einem Wort, je schlechter es uns geht, um so mehr haben wir ablenkende Heiterkeit nötig. Da uns die Daumenschraube mit bürokratisch registrierenden Systemen und nach fein ausgeklügelten Dosen zgedrückt wird, scheint es angebracht, daß man gegen den Erstickungstod des Verstandes ein ebenso fein ausgeklügeltes System mit numerierten Dosierungen für das Abzugsventil des Geistes, den Humor, ausbaut.

Denn in den Zeiten stärkster Unterdrückung und unbarmherziger Tyrannei stand es lediglich dem Narren frei, die Wahrheit zu sagen.

Bevor wir aber untersuchen, worüber der Mensch lacht, wollen wir uns die Frage stellen, warum er denn überhaupt lacht oder das Bedürfnis hat, zu lachen. Daß der Mensch vor Schmerz schreiend und weinend auf die Welt kommt, ist eine bekannte Tatsache. Ein jämmerlicheres Antlitz als das eines Neugeborenen kann man sich schwerlich vorstellen. Man könnte in diesem Umstand einen schlagkräftigen und akustischen Beweis sehen, daß die Welt ein Jammertal sei und der *Schmerz*zustand der normale und ursprüngliche für den Menschen. Bekanntlich war und ist das auch die Meinung aller großen Religionen, des Brahmanismus, des Buddhismus und des Taoismus sowie des

Christentums. Diese pessimistischen Religionen sehen als Aufgabe des Menschen, das Leben zu überwinden, entweder, um nicht wieder geboren zu werden, oder um in ein besseres Jenseits zu gelangen. Auf alle Fälle haben sie die Kasteiung, die Besinnung oder das Leiden selbst zum eigentlichen Zweck des Lebens erhoben. Die Selbstzerfleischung oder Abtötung des Fleisches war ihr eigentlicher Zweck. Die asiatischen Religionsstifter müssen also eine sehr schlechte Meinung vom Leben und von unserer Welt gehabt haben. Von *Kleinasion* über *Nordafrika* spannte sich dann das frohere und lebensbejahende Banner des Islams, das unter voller Anerkennung aller Lebensbelange bis *Marokko* und *Spanien* ärgere Schrecken des Krieges, der Vergewaltigung und des Raubes gebracht hat, als es sich die frommen und lebensverneinenden Christen jemals geträumt hätten.

Im Angesicht der Scheiterhaufen, der Inquisition und der Bürgerkriege scheint es ein Naturgesetz unserer Erde zu sein, daß nur das Böse und Verlogene gedeiht, während das Gute und Wahre ausgerottet wird oder erbärmlich zugrunde geht.

Die größten *Philosophen Europas* haben eine geringe Meinung von unserer Welt gehabt. Sagen wir es rund heraus, sie haben das Leben, so wie es auf unserer Erde gedeiht, tief verachtet.

Platon wollte die Wahrheit in den ewig bleibenden Ideen sehen und nicht in den vergänglichen Erscheinungen. Wenn er ein Pferd sah, erkannte er in ihm die Pferdheit. Zur Verbesserung der Welt schlug er in seiner „Republik“ einen kommunistischen Idealstaat vor. Als Witz der Weltgeschichte wurde er, nachdem er vergeblich seine Staatslehre im Reiche des Tyrannen *Dionysos* verwirklichen wollte, auf einem Markt in Sizilien als Sklave versteigert. Der Kanzler von Heinrich VIII., *Thomas Morus*, mußte seinen Versuch, auf katholischer und humanistischer Basis in seinem Buch „Utopia“ einen Idealstaat aufzubauen, mit dem Tode bezahlen. Der süditalienische Mönch *Thomas Campanella* wird 27 Jahre eingesperrt und stirbt den Märtyrertod, weil er im „Sonnenstaat“ einen kommunistischen Idealstaat in einem kosmischen und platonischen System entworfen hat.

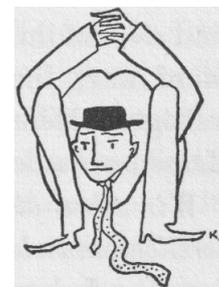
Nicht viel mehr Glück hat der Kanzler der Königin Ehsabeth, *Francis Bacon*, gehabt, als er in seiner unvollendeten „Neuen Atlantis“ als Morahst, Puritaner und fortschrittlicher Techniker ein Zukunftsbild unserer Erde entwerfen wollte. Gerade er, als glänzender Staatsmann und geistiges Vorbild, wurde als Päderast entlarvt und wegen Unterschlagung eingesperrt.

Seit *Francis Bacon* spuken in den Hirnen der Umstürzler, Erneuerer und Weltverbesserer die freimaurerischen Gedanken zum Wiederaufbau des Tempel Salomons, von Geheimgesellschaften und unsichtbaren Machtkreisen, die sich dann nach der französischen Revolution ganz offen zur Errichtung der Weltherrschaft proklamierten.

Die semitischen Religionen waren die einzigen, die das Leben, so wie es eben war, anerkannten, aber *Mohammed* zückte das Schwert und die verfolgten Söhne Israels mußten als Partisanen heimlich kämpfen.

Bei diesem wenig trostreichen Bild, das uns die Weltgeschichte bietet, ist es nicht verwunderlich, daß die späteren großen Denker sich ganz in das Reich der Gedanken verflüchtigten. *Kant* schuf sich eine abstrakte Welt des Transzendentalismus und einer gedanklich begründeten Moral, die die Religion ersetzen sollte. Der lebensnähere *Schopenhauer* kehrte zum Pessimismus des Brahmanismus und Buddhismus zurück und sah das einzig realisierbare und erlebnisfähige Idealreich für den Menschen im Reiche der Kunst. Tatsächlich fand die Menschheit seit *Goethe*, *Schiller* und *Richard Wagner* im Kunsterleben jenes Vergessen und jene erhebende Trunkenheit, die bisher nur der Alkohol dem geplagten Menschengeschlechte verschaffen konnte. Das Radio und das Kino sind die technisierten Mittel, mit denen der Massenmensch in die Lage versetzt wird, sich zu erinnern, daß er ursprünglich ein Herz und ein Gefühl besessen hat. Es muß sehr dunkel im Saale werden, damit er auch einmal eine Träne riskieren kann. Ist er dann wieder mit der stupiden Gesichtsmaske des Durchschnittsmenschen regungslos in die Maschinerie seines entmannenden Maschinendaseins zurückgekehrt, bleibt ihm als einziges Ventil, durch das er einen Rest von Menschlichkeit ausblasen kann, der Humor und das Lachen.

Auch die moderne Philosophie des *Existenzialismus* sieht die Welt in schwärzesten Farben. Nachdem alle Religionen und Philosophien scheinbar versagt haben, oder zum mindesten nicht imstande waren, alle Schrecken, die wir erlebt haben, abzuwenden, noch in der Lage sind, uns einen vernünftigen Ausweg zu weisen, bleibt dem Einzelmenschen nichts anderes übrig, als an nichts zu glauben, als an sich selbst. Seine Existenz ist das einzige, was für ihn existiert.



Sartre und *Camus* haben in einem deutschen Kriegsgefangenenlager außer den „Segnungen der Menschheit“ die Existenzphilosophie *Heideggers* und *Jaspers* kennengelernt und diese nach Frankreich verpflanzt, indem sie aber auch auf den Dänen *Sören Kierkegaard* zurückgriffen. Dieser hatte vor hundert Jahren erkannt, daß die tiefste Wahrheit eigentlich in der unversöhnlichen Spannung der Gegensätze liegt, die zwischen Wirklichkeit und Ideal, Zeit und Ewigkeit, Glaube und Wissen, Welt und Gott liegt. Da die Existenz aus Bewegung und Veränderung besteht, muß ein absolutes System falsch sein. Denn das Leben wird rückwärts verstanden, aber vorwärts gelebt. Die Wahrheit kann daher immer nur subjektiv sein, indem sie mit der Persön-

lichkeit zusammenhängt. Logisches Denken dagegen, das objektive Bilder verspricht, verfehlt sein Ziel.

Der ursprünglich für den Predigerberuf ausgebildete *Kierkegaard* will nicht den bibelgläubigen Durchschnittsmenschen verletzen, aber er kann nicht umhin, in der Kirche, die er Herde nennt, eine Gefahr für die Einzelpersönlichkeit zu sehen. Denn Leiden und Krankheit bis zum Tode sind die Mittel zur religiösen Erziehung. Durch Angst ergriffen, wird man in die Stimmung versetzt, die nach Seelenheil dürstet. Das Leben als Glied der Herde (Kirche) hat die Wirkung, den Menschen zu verderben und zu entgeistigen. Seine eigene Seele heil aus der verdorbenen Welt herauszuretten, wird das einzig vorherrschende Ziel alles Strebens sein.

Diese negative und respektlose Haltung gegenüber den bisherigen Werten des Lebens zeigen die modernen Existenzialisten im Pariser Universitätsviertel in einem vernachlässigten Äußeren, ungekämmten Haaren, weiten Samthosen, karierten Hemden, männlich gekleideten Junggesellinnen, die in frenetischem Lachen, übermütigem Schabernack, witzigen Kellerfesten und in ungebändigter Negermusik die greifbarsten Werte unseres modernen Lebens sehen. Angeekelt von dem totalen Bankerott der bürgerlichen Weltordnung, den großen Phrasen des Patriotismus und der Geschichte, dem Versagen der Kirche, und angesichts der sinnlosen Vergeudung unserer Vermögenswerte und Schätze zur Vorbereitung von Kriegen, die zu gewinnen, die Generale zu unfähig und sie zu beenden, die Diplomaten zu dumm, sind sind sie, auf ihre eigene Persönlichkeit allein gestellt, das, was schon *Kierkegaard* war, *Individualanarchisten*, ein herausfordernder Schrei der vergewaltigten Menschlichkeit gegenüber der tauben Blödheit des vertierten Massenmenschen und der sich von Lügen ernährenden Konformisten.

Wir sehen also, daß derjenige, der das Leben am schwärzesten sieht, am herzlichsten zu lachen versteht. Kaum jemals hat es einen Philosophen gegeben, der das Leben schön und lebenswert fand. Die einzige philosophische Richtung, die den Begriff der Freude und des Lebensgenusses in Erwägung zieht, ist der *Hedonismus*, der von *Epikur* und seinen Schülern zum Epikuräismus weitergebildet wurde. Wer aber die Portraitbüste des griechischen Denkers am Kapitol in Rom sieht, wird über den langen, strengen, fast asketischen Gesichtsausdruck verwundert sein und vielmehr in der Büste *Platons* oder des Stoikers *Seneca* Zeichen der Lebensfreude und des Behagens über materielle Genüsse erkennen. Tatsächlich spricht man von einer *epikureischen Askese*, die den *kyrenäischen Hedonismus*, der mehr zynisch war, korrigierte, indem die Möglichkeit zu den höchsten Vergnügungen in der höchstmöglichen Verringerung der eigenen Bedürfnisse gesehen wird. Dies sei die beste Anwendung des einzigen Vorteils, den die Ver

gnügungen bieten. Unter der Devise „Verborgen leben!“ zog sich *Epikur* in seinen Garten zurück, wo er seinen Schülern, die ihn göttlich verehrten, lehrte, daß der *Urgrund jeder Handlung Lust und Schmerz sei*, daß man den Menschen vor dem Terror des Göttlichen und der Angst befreien müsse, daß der höchste Glückszustand die *Ataraxie* sei, die *untätige Unempfindlichkeit des Geistes*, gereinigt von den Schatten des Fleisches, eine Art innerlich gesunden Nirwanas, eine von allen Leidenschaften ungestörte Heiterkeit des Seelenzustandes.

Epikur lehnte jede öffentliche Ehrung und Staatsstellen ab. Es bildeten sich aber überall Epikuräervereine, die im freundschaftlichen Zusammenschluß die höchste Lebensfreude sahen. Besonders in der römischen Kaiserzeit waren die Dichter *Horaz* und *Lukrez* Verkünder seines Bestrebens, den Menschen von der *Furcht vor den Göttern und dem Tode* zu befreien und einem inneren Frieden zuzuführen. Die Erlösung der Menschheit von den Schrecken dieser Welt war das Programm eines Lebensgenusses in edelstem Sinne.

Die griechische Philosophie behandelte nur die aus verstandesmäßiger Erkenntnis entstehende Lust, nicht die leibliche Lust, noch die Phänomene des Lachens, des Lächelns oder die Formen der Komik. *Sokrates* dagegen behandelte das Wohlbefinden, das aus Erkenntnis entsteht. Sein *Eudaimonismus hält Tugend für Genuß und Sünde für Irrtum*. Ein Schüler von *Sokrates*, *Aristippos*, verfocht den hemmungslosen Genuß im *Hedonismus*. Für ihn ist Tugend Genußfähigkeit. Da er aus der Kyrenaika stammte, wurde seine Schule nach dieser afrikanischen Kolonie die *Kyrenische Schule* genannt. Nach seiner Gefühlstheorie schafft Ruhe Gleichgültigkeit, heftige körperliche Bewegung Schmerz und sanfte Bewegung Lust. Die körperliche Lust steht über der seelischen, weil sie allein gegenwärtige Lustempfindung ist, die seelische Lust dagegen auch Vergangenes und Zukünftiges beinhalten kann. Nach *Diogenes* sagte *Aristippos*: „*Die einzige Lebensweisheit besteht in der Kunst, den Augenblick zu genießen, denn nur die Gegenwart ist unser.*“ Doch nur der gebildete Mensch ist fähig, zu genießen, der zu unterscheiden vermag, ob eine Handlung verwerflich ist, indem mehr Unlust als Lust aus ihr entsteht. Er wird sich aller Handlungen enthalten, die das Gesetz oder die öffentliche Meinung verbietet. Um das Leben wahrhaft zu genießen, muß man den Wert und die Folge jeden Genusses berechnen, die rechte Gemütsstimmung schaffen, über Einsicht und Ausbildung des Geistes verfügen, denn nur die Philosophie weist den Weg zu einem wahren menschlichen Leben.

Dieser „Herrenmensch“, wie *Nietzsche* sagen würde, ist für seine Taten selbst verantwortlich und zu *Egoismus* berechtigt. Die Moralbegriffe gelten nur für die Masse, für den Weisen wären sie eine Einschränkung des Natur

rechtes, das ihn zum uneingeschränkten Lebensgenuß berechtigt. Religion, Patriotismus, Rücksicht oder Dankbarkeit gegenüber der Gemeinschaft sind überflüssig für die ganze Schule von Kyrenaika.

Aristippos verwirklichte seine Lehre in seinem eigenen Leben. Der elegante Jüngling aus reicher Familie zählte zu den *Schülern von Sokrates* in Athen, „verkaufte“ nach Sophistenart seine Weisheit an reiche Männer und Fürsten, war mit *Platon* zusammen am Hof des jüngeren Dionys in Syrakus, begründete dann in seiner afrikanischen Heimat die Schule von Kyrenaika, die durch *Antipatros Hegesias* und seine Tochter *Arete* und deren Sohn *Aristippos* fortgesetzt wurde. *Aristippos* bebt die Freuden der Tafel, kleidete sich elegant, schmückte sich kostbar, salbte sich in erlesener Weise, schwelgte bei Hetären und an fürstlichen Gelagen und gab unendlichen Anlaß zu Anekdoten, auch höhnischer und herabsetzender Art. Seine Liebschaft mit der Hetäre *Lais*, seine witzigen Aussprüche, seine materielle Einstellung wurden von *Diogenes*, *Plutarch* und von *Platon* in dessen „Gorgias“ verspottet.



Vom Reichtum sagte *Aristippos*, er sei nicht wie die Schuhe, die drücken, wenn sie zu groß seien. Als er zu *Dionysos* kam, begrüßte er diesen: „Ich bin gekommen, um zu geben, was ich habe und zu empfangen, was ich nicht habe.“ Als ihn *Dionysos* zur Strafe für vorlaute Witze an den unteren Platz

der Tafel verwies, sagte er: „Bisher war ich geehrt durch den oberen Platz, nun ist dieser Platz geehrt durch mich.“ Als er sich angeblich, um eine Gnade für jemanden zu erlangen, zu den Füßen des *Dionysos* warf und wegen seiner Unterwürfigkeit getadelt wurde, soll er gesagt haben: „Ist es etwa meine Schuld, wenn die Tyrannen die Ohren an den Füßen haben?“

Als *Dionys* in Weinlaune *Platon* und *Aristippos* aufforderte, in prunkvollen Gewändern zu tanzen, weigerte sich *Platon*, aber *Aristippos* tanzte in lustiger Weise.

Hegesias vertrat bereits einen eudaimonistischen Pessimismus, ähnlich wie *Epikur*, der den Gipfel der Lust in der *Austilgung des Schmerzes* sah. Er sagte, bei den meisten Menschen überwiegt die Unlust und der Schmerz unerfüllter Begierden. Ihnen wäre es besser, nicht zu leben! Daher bekam *Hegesias* den Beinamen „Überredet zum Tode“.

Das Leben ist also tatsächlich nichts Lustvolles und nur der Weise vermag sich auf Grund einer unerhörten Selbstdisziplin aus dem Jammertal lachend zu retten. Es ist also eine ganz falsche Vorstellung, sich unter Hedonisten brutale Genußsüchtige, primitive Optimisten vorzustellen. Ihre gute Laune ist eine verstandesmäßige Überlegenheit und eine in bester Erziehung beigebrachte Selbstdisziplin.

Es ist interessant, daß *Aristippos* eine für das Theater gültige Feststellung macht, daß der *Anblick fremden Leidens* in der Wirklichkeit einen schmerzlichen, auf der Bühne einen angenehmen Eindruck macht. Diese Feststellung wurde dann von *Diogenes*, *Plutarch* und *Cicero* übernommen¹.

Dem Durchschnittsmenschen müssen also selbst die Hedonisten letzten Endes als Pessimisten erscheinen.

Die Christen sahen in den Epikuräern Atheisten, behaupteten, daß *Lukrez* wahnsinnig gewesen sei und nur in hellen Momenten seine Dichtungen verfaßt und schließlich Selbstmord verübt habe.

Die mechanistische Welterklärung, die *Lukrez* in seinem Gedichte *De rerum natura* gab, in dem die Menschen als Sklaven des autonomen Mechanismus gezeigt werden, finden wir bei dem französischen Philosophen *Bergson* wieder, der den *elan vital* in mechanischen Prozessen sieht (*mecanismes moteurs*), die in ihrer Bewegtheit allein vom Gehirn aufgenommen werden, wohingegen ruhende reine Wahrnehmungen nur in der Erinnerung sein können. Aus dieser Unmöglichkeit, dem Leben einen Sinn zu unter -

¹ Aus dem preußischen Dichterkreise der Anakreontiker hat *Carl F. Mühler* mit achtzehn Jahren ein reizendes Büchlein über *Aristippos*, erschienen in Berlin 1781, geschrieben, das dessen Liebe zu *Lais*, die Anekdoten in Syrakus und die Briefe des *Aristippos* an *Sokrates*, von anmutigen Gedichten girlandenmäßig umrahmt, behandelt.

schieben, Vernunft oder Moral, müssen wir zugeben, daß das Leben von sich aus wenig zum Lachen und Fröhlichsein bietet. Zieht man die Summe der Geschichte und das Ziel des Verstandes, die beide meistens auf die Zerstörung hinarbeiten, so wird man im Lachen nicht eine Konsequenz, sondern einen Trost finden.

Tatsächlich waren alle angeführten Philosophen glückliche und zufriedene Menschen, während die Optimisten, wie wir gesehen haben, oft ein schlimmes Ende nahmen. Aus der Erkenntnis, daß es im Leben nichts zum Lachen gibt, haben sie der Welt ihren Humor, ihre Überlegenheit über den „autonomen Mechanismus“ aufgedrängt. Der Verstand und die Erfahrung geben keinen direkten Anlaß zur Fröhlichkeit, höchstens einen indirekten, um die Trauer zu überwinden. Diese historische Erklärung sollte an Hand von Beispielen erläutern, daß es ganz falsch wäre zu sagen: *Die Welt ist schön\ Lacht, bis die Knochen brechen!*

Es besteht keine Veranlassung zu einer solchen Sprache; ein auf diese Weise hervorgerufenes Lachen müßte erzwungen und unnatürlich sein.

Auch das Herz fordert nicht zum Lachen auf, seine Sprache sind die Tränen oder die wehmütige Ergriffenheit. Denn mit dem Herzen müssen wir alles Leid der Welt ertragen. *Lachen wird dagegen lediglich durch die Sinne ausgelöst.* Komik kommt von „Komos“, was soviel wie Gelage oder Festzug des Dionysos heißt. Nur wenn der Verstand oder das Herz schweigt, das Bewußtsein und das Gefühl ausgeschaltet sind, die an das Leid der Welt gemahnen würden, stellt sich ungehemmt und impulsiv das Lachen ein. Es ist die Sprache der Natur, der Urlaut der Schöpfung, der blinde und dumme Trieb, der nach Schopenhauer der Motor des Lebens ist. *Der Verstand spricht, das Herz weint, die Sinne lachen.* Sie lachen ohne Grund, lediglich um sich mitzuteilen, so wie ein albernes Mädchen, wenn es einen Jungen sieht, zu kichern beginnt, weil eben das Lachen die Sprache der Sinne ist. Hätten wir nur Herz oder Verstand, so müßten wir nach den hier geschilderten Erfahrungen schwermütig werden und würden bald jedes Lachen verlernen.



2. PHILOSOPHISCHE THEORIEN DER KOMIK

Cicero legt in seiner Schrift „De oratore“ dem C. Julius Caesar Strabo Copiscus, einem mütterlichen Stiefbruder des Catulus, einem für seine Witzigkeit berühmten Redner, der in den Massakern, die durch Marius und Cinna angeordnet waren, 87 vor Chr. ums Leben gekommen ist, folgende Worte über die *Theorien des Lächerlichen* in den Mund: „Eines Tages hatte ich Hand gelegt auf einige griechische Werke, die zum Titel hatten ‚Über das Lächerliche.‘ Ich hoffte, daß sie mich etwas lehren würden. Ich fand auch eine Menge witzige Einfälle der Griechen — denn die Siziler, Rhoder, Byzantiner und vor allem die Attiker glänzen darin — aber sobald sie eine Theorie der Heiterkeit geben wollen und versucht sind, sie zusammenzufassen, werden sie langweilig, in dem Maße, daß, wenn sie lachen machen, so nur über sie selbst.“

Der Fehler aller Theorien über das Lachen und über das Komische liegt darin, daß mit dem Verstande eine Sache erklärt werden soll, die gar nichts mit dem Verstande zu tun hat, ja geradezu die Ausschaltung des Verstandes bewirkt. Deswegen haben *Spencer* und *Kant* das Lachen vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet, weil es vom verstandesmäßigen nicht faßbar ist. Die Definition des *Aristoteles*: *Komisch wirkt ein harmloser, unschädlicher Fehler*, ist von entwaffnender Einfachheit. Wir kommen auf diese Definition im nächsten Kapitel über die Komödie zu sprechen. In ausgesprochenem Gegensatz dazu sind die komplizierten Theorien der späteren Philosophen, die in denen von *Hegel* gipfeln: „*Komisch ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt.*“ Über die komische Wirkung in den Komödien sagt *Hegel* Folgendes: „*Das Lachenerregende wahrhafter Komödien liegt wesentlich in dem unmittelbaren Umschlagen eines an sich richtigen Zwecks in sein Gegenteil.*“ — „Bei jener, dem Komischen widerfahrenden Dialektik kommt die Subjektivität des Zuschauers oder Zuhörers zum ungestörten und ungetrübten Genüsse ihrer selbst, da sie die absolute Idealität — die unendliche Macht über jeden beschränkten Inhalt — folglich die reine Dialektik ist, durch welche eben der komische Gegenstand vernichtet wird.“ Trotz der geistigen Überlegenheit, die das Lachen auslöst, hat *Hegel* die *leibliche Komponente der Komik* erkannt, indem er sagte: „*Im Lachen liegt eine entäußernde Verleiblichung des Inneren.*“ Es wird erzeugt durch einen sich unmittelbar hervortuenden Widerspruch — durch etwas *sich sofort in sein Gegenteil Verkehrendes.*

Hat *Aristoteles* das Unschädliche, *Hegel* den Kontrast, so hat JFwndt² das Erleichternde und Entspannende der Komik betont. Er sagt: „Komik besteht in einer *Umkehr eines ernstesten Eindruckes in sein Gegenteil* und in einer durch diese Auflösung hervorgebrachten *Entlastung des Gemütes*.“

Die beste Definition des Witzes hat *Kuno Fischer*³ gegeben: „*Witz* ist die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zwischen Verschiedenem zu finden oder (in engerem Sinne) scheinbar ganz entfernte, unvereinbare, miteinander sonst nicht in der Vorstellung verbundene Dinge in eine neue, unerwartete, überraschende, erst Spannung, dann lustvolle Lösung bringende anschauliche Relation zu bringen. Auch die Relationssetzung selbst heißt Witz.“

Die beiden Fehlerquellen aller *komischen Komiktheorien* sind die falschen Interpretationen von *Aristoteles* und *Hegel*. Man erzählt bekanntlich von Scholastikern, die, um festzustellen, wann das Wasser kocht, statt ein Experiment mit dem Wasser zu machen, bei *Aristoteles* nachlasen, um eine kasuistisch komplizierte Interpretation dogmatisch aufzustellen. Überflüssig zu sagen, daß in ihren in Schweinsleder gebundenen Pergamentfolianten viele gelehrte Spitzfindigkeiten zu finden waren, aber nicht die hundert Grad Celsius, bei denen das Wasser tatsächlich siedet. So ist auch niemand auf die naheliegende Idee gekommen, daß das Häßliche, als welches *Aristoteles* das Komische bezeichnet, sich, wie er auch selbst zugibt, auf die Masken der griechischen Komödie bezog. Warum diese Masken häßlich waren, will ich in dem Kapitel über die komische Wirkung beim Theater anführen. Aus diesem Umstand aber eine allgemeine Gültigkeit für den Begriff des Komischen über



eine Zeit, in der das Schöne zugleich erhaben war, in eine spätere Zeit hinüberzuretten, in der das Schöne ein Ausdruck des triebhaften Willens geworden ist, oder zum mindesten viel von der göttlichen Erhabenheit eingebüßt hat, scheint verfehlt.

Was die falsche Auslegung *Hegels* betrifft, genüge der Hinweis auf das bekannte Phänomen der deutschen

Geistesgeschichte, daß es Links- und Rechtshegelianer gibt, die für gegenteilige philosophische und politische Auslegungen verantwortlich gemacht werden, indem sich der reaktionäre Konservatismus auf den preußischen Staatsphilosophen gleichzeitig bezog wie die revolutionären Marxisten in *Hegel* ihren Ahnherrn sahen. Wer das Bedürfnis hat, sich an unzähligen negativen Urteilen über *Hegel* selbst zu erheitern, braucht ja nur bei seinem Erzfeind *Schopenhauer* nachzulesen. Hier will ich jedoch keine Untersuchung über *Hegels* Philosophie anstellen, sondern nur kurz die größten Verwirrungen des Unheils anführen, das *Hegel Wundt*: „*Völkerpsychologie*“ III, 1908, S. 535.

Kuno Fischer: „Über die Entstehung und die Entwicklungsformen des Witzes“, 1889, S. 97.

mit seiner Kontrasttheorie angestellt hat, insofern diese gewaltsam zu einer Theorie der Komik angewandt wurde. So wie *Aristoteles* für alle geistesbeschränkten Verirrungen des Mittelalters als Autorität verantwortlich gemacht worden ist, scheinen alle deutschen Theoretiker des Komischen ihre komische Rolle mit einer Terminologie *Hegels* beweisen zu wollen.

Für *Hegel* ist das Komische die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selbst in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso geruhig und selbstgewiß bleibt. Diese Auffassung, die *Schlegel*, *Schelling* und *Ast* übernahmen, sieht das Komische im zwecklosen Spiel des Endlichen, das durch Selbstvernichtung wieder zum Unendlichen führt⁴.

§ 179: „Subjektive Freiheit und Willkür ist das Prinzip der Komödie. Durch sie wird alle Realität und Objektivität in Freiheit und Idealität, in Schein und Spiel verwandelt, und darum ist auch die Harmonie keine reale, sondern eine scheinbare und scherzhafte. Während in der Tragödie die Handlung durch das Schicksal und die reine vollendete Kraft des allgemein gedachten Subjektes bestimmt ist, offenbart sich in der Komödie das Universum als die unendliche Fülle, als freies Spiel und willkürlich zweckloses Leben.“

§ 193: „Das Absolute, positiv dargestellte, wie es in der Tragödie erscheint, ist absolute Einheit, Freiheit und Selbstbestimmung, im Menschlichen angeschaute freie Tat, im Göttlichen aber absolute Vorherbestimmung des Schicksals. Als Negatives⁵ ist es demnach das rein Unendliche, welches von aller positiven Selbstbestimmung so entfernt ist, daß es nicht als reale Einheit, sondern als Zerstreung ins Unendliche, *nicht als Harmonie, sondern als Regellosigkeit*⁵, nicht als Freiheit, sondern als Willkür erscheint... Auflösung der Bestimmtheit des Ernstes in das unendliche Gefühl der *Lust*, folglich als frei spielendes und scheinbar zweckloses Leben.“ Unter „Negatives“ ist hier das Gegenteil des Absoluten der Tragödie, gemeint also das Bedingte der Komödie!

Erste Subjektivitätstheorie der Romantik: Die Romantiker verstehen in der Folgezeit unter *Komik* nicht Einzelfälle anekdotisch-witzigen Charakters, sondern zielen jener allgemein menschlichen, verzeihend überlegenen Grundhaltung des *Humors* zu, die durch „Die sentimentale Reise“ und den „Tristram Shandy“ des englischen Romanschriftstellers *Lawrence Sterne* einen so ungeheuren Einfluß auf das deutsche Geistesleben genommen hat.

*4 *Ast*: „System der Kunstlehre“, „Lehr- und Handbuch der Ästhetik“, Leipzig 1805.

*5 nämlich das Komische. Die kursiv gedruckten Stellen sind im Original nicht gesperrt gedruckt und nur hier hervorgehoben.

Die *romantische Ironie* entspringt nach *Enders*⁶ dem romantischen Urerlebnis, das zwischen der unendlichen Freiheit des Geistes und der notwendigen Beschränktheit seiner endlichen Existenz den Widerstreit zwischen der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit einer vollständigen Mitteilung sieht. Nach *Friedrich Schlegel*^{7 8 9} ist Komik und Komödie entfesselte Subjektivität, „eine überraschende Plötzlichkeit der Gegensätze“ und, in Anlehnung an *Aristoteles* und *Lessing*, „eine gemilderte Häßlichkeit“. *Rommel*⁶ sagt: „Es ist zweifellos das Verdienst *Friedrich Schlegels*, das Problem des Komischen, das ihm, wie seinem engeren Kreis hauptsächlich in der Form von Ironie und Witz zugänglich war, unter die philosophischen Perspektiven gestellt zu haben.“ So bilden sich jene drei Subjektivitätstheorien der Romantik, die das Ich nach dem All ausrichten und den Menschen, sozusagen, kosmisch sehen. *Schlegel*, *Schleiermacher* und *Hebbel* haben im Rahmen dieser *Ersten Subjektivitätstheorie der Romantik* Gültiges über die Komik gesagt: *Schleiermacher* sagt in seiner „Ästhetik“: „Eine komische Person ist ein jeder, der sein Verhältnis zum Ganzen in sich nicht aufgenommen hat.“ „Die komische Kunst ist ein Spiel mit der Nichtigkeit des Einzelnen.“



*Hebbel*⁶ sagt: „Das komische Individuum verletzt das Gesetz des Alls durch seine Beschränktheit, es verwechselt seine Wünsche und Zwecke mit dem Sinn des Alls, und in seiner von der Idee verlassenen Welt herrscht folgerichtig nicht das Gesetz sondern der Zufall.“

Den größten Einfluß auf die komischen Theorien der Romantik, die ja wirklich komisch waren, wenn sie auch am Wesen der Komik vollständig vorbeitrafen, nahm *Jean Paul Richter*¹⁰. Er übernahm die romantische Erklärung, daß das Komische Spiel und subjektive Willkür sei und definiert das Komische als das Unverständige, insofern es in einer Handlung oder

*6 *K. Enders*: „Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens.“

*7 *Friedrich Schlegel*: „Vom künstlerischen Wert der alten griechischen Komödie“, 1794.

*8 *Otto Rommel*: „Die wissenschaftlichen Bemühungen und die Analyse des Komischen“ in Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1943.

*9 zitiert nach *Ernst Altherr*: „Komik und Humor bei Hebbel“ in „Wege zur Dichtung“, 1935.

*10 *Jean Paul Richter*: „Vorschule der Ästhetik“.

einem Zustande (einer Lage) sinnlich angeschaut werde. Dem objektiven Kontrast müsse noch ein *subjektiver Kontrast geliehen* werden. Diese so merkwürdige und berühmt gewordene Lehre vom komischen „Leihen“ erklärt er mit *Sancho Pansa*, der sich eine ganze Nacht krampfhaft am Rande eines seichten Grabens festklammerte, den er für einen tiefen Abgrund hielt. Erst indem wir ihm unser besseres Wissen „leihen“, wird das von seinem Standpunkt vernünftige Handeln komisch. Das Komische an dieser anspruchsvollen Theorie ist, daß das genannte Beispiel im ganzen „Don Quichotte“ gar nicht vorkommt, wie erst vor kurzem ein aufmerksamer Leser festgestellt hat.

Zu dieser Theorie fügt nun *Jean Paul* noch die Blumenkettentheorie im Rahmen der romantischen *Spieltheorie*, indem er sagt: „Das Komische ist der Genuß oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes, welcher sich an drei Schluß- oder Blumenketten spielend entwickelt und daran hin- und wiedertanzt“, indem nämlich die komische Wirkung dadurch entsteht, daß der Intellekt sich durch Anschauung gezwungen sieht, sich mit drei verschiedenen Gedankenreihen auseinanderzusetzen :

1. mit der eigenen wahren Reihe,
2. mit der fremden wahren Reihe,
3. mit der fremden, von uns unterlegten illusorischen Reihe.

Die Unvereinbarkeit dieses Hinüber- und Herüberwechselspiels mit diesen drei gegeneinander stehenden Reihen verliert sich in eine heitere Willkür, die komisch ist.

Die zweite Subjektivitätstheorie der Romantik erklärt die Komik aus dem unaufhebbaren Widerspruch zwischen der Idee und ihrer Erscheinungsform. Das Subjekt ist nicht selbstherrlich spielend über den Erscheinungen, sondern mitten im Weltproblem stehend. *Solger*¹¹ sagt, „das Komische entsteht, wenn die Idee durch das gemeine Leben Existenz erhält“. In seiner weiteren Beschäftigung¹² mit der Kontrasttheorie merkt *Solger* wohl, daß es verfehlt wäre, das Lachen aus einer verstandesmäßigen Erkenntnis zu erklären, verirrt sich aber sofort in eine ästhetische Spekulation, die nicht weniger intellektuell, ja sogar, wie er selbst sagt, „verzerrt“ ist: „Das Komische hat seinen Sitz nicht bloß in einem *Kontrast* oder Widerspruch für den Verstand. Ein solcher kann *nie zum Lachen treiben*, vielmehr nur zur Anstrengung des Verstandes, um den Widerspruch zu untersuchen. Das Erscheinende muß sich auf eine Idee beziehen, die Idee in der Erscheinung

*11 K. W. Solger: „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst“, 1815.

*12 K. W. Solger: „Vorlesungen über Ästhetik“.

erkannt werden.“ — „Die komische Lust ist die edle Freude darüber, daß auch das Schlechteste und Gemeinste von dem Wesen und dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt sind, sollte sich dasselbe auch auf eine etwas verzerrte Weise offenbaren.“

Bohtz^{13 14 15} hingegen führt uns ein echtes Ideenlachen vor: Gegenstand des Lachens ist das Häßliche, das durch Abfall von der Idee entsteht.



Das *echte Lachen*, das mit dem gemeinen Lachen nichts gemein hat, entsteht „nicht ohne tief sinnige Mitwirkung der Vernunft, ja nicht ohne Religion. Denn das Subjekt kann das Lächerliche auch von der Seite betrachten, wo dasselbe in Identität mit dem idealen Prinzip sich setzt. Dieses Lachen, in welchem wir uns dem Belachten innigst vereint fühlen, kennt auch den bloßen Kitzel

des Verstandes, das Gefallen an der eigenen Einsicht nicht mehr, es beruht darin, daß wir die Idee auch mit den vorübergehenden nichtigen Erscheinungen des Lebens spielen und sich diesen mitteilen sehen.“

Die dritte Subjektivitätstheorie der Romantik fand in *Max Schasler*, *Hermann Lotze* und *Eduard von Hartmann*¹* ihre Vertreter. Diese geben weniger eine Erklärung, was eigentlich das Komische sei, sondern reihen in den widersprechendsten Hypothesen das Komische in den göttlichen Weltplan ein. *Robert Zimmermann*¹³ hat diese Theorien zusammengestellt und Tabellen und Reihen entworfen. Wir wollen hier nur am Beispiel des Erhabenen zeigen, wie jeder Philosoph einen anderen Kontrast findet:

Gegensatz des Erhabenen bei:

<i>Ch. H. Weisse</i>	Das Böse
<i>A. Rüge</i>	Das Häßliche
<i>F. Th. Vischer</i>	Das Komische
<i>Kuno Fischer</i>	Das Komische
<i>Karl Rosenkranz</i>	Das Gefällige

Eine vollkommen verwirrte Definition des Komischen gibt *Rüge*¹⁶-. Das Komische ist die Idee in der Wiedergeburt, der Lichtblitz des Geistes, der, wie alle Zeugung, Sprung- und blitzartig ist, weshalb denn auch die Sprache

*13 *A. W. Bohtz*: „Über das Komische und die Komödie“, 1844.

*14 *Max Schasler*: „Kritische Geschichte der Ästhetik“, 1886.

Hermann Lotze: „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“, 1868.

Eduard von Hartmann: „Die deutsche Ästhetik seit Kant“, 1886.

*15 *Robert Zimmermann*: „Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft“, 1858.

*16 *Arnold Rüge*: „Neue Vorschule der Ästhetik“, 1836.

dafür den Gleichnisausdruck Erheiterung hat.“ Wirklich erheiternd kann man da nur sagen! Die unhaltbarste und am meisten belachte Definition des Witzes gibt aber *F. Th. Vischer*¹⁷ in seiner Lehre von der souveränen Subjektivität, die die Schöpferin des Komischen ist: „Der *Witz* ist die Fertigkeit, mit überraschender Schnelle mehrere Vorstellungen, die nach ihrem Gehalt und dem *Nexus*, dem sie angehören, einander eigentlich fremd sind, miteinander zu verbinden.“ Hier wird das Necken zum *Nexus*, das Neckige *nexisch*! Nicht minder munter ist *Vischers* Definition der Komik: „Das Komische ist ein Streich, den die Erscheinung der Idee spielt!“ Geärgert durch das Übergewicht, das sich im Erhabenen angemaßt hat, sucht sie der Idee ein Bein zu stellen, „nach dem Gesetz des Gegensatzes, laut welchem das Komische vom Erhabenen postuliert wird und dessen Begründung der Metaphysik angehört. Der Streich muß überraschend geführt werden, das Erhabene durch das Bagatell eines bloß der niederen Erscheinungswelt angehörigen Dings plötzlich zu Fall gebracht werden“.

Der Übergang vom Erhabenen zum Komischen vollzieht sich bei *Vischer*, in Anlehnung an *Kant* und *Jean Paul*, folgendermaßen:

1. *Schock*: Unlustgefühl der Spannung, verbunden mit dem Vorgefühl kommender Auflösung.

2. *Gegenschock*: Die Spannung reißt und das Erhabene löst sich in das unendlich Kleine auf.

3. *Erleichterung*, die in das positive Gefühl eines erfüllten Genusses dieser Berechtigung übergeht.

Eduard von Hartmann sieht das Wesentliche am Komischen in einer Selbstreductio ad absurdum, einer selbstverschuldeten Verkehrtheit. *Rommel*¹⁸ sagt, damit werde für *Hartmann* aber die Komik der äußeren Erscheinung ein unlösbares Problem. „Denn wenn er einen Buckligen sieht, bemüht er sich krampfhaft, diesem eine seelische Schuld zu unterschieben, oder im Sinne *Jean Pauls* ‚zu leihen‘, als ob dieser seinen Körper nicht richtig gewählt habe, andererseits glaubt er, daß der Widerwille einer solchen buckligen Erscheinung durch die Erinnerung an komische Handlungen, die den Buckligen zugeschrieben werden, überwunden werde. Aus einer ähnlichen Erinnerung lache man bereits beim Auftreten eines Komikers, auch wenn dieser gar nichts Komisches mache. Aber seine früheren und bekannten Handlungen erzeugen bereits eine Komik aus zweiter Hand.“

F. Th. Vischer betrachtet manche Fälle von Komik als eine Art zweckwidriges Handeln des Weltgeistes.

*17 *F. Th. Vischer*: „Über das Erhabene und Komische“, 1837.

*18 *Otto Rommel*: „Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen“, Halle 1943.

Ein Übertheoretiker des Komischen ist *Karl Überhorst*¹⁹, der auf 1386 Seiten „Das Komische“, Erster Teil: „Das Wirklich-Komische“, und zweiter Teil: „Das Fälschlich-Komische“, schrieb. Mit tierischem Ernst gibt er eine „vollständige Ethik“ als „Tugendlehre“, mit endlosen Tabellen aller guten und schlechten Eigenschaften, die das Feld des Komischen abgrenzen. Für ihn ist ein Objekt dann wirklich komisch, wenn es das Zeichen einer schlechten Eigenschaft an einer anderen Person ist, von der wir uns frei wissen. Bezeichnend für die deutsche Ansteckungskrankheit der abstrakten Begriffsspielerei ist, daß der Erzfeind und Verhöhnler jeder Hegelei, *Arthur Schopenhauer*²⁰, sich bei seiner Definition des Komischen selbst verhegelt. Er sieht den intellektuellen Kontrast als Quelle des Komischen, und schießt mit seiner Formulierung geradezu den Vogel ab: „Die Inkongruenz der Tangentendefinition (Berührung mit Kreislinie in einem Punkt, mithin Parallelität in diesem Punkt) mit dem Anschauungsbilde, das einen Winkel vortäuscht, obwohl ein Winkel zwei sich schneidende Linien voraussetzt, müsse dem Betrachter ein Lächeln abnötigen, ein Lächeln, das zwar äußerst schwach sei, aber den Ursprung des Lachens ungemein deutlich erkennen lasse.“ An einer anderen Stelle drückt er sich etwas klarer aus: Das Wesentliche am komischen Kontrast ist „durch die falsche Subsumtion einer Anschauung unter einem Begriffe gegeben, in der Problematik unseres Erkenntnisvermögens, in dem Siege des Anschauenden, nämlich der ursprünglichen, von der tierischen Natur unzertrennlichen Erkenntnisweise über das Denken“. „Die komische Lust ist die Freude darüber, die strenge Hofmeisterin Vernunft einmal der Unzulänglichkeit überführt zu haben.“

Spätere Theoretiker

Bis in unsere Tage hat die Kontrasttheorie ihr Unheil angerichtet und uns Definitionen beschert, die geradezu an den Haaren herbeigezogen sind. So sagt *Fechner*²¹, die komische Wirkung bei den Sprüngen von Katzen liegt im Kontrast, daß die Sprünge nie unserer Erwartung entsprechen. Ich bin der Meinung, daß dressierte Katzen, die haargenau, in erwarteter Weise über schachbrettmäßig vorgezeichnete Felder springen, genau so possierlich sind, wie frei springende Katzen. Die Komik hegt in der Andersartigkeit der uns geläufigen menschlichen Bewegungen, im besonderen aber darin, daß die Katzen gemäßige Fortbewegungsart das Laufen und nicht das

*19 *Karl Überhorst*: „Das Komische“, Erster Teil: „Das Wirklich Komische“, 1896. Zweiter Teil: „Das Fälschlich-Komische“, 1900.

*20 *Arthur Schopenhauer*: „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Buch II/1, Kapitel 8.

*21 *Gustav Theodor Fechner*: „Vorschule der Ästhetik“, 1876.

Springen ist. Springende Menschen sind ebenfalls komisch, springende oder galoppierende Pferde dagegen nicht. *Kräpelin*²² nimmt wieder die als komische Wirkung der Karikatur und der Imitation die teilweise Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung zweier Individualitäten. Wir werden gezwungen, jene beiden Vorstellungen oder Bilder untereinander in Beziehung zu setzen, ohne sie zu einer selbständigen Deckung bringen zu können, was auf unbegreifliche Weise Lust erweckt. Meiner Meinung nach wäre es einfacher zu sagen, caricare heißt überladen und in der Übertreibung liegt eine komische Wirkung, weil sie unerwartet vom Herkömmlichen und Erwarteten abweicht.

Die *Situationskomik* sieht *Kräpelin* darin, daß ein einzelner Moment aus einem Verlaufe herausgenommen und mit diesem in Gegensatz gebracht wird.

Einer, der sich plastisch und verständlich ausdrückt, ist *Konrad Lange*^{23 24 25}, der das Unerwartete und plötzlich Gegenteilige komisch findet: „Das Komische ist ein lusterweckender Gegensatz zweier Vorstellungsreihen. Wenn zum Beispiel ein Regenschirm vom Winde umgedreht



wird, oder einem Dienstmädchen ein Kuchen, den sie auf einem Blech zum Bäcker trägt, durch den gleichen Wind ins Gesicht geklatscht wird, so sind es die gegensätzlichen Vorstellungen, der normale und der umgedrehte Regenschirm, der reinliche und der mißbrauchte Kuchen, deren Gegensatz Komik erzeugt. Die dabei beteiligten Menschen brauchen gar nicht in Betracht gezogen werden.“

Auch *Johannes Volkelt*²⁴ drückt sich klar und verständnisvoll aus:

„Komik ist ein eindrucksvolles Mittel der Gegenüberstellung von angemäßigem und echtem Werte.“

Der einsame Lacher *Helmut Sommerfeldt*²⁵ konstruiert den lebensfernen komischen Menschen, „den sich komisch stimmenden und dadurch Komik hervorbringenden Menschen“. „Das Subjekt aller komischen Betrachtung liegt gleichsam außerhalb der Welt, die ihm gegenübersteht.“ „Kontemplativ, ohne Wollen, ohne Beseligung gemeinsamer Freude genießt das

*22 *Emil Kräpelin*: „Zur Psychologie des Komischen“, 1885.

*23 *Konrad Lange*: „Das Wesen der Kunst“, 1901.

*24 *Johannes Volkelt*: „System der Ästhetik“, 1905—1914, II. Bd., S. 343ff.

*25 *Helmut Sommerfeldt*: „Versuch einer Theorie des Komischen“, Leipzig 1917.

Subjekt in *einsamem Lachen* die Welt!“ Dann gibt es noch einen erzieherischen Lacher im Raritätenkabinett deutscher Theoretiker: *Fritz Güttinger*^{28 29} trennt positivistisch das „komische Lachen“ grundsätzlich vom Lachen überhaupt und mißt ihm keinerlei „Ausdruckscharakter“, sondern nur „Leistungscharakter“ zu! Die „Leistung“ besteht im warnenden Hinweis auf Fehlleistungen im gesellschaftlichen Verhalten. Das Leistungsprinzip des Lachers als Erzieher ist wohl der monströseste Tiefsinn, der sich in das pompös gehegelte Faltenkleid des deutschen Idealismus verwirrt hat. Dabei lehnt *Güttinger* eine erzieherische Tendenz des Lustspiels ab, indem er das hohe Lustspiel ein Hirngespinnst romantischer Theorie nennt. Bereits *Lipps*²¹ lehnte die Verbindung des Lachens mit dem Komischen ab. „Das Lachen als solches ist für das Verständnis des Komischen völlig bedeutungslos.“ *Lipps* spricht sogar den komischen Gegenständen, übrigens unter Berufung auf *Kant*, die ästhetische Qualität ab, weil sie keinen Eigenwert haben. *Lipps* sieht im komischen Erlebnis die komische Wirkung in der Wertigkeit der im Kontrastverhältnis stehenden Vorstellungen und in den dadurch hervorgerufenen Spannungszuständen. Diese Verschiebung vom mechanistischen Kontrast zur Ausdruckskraft des komischen Erlebnisses übernimmt *Johannes Ziegler*²² und *Ermatinger*²². *Johannes Volkelt*³⁰ hat von *Lipps* die Dreidimensionalität des Gefühls weiter ausgebaut, und zwar in folgender Weise:

1. Lust — Unlust
2. Ernst — Heiterkeit
3. Strebungsgefühle.

Die absonderlichste Stilblüte ist die komisierte Komik bei *Christian Jaunentzky*³¹, den man nicht etwa deswegen für einen Kommiss der Kontrasttheorie zu halten braucht. Er sagt: „Die lachenerregende Auffindung bestimmter Widersprüche im Verhalten der Menschen, der Gegensatz zwischen Erwartung und Erfüllung, zwischen Absicht und Ergebnis, zwischen Präntention und Wirklichkeit ist für das komische Lachen konstituierend.“ — „Komik widerfährt nicht dem Subjekt, wie die Rationalisten meinen, sondern sie ist eine Leistung des Subjekts.“ — „Objektiv komisch

²⁶ *Fritz Güttinger*: „Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel“ in „Wege zur Dichtung“, 1940.

²⁷ *Th. Lipps*: „Komik und Humor“, 1898.

²⁸ *Johannes Ziegler*: „Das Komische“, 1900.

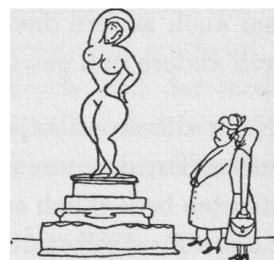
²⁹ *E. Ermatinger*: „Das dichterische Kunstwerk“, 1923.

³⁰ *Johannes Volkelt*: „System der Ästhetik“, 1905—1914, 3 Bde.

³¹ *Christian Jaunentzky*: „Über Tragik, Komik und Humor“, Jahrbuch d. Freien Hochstiftes Frankfurt a. M., 1940, S. 3.

ist nichts, es gibt nur das *von einem Subjekt komisierte*, das komisch Gefundene, Gesehene, Gestaltete, in die komische Perspektive Gerückte.“ Übertroffen wird die komisierte Komik *Jaunentzkys* nur durch die vom ausgrenzenden Ernst ausgegrenzte Komik von *Joachim Ritter*³². „Im Komischen und im Witz wird etwas herbeigeführt und plötzlich sichtbar gemacht, was der Stoff, für den Ernst unsichtbar, an sich trägt, nämlich die Zugehörigkeit des vom Ernst Ausgegrenzten zu dem ausgrenzenden Ernst.“ „So entsteht jenes Spiel von Spannung und überraschender Lösung, die dahin mündet, daß der Mensch, wenn er lacht, im Grund über sich selbst lacht.“ Das ist für uns wirklich ein Trost, daß der die ausgegrenzte Komik mit Ernst ausgrenzende Theoretiker über sich selber lacht.

Aber selbst der vorletzte Theoretiker des Komischen, *Friedrich Georg Jünger*^{33 34}, hält noch am Häßlichen von Aristoteles, am Kontrast von *Hegel* fest, die er zu einem kämpfenden Konflikt aktualisiert. Die komische Wirkung scheint ihm unabhängig vom Inhalt der im Gegensatz stehenden Vorstellung zu hegen. *Otto Rommel*³¹ bemängelt *Jüngers* Kontrasttheorie, „die im Suchen nach einem allgemein gültigen Lustmechanismus grundsätzlich davon absieht, daß die komische Wirkung von den individuellen Bedingtheiten der Instanzen, zwischen denen das Komische nicht aufblitzt, nicht abgelöst werden kann“. Für *Jünger* ist das Komische ein Häßliches, das dadurch entsteht, daß eine Erscheinung dem Regelhaften der Schönheit widerstrebt und sich in Widerspruch zu der allgemein angenommenen Norm stellt. Um aber komisch zu werden, muß das Regelwidrige den Anspruch auf „Wert“ erheben, obwohl es der „Norm“ von vornherein hoffnungslos unterlegen ist und dadurch die öffentliche Meinung als „Replik“ gegen sich mobilisiert. Dies wäre noch zu verstehen, aber bald verhegelt sich *Jünger* soweit, daß er sogar in jedem Individuellen eine Abweichung von der Regelhaftigkeit und eine Annäherung an das Häßliche und Komische sieht, indem er den Humoristen beschuldigt, durch Brechung Regel als das allein Gültige zu zerstören. Diese krampfhafteste Werttheorie unterschiebt er sogar der Karikatur, indem er glaubt, daß diese aus Leidenschaft für das Schöne das Häßliche überall sichtbar mache. Darin scheint



*32 *Joachim Ritter*: „Über das Lachen“ in „Blätter für Deutsche Philosophie“, 1940, 8. I.

*33 *Friedrich Georg Jünger*: „Über das Komische“ 1936, Frankfurt 1946.

*34 *Otto Rommel*: „Die wissenschaftlichen Bemühungen und die Analyse des Komischen“; Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1943.

Jünger tatsächlich der Komik zu viel von sich „geliehen“ zu haben. Hätte er seine Aufmerksamkeit weniger den Subjektivitätstheorien der Romantik gewidmet und mehr in die amerikanischen und italienischen Witzblätter geschaut, so wäre ihm nicht entgangen, daß heute vorzugsweise die Karikatur die Merkmale weiblicher Schönheit aus ästhetischem Übereifer zu übertreiben sucht, ohne jemals etwas Häßliches zu zeigen. In der gröblichen Naivität dieser Überschönheiten liegt eben die komische Wirkung, solange noch keine Rechts-, Links- oder Mittel-Hegelianer moralische Werte in die weiblichen Rundungen „geliehen“ haben.

Zum Schlüsse sei noch ein Phänomenologe, ein Schüler *Husserls*, der in Groningen lehrende Holländer *Helmuth Plessner*³⁵, angeführt. Auch er drückt sich ziemlich geschwollen aus, wenn er etwas ganz Einfaches sagen will: „Zum Lachen gehört die sinnvolle und sinnbewußte Beziehung der eruptiv ausbrechenden, zwanghaft abrollenden, symbolisch ungeprägten Äußerung auf einen Anlaß.“ Ob auch das Kitzeln als Anlaß des Lachens sinnvoll und sinnbewußt und symbolisch ungeprägt zu sein hat, lasse ich dahingestellt. Ebenso scheint es mir falsch, daß der Mensch nur in Gesellschaft lachen kann. Offenbar haben alle diese Philosophen niemals ein Witzblatt angeschaut. Ja *Plessner* behauptet sogar: „Komik hat keine Pointe, denn ihr fehlt die Mitte oder der Angelpunkt.“ „Der Anlaß des Lachens ist der Eintritt einer Unterbindung des Verhaltens durch unausgleichbare Mehrsinnigkeit, der Anknüpfungspunkt, der umso stärker wirkt, je objektiver er erscheint. Und er erscheint in dem Maße objektiver, in welchem auch andere davon gepackt sind. Insofern bedarf er der Bestätigung durch andere und gewinnt an Kraft in der Gemeinschaft.“

Nach dieser stilistischen „Blumenkette“ deutscher und ausländischer Professoren, die, um mit *Jean Paul*³⁶ zu sprechen, den Wasserstand der Fußnoten bedenklich ansteigen ließ, sei als Abschluß auf die Worte gewiesen, die *Jean Paul* selbst über die lächerlichen Theorien vermerkt: „Das Lächerliche hat seit jeher nicht in die Definitionen der Gelehrten eingehen wollen, ausgenommen: unwillkürlich mit auftrumpfender Rechthaberei. Das Mißtrauen der Forscher richtet sich immer nur gegen die Untersuchungen der Vorgänger, die selten ernsthaft geprüft, sondern meist ungeduldig beiseite geschoben werden. Jeder vertraut nur dem eigenen Einfall; Wiederholungen sind daher häufig, längst erledigte Theorien werden in leichter Abwandlung mit ehrlicher Entdeckerfreude von neuem vorgetragen.“

*35 *Helmuth Plessner*: „Lachen und Weinen“, 1941, Bern 1950.

*36 *Jean Paul Richter*: „Vorschule der Ästhetik“.

So schließt sich der unterhaltsame Kreis dieses Kapitels mit dem Anfangszitat, in dem kein Geringerer als Cicero behauptet, daß die griechischen Philosophen, die über das Lächerliche geschrieben, dieses zwar nicht gefunden, sich aber selbst lächerlich gemacht haben.



3. THEORIEN DER KOMÖDIE

Da die philosophischen Theorien der Komik zu einem guten Teil auch die Komödie behandeln, sei gleich hier ein Überblick über die hauptsächlichsten *Theorien der Komödie* angefügt, obwohl die Kapitel „Mechanismus der Komik“ und „Komische Wirkungen beim Theater“ wesentlich Neues diesen bekannten Theorien hinzufügen werden.

Wir haben es also im Folgenden mit einer Zusammenstellung historischer Theorien zu tun, die insofern nur neu sind, als sie in mehreren Fällen von mir das erste Mal systematisiert wurden. So die Anwendung der *oratorischen Regeln Ciceros* auf die antike Komödie, das *dramaturgische Schema von Cailhava*, das hier zum ersten Male in deutscher Übersetzung erscheint, die *Sechs Täuschungen des Masenius*, das *Phlegma Hegels* und der *moderne Typus*, der nur für den Zuschauer, nicht für sich selbst komisch wirkt, und schließlich eine schematische Zusammenfassung meiner eigenen Theorie des *dramatischen Aufbaues*.

Aristoteles sagt in seiner „Poetik“ im Kapitel 5: „Die Komödie ist, wie gesagt, eine Nachbildung von Niedrigerem, jedoch nicht von Schlechterem jeder Art, sondern von dem Lächerlichen, und dieses ist nur ein Teil des Unedlen überhaupt. Das Lächerliche ist nämlich eine solche Abirrung und Entstellung, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, wie denn gleich die komische Maske etwas Entstelltes und Verzerrtes ist, aber ohne schmerzlichen Ausdruck“³⁷. Es folgt dann eine kurze Ausführung über die Entstehung und Entwicklung der griechischen Komödie. Dann befindet sich eine Lücke.

*37 Aristoteles „Poetik“ (s. o.).

Das in der Lücke verloren gegangene Fragment glaubt Jacob Bernayl in dem in Cramers „Anectota parisiensis“ abgedruckten zu erkennen, in dem folgende Definition gegeben ist: „Die Komödie ist die Nachahmung einer lächerlichen und Größe nicht beanspruchenden vollständigen Handlung, in kunstmäßig erhöhtem Ausdruck, in für jeden ihrer Teile verschiedener Verwendung desselben, durch Aktion und nicht durch Erzählung, welche Wohlgefallen und Lachen erregt und durch beide ihnen entsprechenden Empfindungsäußerungen zu klären die Kraft hat“.

Das ist eigentlich alles, was wir von Aristoteles über die Komödie wissen. Diesen Mangel mußten die rhetorischen Anweisungen von Aristoteles, mehr noch die des Cicero in „De oratore“, und noch mehr die von Hermagoras gemachten Hinzufügungen wettmachen. Man wendete einfach die Vorschriften für eine vollendete Rede auf die Konstruktion einer vollendeten Komödie an. Die einzelnen Teile der Rede Exordium, Narratio, Confirmatio, Refutatio und Conclusio wurden dem 1., 2., 3., 4. und 5. Akt zugesprochen.

Die einzelnen Teile der Rede Exordium, Narratio, Confirmatio, Refutatio und Conclusio wurden dem 1., 2., 3., 4. und 5. Akt zugesprochen.

1. Exordium ist der Eingang, der Prolog. Hermagoras teilt ihn in principium und insinuatio, wodurch in das Problem, in den Konflikt eingedrungen wird.

2. Narratio ist die Exposition, die die Propositio enthält, die Aufstellung des Themas, mit partitio diviso, die Einteilung der Rede.

3. Confirmatio ist die Beweisführung, argumentatio, probatio.

4. Refutatio, confutatio, reprehensio ist die Widerlegung des Gegners.

5. Conclusio, peroratio ist die Schlußrede (Epilog). Hermagoras setzt dieser aber noch einen Exkurs digressio, eine Abschweifung voran, was dramaturgisch gesprochen dem Hinausschub der Entscheidung gleichkommt.

Ebenso wurden die einzelnen Gesetze, die Cicero in „De inventione“ 1.20 aufstellte, nämlich, daß diese kurz, klar, wahrscheinlich sein solle, von den Kommentatoren auf die Komödie angewandt. Die sechs Punkte des Cicero

1. Persona faciens
2. res facta
3. modus quo pacto
4. causa propter quam
5. locus in quo
6. tempus circa quod

Alle Kommentatoren der Komödie übernehmen die Fünf-Akt-Einteilung von Horaz. Doch müssen wir berücksichtigen, daß es im antiken Theater

38 Jacob Bernay „Ergänzungen zu Aristoteles Poetik“ in Rhein. Museum N.F. VIII, S. 561 ff, zitiert nach Gottfried Müller, „Dramaturgie des Theaters und des Films“, Würzburg 1942,1962.

keinen Vorhang gab und daß die Akteinteilung mehr eine willkürliche war. Donatus¹ sagt in seiner Vorrede zur „Andria“ des Terenz, daß es schwierig sei, in lateinischen Stücken einzelne Akte zu unterscheiden. Scheinbar war „actus“ mehr eine Teilung der schauspielerischen Aktionen als der poetischen strukturellen Einteilung der Handlung. Es waren offenbar ursprünglich mehr Regie-Einteilungen, die später angebracht wurden, als Konstruktionseinteilungen des Dichters. Willichius ^{*40} übernahm von Horaz folgende Akteinteilung, zu der ich eine Zufügung von Scaliger^{*41} aufnehme:

(Nach Aristoteles) (Nach Horaz)

I. Akt: Protasis	— Exordium:	Der Beginn und Prolog
II. Akt: Epitasis	— Narratio:	Die Exposition, teilweise entwickelt, um Spannung zu schaffen
III. Akt: Epitasis	— Conformatio:	Steigende Handlung, der Knoten der Verwicklung
IV. Akt: Katastasis	— (von Scaliger)	Volle Entwicklung der Handlung
	— Refutatio:	Häufung der Schwierigkeiten
V. Akt: Katastrophe	— Conclusio:	Lösung und Erklärung aller Vorgänge

Außerdem analysiert Willichius jede Szene des Terenz, wie dieser die Argumente erfand, zusammenfügte, in die Figuren kleidete, und klassifiziert jede Szene in drei Stufen: 1. überlegende, 2. urteilende, 3. demonstrierende. Cicero teilt (De inventione 1.52—55) die Conclusio in drei Stufen:

1. Die Rechnung
2. Ansteigen der Indignation
3. Ansteigen des Mitgefühls.
- 4.

Wenn auch die von mir bereits vor zehn Jahren einer breiteren Öffentlichkeit bekanntgegebene Definition des Aristoteles über die Komödie in keiner neueren dramaturgischen Schrift erwähnt wurde, so hat diese nur das Schicksal der „Poetik“ selbst übertroffen, die bis 1516 unbekannt geblieben ist. Zeitlich hatte vorher einen gewissen Einfluß der Terenz-Kommentator Ätelius Donatus, dessen Fragment „De Comoedia et Tragoedia“ in allen Terenzausgaben enthalten war. Die erste gedruckte Terenzausgabe mit dem Kommentar des Donatus erschien 1740 in Köln. Donatus hatte einen gewissen Einfluß auf Giraldi Cintio, dessen Discorsi von 1543 erst 1554 erschienen.

^{*39} Atelius Donatus: „De Comoedia et Tragoedia“ (4. Jahrhundert).

^{*40} Willichius Resellianus: „Terenz“, Zürich 1550.

^{*41} J. C. Scaliger: „Poetices Libri Septem“, Lyon 1561, siehe über Willichius: Dryden, „Essay of Dramatic Poesy“.

Auch Lope de Vega hält sich später an die Komödientheorie des Donatus. Clark 42 nennt den Donatus den letzten Scholastiker, dessen Manuskripte die Brücke zu Dante, dem Vorboten der Renaissance darstellen.

Ein anderer Terenzkommentator, der großen Einfluß gewann, war Jodocus Willichius Resellianus, der von sechs Komödien des Terenz jede Szene rhetorisch analysierte (in Zürich 1550 gedruckt). Er war systematischer als Donatus, doch mehr auf das oratorische ausgerichtet, wofür er als Vorbilder Cicero, Quintilian, Hermogenes, Aristoteles, Plato und Horaz nimmt.

Die 1561 in Lyon erschienenen und oft wiedergedruckten „Poetices Libri Septem“ des italienischen, aber in Frankreich lebenden Humanisten Julius Cäsar Scaliger waren das erste Werk, das versuchte, Form und Inhalt zu standardisieren. Aristoteles, sein Vorbild, wurde nach Clark von Scaliger so verworren und falsch interpretiert, daß er der strengste Schulmeister wurde. („Aristoteles was not only Scaliger’s guiding light, he was so twisted and misinterpreted as to become the most rigorous of task-masters.“)⁴³

Donatus, Willichius und Scaliger haben eine Handlungskonstruktion in die Komödien des Terenz hineinanalysiert:

I. Akt Exordium	Donatus Analyse der „Andria“ von Terenz	Willichius Analyse des „Eunuch“ von Terenz
	Simo bittet den Sklaven Davus, seinen Sohn Pamphilus von der Sklavin Glycerium wegzubringen, damit dieser des reichen Nachbarn Cremes Tochter Philumena heirate.	Der junge Chaerea hofft, Pamphila als Braut heimzuführen.
II. Akt Exposition der Neben- handlung: Narratio	Charinus will Philumena heiraten und bittet Pamphilus, ihm den Weg frei zu geben. Nach der Zusage sind beide über- rascht, daß Simo die Verlobung seines Sohnes ankündigt, obwohl der Sklave Davus berichtet hat, daß Cremes Pamphilus als Freier ablehnt.	Chaerea ist glücklich: Pamphila ist keine Sklavin, sondern Athenerin. Nebenhandlung: Ihr Bruder Phaedria hat alle Rivalen besiegt und besitzt allein die schöne Hetäre Thais.

⁴²Barret H. Clark: „European Theories of the Drama“, New York, 1918,1947.

⁴³Martin T. Herrick: „Comic Theory in the Sixteenth Century“, Illinois University 1950.

<p>III. Akt Epitasis Confirmatio</p>	<p>Simo erfährt, daß Glycerium dem Pamphilus ein Kind geboren hat, glaubt aber an einen Scherz und bittet Cremes in eine Verbindung seiner Tochter einzuwilligen. Dieser sagt überraschend zu, woraus Pamphilus dem Sklaven Davus Vorwürfe macht.</p>	<p>Das Glück von Phaedria und Chaerea ist durch die generöse Geste des Vaters bekräftigt, der zustimmt, der Herr und Beschützer von Thais zu werden.</p>
<p>IV. Akt Epitasis (Katastasis) Refutatio</p>	<p>Um Pamphilus und Charinus zu beruhigen, zeigt der Sklave Davus das Kind dem Nachbar Cremes, worauf dieser natürlich zurücktritt. Crito erscheint als „persona ad castrophem machinata“.</p>	<p>Der kluge Parasit Gnatho versucht, Phaedria und Chaerea zu überreden, in deren eigenen Interesse dem prahlenden Soldaten Thraso eine Börse zu geben, weil niemand besser damit umgehen würde.</p>
<p>V. Akt noch Epitasis</p>	<p>1.—3. Szene noch Epitasis als Hinausschiebung der Klärung: Simo will den schwankenden Nachbar Cremes doch noch überreden; es ist auch sonderbar, daß Charinus und Pamphilus zu weichen scheinen.</p>	
<p>Summa Epitasis</p>	<p>Der Sklave Davus eröffnet, daß Glycerium keine Sklavin, sondern Athenische Bürgerin sei. Simo glaubt kein Wort und befiehlt, Davus in Ketten zu legen und Pamphilus zu enterben.</p>	
<p>Katastrophe (conclusio)</p>	<p>V. Akt. 4.—5. Szene Simo nennt Crito einen falschen Zeugen, aber der Nachbar Cremes erkennt in ihm einen alten Freund und in Glycerium seine Tochter. So kann diese Pamphilus heiraten und seine Tochter Charinus, Davus ist freigelassen, alle sind glücklich.</p>	<p>Chaerea gewinnt Pamphila als Braut, Phaedria gewinnt Thais als Geliebte, der Parasit Gnatho gewinnt einen neuen Herrn, Thraso gewinnt die Amnestie und die Börse.</p>

Während die Handlungskonstruktion von *Donatus* der behandelten Komödie angepaßt scheint, ist die von *Willichius* etwas gezwungen. Man sieht, daß sie tausend Jahre später, ohne lebendigen Kontakt zum Kunstwerk, ausgeklügelt wurde. Die Humanisten bevorzugten deswegen die rhetorische Auslegung, weil vielleicht die römischen Komödien mehr Charakterkomödien als Handlungskomödien waren. Es sei nur zusammenfassend auf die üblichen Typen hingewiesen.

DIE KOMISCHEN FIGUREN DER NEUEN KOMÖDIE

Junger Mann:	ist wild nach Hunden, Pferden und Sonnenschein, handelt immer unüberlegt und im Exzeß, ist ehrgeizig, aber nicht nach Geld, auf sinnliche Genüsse aus, temperamentvoll, aber bald abgekühlt, impulsiv, ohne Selbstkontrolle, mit einem Wort ein Heißsporn.
Senex:	alter Mann, charakternvoll, weise, als Liebhaber komisch, praktisch berechnend, jämmerlich kalt, feige, ängstlich, pessimistisch, mürrisch, sicher, kritisch, erinnert sich der Jugendzeit.
Matrone:	Mannweib, dem Manne immer gehorsam, auch wenn er Unsinn befiehlt.
Kurtisane:	egoistisch, habgierig, treulos und unbeständig, ohne Prinzipien.
Sklave:	klug, treu, schlau.
Parasit:	geldloser Fresser, dessen Seele im Bauch liegt.
Prahler Soldat:	glaubt an seine eigenen Prahlerien, wird geschlagen und gedemütigt.

Besonders die Charaktere der griechischen Komödien von Menander bildete Theophrastus zu seinen „Charakteren“ (319 vor Chr.), die dann 1676 von La Bruyere ins Französische übersetzt und durch die Typen der Komödien Molières bereichert wurden. Der in Köln lebende italienische Jesuit Alexander Donatus gab 1633 eine „Ars poetica sive Institutionem artis poeticae Libri tres“ heraus, in der er das Mimische des Barocktheaters in grotesker Weise veräußerlicht. Ich zitiere nach Margret Dietrich⁴⁴: „Dann aber will er auch die ‚turpes corporel, die Menschen, deren Körper häßlich sind, darstellen, die Entstellten, Deformierten, deren Angesicht oder Glieder ungeheuerliche Formen haben; die Buckligen, Breitstirnigen oder Scheeläugigen — wenn sie keinen Schmerz erzeugen — findet Donatus lächerlich. Das Lächerliche liegt ebenso in ihren Handlungen wie ihrem Habitus. Er setzt die Reihe der komischen Gestalten fort, deren faltige Gesichter, verschrobene und verkrümmte Nasen er anführt, ihre aufgeblasenen Backen, die herabhängenden Hände, die feisten oder ausgedörrten Körper, gespreizten Füße, krummen Schienbeine, unzusammenhängenden Gebärden, altmodischen, fremdartigen, zerrissenen und schmutzigen Kleider. Bauern, Diener, Schlauberger, Diebe, geizige Greise,

⁴⁴ Margret Dietrich: „Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit“, Wien 1952, Seite 100.

schielende alte Weiber, alberne Mägde, geldleihende Jünglinge, leichtsinnige Doktoren — alle diese Menschen stellt er in eine Reihe und belacht sie. Köln, die Stadt, in der Donatus wohnte und sein Werk herausgab, war eine bei den Theatergruppen sehr beliebte Stadt. Stockfisch, Pickelhering, Niemand und Jemand, die Narrenkappe und der Schellenstab ließen sich nicht nur in den Intermedien aus.“



Aus diesem Beispiel können wir sehen, wie sehr sich die Menschheit gewandelt hat: Von der Häßlichkeit der antiken Maske über die Häßlichkeit des mittelalterlichen und barocken Menschen zum klassischen Schönheitsideal der Renaissance und unserer Zeit. Neben den scholastischen, doktrinären, philosophierenden und theoretisierenden Thesen der Schriftgelehrten war der erste Praktiker, der Rezepte über die Komödie gegeben hat, Lope de Vegais, der 1609 seine „Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo“ herausgab. Im Kapitel 20 sagt er: „Wenn das Sujet gefunden ist, schreibe es in Prosa und teile die Sache zeitmäßig in drei Akte und sieh womöglich zu, daß in keinem Akt die Einheit eines Tages überschritten wird. Das Ganze teile in zwei Teile und achte auf die Verbindung von Anfang zu dem Moment, in dem die Handlung zu fließen beginnt und erlaube keine Vereinigung des Konflikts bis die letzte Szene erreicht ist, denn die Menge, wenn sie das Ende weiß, wird zur Türe gehen und die Schulter dem kehren, was sie Gesicht gegen Gesicht drei Stunden lange erwartet hat, und das, sobald man es weiß, nichts Wissenswertes mehr übrig läßt.“

Eine Kritik an der zu locker gebauten spanischen Komödie übt Cervantes im

1. Buch, Kapitel 48 des „Don Quichotte“ und Tirso da Molina 1629 in „Cigarrales de Toledo“. Philip Sidney unterscheidet in seiner „Apology for Poetry or Defence of Poesy“ etwa um 1582 zwischen Lust und Lachen und führt diese beiden Lope de Vega: „Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo“ Madrid 1609.

Affekte auf ihre Wurzeln zurück: „Lust entsteht, wo die Dinge mit uns oder der allgemeinen Natur übereinstimmen, Lachen dagegen, wo sie in Disproportion zu uns und der Natur stehen. Wir sind zum Beispiel mit Lust angetan, wenn wir eine schöne Frau sehen, und sind doch weit davon entfernt, zu lachen. Wir lachen dagegen über deformierte Kreaturen, bei denen wir keine Lust empfinden können. Lachen über sündige Dinge ist sträflich. Diese sind eher abscheulich als lächerlich. Ebenso über elende Menschen, die eher Mitleid als Verachtung verdienen. Aber ein geschäftig liebender Höfling, ein herzlos handelnder Thraso, ein sich selbst weise dünkender Schulmeister erwecken ein echtes Lachen und lehren mit Lust. Ziel der Komödie ist ein „delightful laughter“⁴⁶. Dazu ist nur zu sagen, daß Sidney Lachen mit „über etwas lachen“ verwechselt und nur das Hohnlachen gelten lassen will. Ganz im Gegenteil erzeugt der Anblick einer schönen Frau ein Lächeln der Freude, der Anblick eines Krüppels dagegen Mitleid, Schmerz und meiner Meinung nach kein Lachen. Daß man aus Lust nicht lacht, dagegen aus Unlust und Unbehagen lachen soll, ist eine ganz indiskutable Spaltung des Lustbegriffes. Wenn einer jedoch trotzdem über Unglück anderer aus Schadenfreude lacht, ist er ein so boshafter Mensch, daß er eben an dem Elend anderer Menschen Lust empfindet, so wie ein anderer am Anblick einer schönen Frau. Weil letztere nicht gerade einen Lachkrampf auslöst, sondern nur ein Lächeln der Zustimmung, kann man nicht die Lustursache übersehen.

Auch englische Dramatiker haben theoretische Schriften verfaßt und ihre Meinungen bekanntgegeben: Ben Jonson in den Prologen und Dialogen seiner Stücke: „Every Man in his Humour“, „Every Man out of his Humour“ und „The Poetaster“. Doch wiederholt er nur die Ansichten, die Platon, Sokrates, Aristophanes und Plautus zukommentiert wurden. John Dryden diskutiert wieder einmal die drei Einheiten durch. Erst William Congreve⁴⁷, ein erfolgloser Verfasser von englischen Sittenkomödien, sucht wenigstens auf theoretische Weise sich Gehör zu verschaffen! Seine recht kümmerliche Definition der Komik ist folgende: „Die sonderbare und unvermeintliche Art des Handelns oder Sprechens, eigentümlich und natürlich nur für eine Person, bei der sich Reden und Handeln von anderen Menschen unterscheiden.“ „Jemanden fragen: warum bist du nicht glücklich, nicht lustig, munter und erfreut, wäre ebenso unsinnig, wie jemanden fragen: warum bist du nicht schön, warum hast du nicht schwarze Augen und bist nicht besser gebaut?“

⁴⁶ Zitiert nach Margret Dietrich: „Europäische Dramaturgie“. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit, Wien 1952, Seite 151.

⁴⁷ William Congreve: „Concerning Humour in Comedy“ in „Letters upon Several Occasions“, 1696 in „Critical Essays of 17th Century“, Oxford 1909.

Einer lacht über einen Vorfall, über den der andere weint, einer ist still, der andere laut. Dies hängt von seinem Humor ab, der in ihm ist und ihn veranlaßt, so zu reagieren. Wenn auch die Frauen durch Anmut Anlaß zu humorigen Rollen des Komischen geben, muß ich doch gestehen, daß ich nie wahren Humor in Frauen beobachtet habe. Vielleicht sind Leidenschaften zu vorwiegend im schwachen Geschlecht, um Humor freien Lauf zu lassen, oder aus Grund ihrer natürlichen Kälte, kann Humor sich nicht zu so extravagantem Grade (exert) herausbilden, wie oft im männlichen Geschlecht. Auf alle Fälle, wenn irgend etwas komisch oder lächerlich erscheint, glaube ich, ist es etwas mehr als (an aquired folly or affectation) eine erworbene Torheit oder Gefühl. Wir mögen sie das schwache Geschlecht heißen, aber ich glaube, der wahre Grund ist, daß unsere Torheit stärker und unsere Fehler vorwiegender sind. Jeder Mensch hat seinen eigenen Humor und die Gegenüberstellung, Dosierung ergibt komische Wirkung im Theater. Weder ist es das einzige Requisit, zu unterscheiden, welcher Humor unterhalten wird, sondern auch wieviel von ihm, welchen Teil davon man ins Licht setzen muß, und welchen in den Schatten stellen, wie ihn mit vorbereitenden Szenen herausstellen und durch Gegenüberstellung anderer Humore zu ihm in derselben Szene. Durch ein falsches Urteil kann öfters der Humor eines Menschen gegenübergestellt werden, wo in Wirklichkeit keine spezifische Differenz zwischen ihm und dem anderen ist, oft nur eine größere Dosierung dessen, was auch der andere hat, indem er mehr Phlegma oder cholerasches Temperament hat oder irgend etwas, das als Quelle für verschiedene Humore gilt. Es würde vielleicht eine lange Lebensarbeit erfordern, um eine Komödie wahrhaft in allen Teilen zu gestalten, und jedem Charakter darin einen wahren und unterschiedlichen Humor zu geben. Daher muß jeder Teil verbunden werden mit anderen Hilfsmitteln, um das Lächerliche des Charakters herauszuarbeiten. Es ist mehr Humor in einem englischen Komödienschreiber denn in irgend einem anderen. Der Grund dazu liegt in der größeren Freiheit, Vorrecht und Ungebundenheit, deren sich das niedrige Volk in England erfreut.“

Dieses Rezept zu einer Charakterkomödie überschätzt die Charaktere und vernachlässigt die Konstruktion des Handlungsaufbaues, ein Fehler, den alle schlechten Komödienschreiber begehen. Durch Aktion und nicht durch Schilderung muß das Bühnenstück wirken. Ich verweise auf die grundlegenden Ausführungen Wolfgang Liebeneiners 48, der vom Standpunkt des Regisseurs den Dichtern zurief: „Gebt uns gut gebaute Stücke! Charaktere brauchen wir keine. Die schafft der Schauspieler von sich nach Bedarf!“

*48 im ersten Kapitel der „Dramaturgie des Theaters und des Films“, Gottfried Müller, Würzburg 1952.

Einen ähnlichen Notschrei ließ 1702 der englische Komödienschreiber George Farquhar ertönen, indem er von Aristoteles ausgehend über die englische Komödie sagt: „Aber sind hier denn keine Gesetze, keine Anständigkeit (decorum), die in der Komödie beobachtet werden müssen? Müssen wir auch die Bedingung des englischen Theaters zu einem Zustand der Anarchie machen?“

Schon Sidney tadelte das verwilderte englische Theater, dessen Handlungen sich an so vielen Orten abspielten, daß jeder Schauspieler, der aufträte, erst erzählen müsse, wo er sei und wo die Helden innerhalb zweier Stunden Kinder bekämen und zu Greisen würden, so wie Cervantes rügte, daß in den spanischen Komödien jeder Akt in einer anderen Stadt spiele und die Kinder im ersten Akt Väter im zweiten seien.

Auch Dryden legt mehr Wert auf Natürlichkeit, daß die Bühnenfiguren spazieren gehen und schlafen, essen und trinken, was auf der französischen Bühne verpönt ist. Nicht Fabel, nicht Aktion steht im Zentrum seiner Theorie, sondern der Mensch. Dryden vergleicht das Drama „mit einem Sternensystem, mit den um die Fixsterne kreisenden anderen Sternen. Ein Trabant kann gleichzeitig nach zwei Seiten wandern, im eigenen System auf der Fahrt nach Osten, im fremden System gen Westen ziehend. So auch im Drama der Mensch“⁵⁰.



Was war aber der Erfolg dieser disziplinlosen hochtrabenden Theorien? Daß die englischen Spielleute, die besonders Deutschland mit dem größten Erfolg durchzogen, ins Derb-Charakterliche, Grotesk-Häßliche, Roh-Obszöne abglitten, das Theater zur Jahrmarktsbude erniedrigten und dem Hanswurst den Weg frei gaben. Shakespeare hingegen vereinheitlichte die Vielgestalt seiner Szenenfolge im architektonischen Rahmen der Zweistock- Bühne des elisabethanischen Theaters und hielt sich in der Einheit der Hand-

*49 George Farquhar: „A Discourse upon Comedy in Reference to the English Stage“ in „Letter to a friend“, 1702, abgedruckt bei Clark, „European Theories of the Drama“, New York 1948.

*50 John Dryden: „An Essay of Dramatic Poesy“, 1668, zitiert nach Margret Dietrich, „Europäische Dramaturgien“, Wien 1952.

lung und dem Aufbau der Spannung an die griechischen Vorbilder. Ich darf diesbezüglich auf die Ausführungen in meiner „Dramaturgie“ verweisen. Im Gegensatz zu der englischen Regellosigkeit stand Shakespeare, der den Aristoteles genau kannte. Auch ist seine Kenntnis des Sophoklesdramas „Ajax“ durch ein Zitat verbürgt.

Die französischen Theoretiker hielten sich seit jeher an die klassischen Regeln, um ein zuchtvolles Kunstwerk zu schaffen. Bereits Jean de la Taille⁵¹ sucht die Handlung dadurch zu vereinheitlichen, daß er einen Teil in die Vorgeschichte verlegt. Indem man nur die Mitte oder das Ende vorführt, konzentriert man die Handlung auf die Krise. Diese krisenhafte Handlung muß wechselnd steigen und fallen, damit der bangende Zuhörer aus Angst in Freude und aus Freude in Angst stürzt, um das Leidenschaftliche des Lebens stark zu empfinden.

Nicolas Boileau⁵² ahmte, auch in der Versform, in seiner „Art poetique“ die „Ars poetica“ des Horaz nach, indem er ebensowenig wie dieser praktische Hinweise für das dramaturgische Handwerk gibt. Er wendet sich gegen das Hochtrabende bei Corneille und gegen die schwankhaften Entgleisungen Molières. Selbst seine Charakterisierung der vier Menschenalter ist überaus blaß und nichtssagend. Auch Bossuet⁵³ beschränkte sich auf allgemeine Äußerungen über die Komödie.

Einen internationalen Einfluß gewann in Frankreich der italienische Dramaturg Luigi Riccoboni⁵⁴, indem er die Handlung in den Mittelpunkt stellte, von der er allerdings Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit fordert, die er als oberstes Prinzip hinstellt. Denn die Liebe allein ist zu eintönig und gleichbleibend für eine Komödie. Die Einheit der Handlung ist nach ihm nicht unbedingt nötig, ja er schlägt sogar Doppelhandlungen vor. Ebenso ist Ortswechsel möglich. Aber die Zeiteinheit muß eingehalten werden.

Der zweite einflußreiche Dramaturg war Marmontel⁵⁵, ein erfolgloser Theaterschriftsteller, der aber eine wichtige Definition der Komödie gab: „Die Komödie soll die Fehler der Menschheit durch Ausnützung eines einzigen, der Bosheit, verbessern. Das Auslachenswürdige ist das Lächerliche.

Hohngelächter aus Eigenliebe ersetzt das freie Lachen. Eine völlige Heilung von schlechten Eigenschaften ist nicht möglich, doch kann das Komische bewirken, daß man wenigstens seine Fehler erkennt, sie nicht zeigt.“ Mar-

*51 Jean de la Taille: „Art de la Tragedie“ in „Saul le Furieux“, 1562.

*52 Nicolas Boileau: „Art poetique“, 1672.

*53 Jaques Benigne Bossuet: „Maximes et Reflexions“, 1694, Artikel: „Sur la comedie“.

*54 Luigi Riccoboni: „Observations sur la Comedie et sur le genie de Moliere“, Paris 1736.

*55 Jean Francois Marmontel: „Poetique frangoise“, Paris 1763.

montel ist gegen die Trennung in Charakter- und Situationskomödie und setzt sich für eine Vereinigung beider ein. Diese unterteilt er lediglich vom sozialen Standpunkt in:

1. Komödie mit Personen von Adel
2. Komödie mit Personen aus bürgerlichen Kreisen
3. Komödie mit Personen des letzten Standes.

Die bedeutendste Persönlichkeit der französischen Dramaturgie war Diderot^{*56}. Er verwischte den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie. Er sagte: „Die einzigen wirklichen Grenzen des Dramas sind Tragödie und Komödie. Nicht der Stoff, nur der Ton, die Personen und die Behandlung stempeln das Drama zur Komödie oder Tragödie, typenhaften Standeskomödie, neben der lustigen Komödie eine ernsthafte Komödie, erstere eine abschreckende Lasterkomödie, letztere eine anspornende Tugendkomödie. Die Exposition und Charakterzeichnung müssen sich nach der jeweiligen Fabel richten.“

Aber die einzig umfangreiche und praktisch anwendbare Dramaturgie schrieb im achtzehnten Jahrhundert Cailhava[^] „De l'art de la comedie“, die erste Ausgabe in vier Bänden, 1772 die zweite Ausgabe in zwei Bänden 1786. Nur er gibt ein genaues Aufbauschema, mit Angaben für die Exposition, die Handlungsverwicklung und Lösung, mit Beispielen von Moliere, Terenz und Plautus, und genauen Handlungsanalysen.

Er sagt in seiner Vorrede: „Nur die Kunst der Komödie, die schwierigste, ist nicht auf Regeln zurückgeführt. Welcher Schaden für das Theater, daß Herr Marmontel sich nicht darauf beschränkt hat, in seiner Poetik die dramatische Kunst zu behandeln, und welcher Schaden für die anderen, die daran profitiert hätten.“

Das erste, wenn man ein Stück schreibt, ist die Wahl des Sujets. Cailhava teilt die Komödie in folgende Gattungen (Genre) ein:

1. Das allegorische Stück
2. Das graziöse Stück — Schäferspiele
3. Rührstück (genre comique-larmoyant)
4. Intrigenstück: Die Intrige wird geführt durch:

- a) einen Bedienten (Figaros Hochzeit)
- b) durch eine Soubrette („La mere coquille“ von Quinault)
- c) durch die Herrschaften (Moliere „Der Bürger als Edelmann“)
- d) durch mehrere Personen („Crispon rivale de son Maitre“ von Lesage)

^{*56} Denis Diderot: „Von der dramatischen Dichtkunst“, übersetzt von Lessing.

^{*57} Cailhava: „De l'art de la comedie“, Paris 1772, und 1786, die zitierten Stellen von mir übersetzt.

durch eine Ähnlichkeit („Le rivale par ressemblance“ von Polissot, 1762)
e) durch Namen: In dem „Cyklop“ des Euripides nennt sich Odysseus, der dem Cyklopen das Auge geblendet hat, „Niemand“, wodurch dieser niemanden vergebens sucht, um Rache zu nehmen.

f) durch Verkleidung („L’amour castellan“ von La Chaussee)

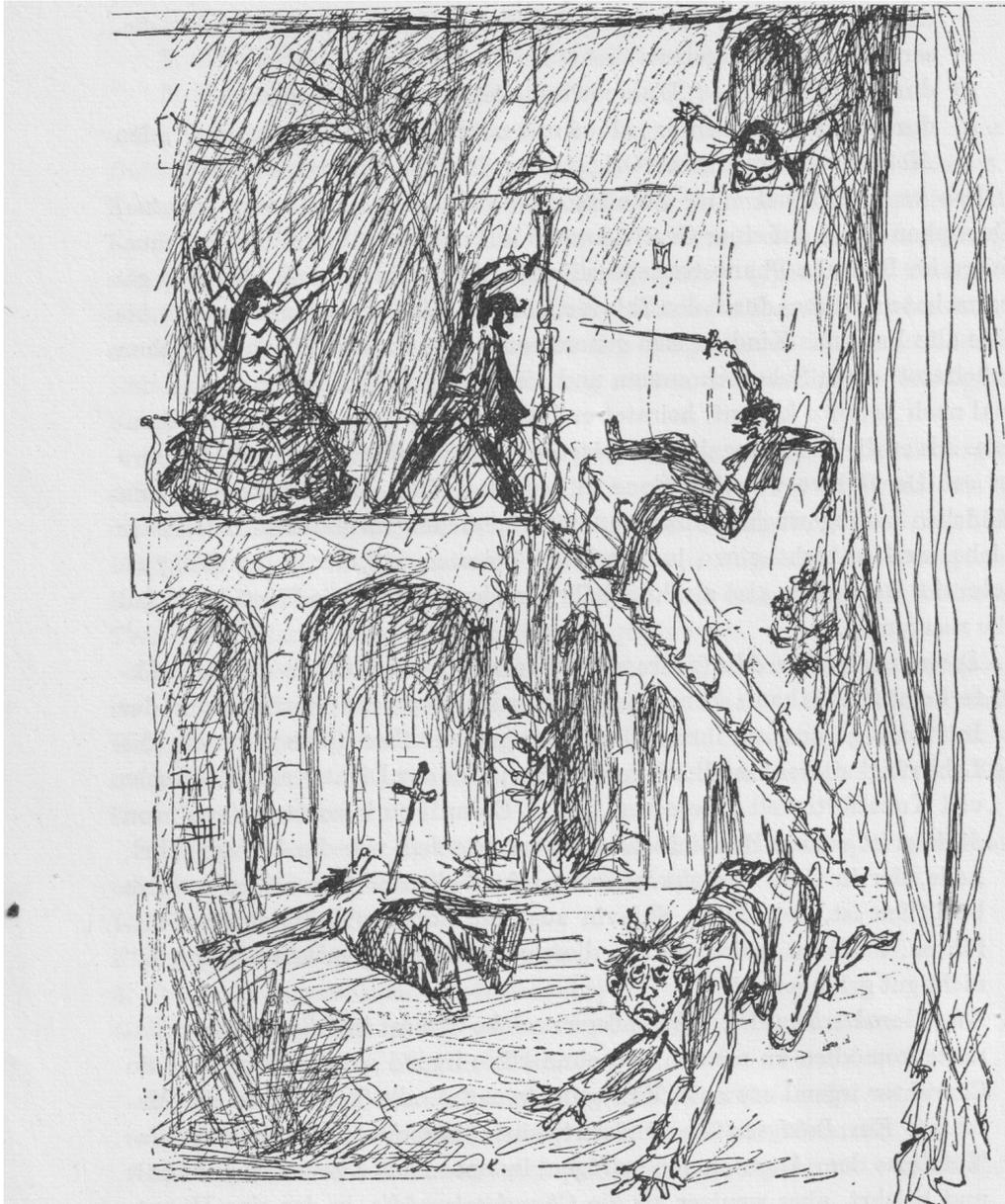
g) durch Zufall (Calderon: „Haus mit zwei Türen“, „Amphitruon“, den Moliere aus dem antiken Original von Plautus fast übersetzt hat).

Das beste Beispiel einer Zufallskomödie ist „Cistelaire“ von Plautus:

Demiphon hatte auf einer Geschäftsreise in Lemnos während der Bacchusfeiern im Rausche Phanostrate geschändet, die, verlassen, ein Mädchen geboren hat und dieses durch den Sklaven aussetzen ließ, der solange wartete, bis eine alte Frau das Kind an sich genommen hatte. Zu Hause hat Demiphon geheiratet, einen Sohn bekommen und die Frau verloren. Als er wieder einmal nach Lemnos kommt, heiratet er Phanostrate, ohne sie wiederzuerkennen. Als er die Zusammenhänge später entdeckt, will er das Kind. Aber wo ist es? Der Sklave weist die Spur zu der alten Frau. Der Findling ist zum Mädchen herangewachsen, das lebt mit einem jungen Mann in heimlicher Liebe, weil es nicht einen jungen Mann heiraten will, der sich zufällig als Sohn des Demiphon, also als ihr Stiefbruder, herausstellt. So führt der Zufall alle zusammen.

5. Die gemischte Komödie (genre mixte) vereint Intrigenstück und Charakterkomödie. Sie kann sehr angenehm werden, wenn der Charakter und der Intrigant gegenseitig ihre Rollen würziger gestalten (plus piquant), die Lebhaftigkeit der Handlung verdoppeln; aber der Dichter muß dazu sehr viel Kunstfertigkeit anwenden. Bei „L’Etourdi ou le contre temps“ von Moliere ist es zum Beispiel schwer zu entscheiden, wer die Intrige führt, Lelie, der in Celie verliebt ist, oder sein Bedienter Mascarille, der ihm behilflich ist, die schöne Sklavin aus den Händen Truffaldins zu entführen. Cailhava meint, daß in diesem Falle die „gemischte Komödie“ nicht gut gelungen sei.

6. Die Charakterkomödie: „Wir pflegen solche Stücke im allgemeinen Charakterkomödien zu nennen, wo ohne Hilfe irgend eines Intriganten ein Charakter irgend etwas in Bewegung versetzt, alle Triebfedern der Maschine. Ein Intrigenstück amüsiert, eine gemischte Komödie kann das Nützliche dem Angenehmen beifügen, indem es den Zuschauer unterhält und belehrt, aber weniger als die Charakterkomödie, in der eine Hauptperson alles in Bewegung versetzt, uns durch seine Handlungen ein frappierendes Portrait entwirft, lächerliche und lasterhafte Verschrobenheiten, von denen wir täglich betroffen werden. Das ist der Grund, warum



alle Jahrhunderte und alle Länder der Charakterkomödie den Vorzug gegeben haben. In Athen entstand wahrscheinlich zuerst die Charakterkomödie und dann erst das Intrigenstück.“

Als gute Beispiele von Charakterkomödien gibt Cailhava an: von Menander „Die Abergläubischen“, „Löwenmut“, „Der Frauenhasser“. Von den Spaniern „Der Lügner“ und „Der eifersüchtige Prinz“. Von den Italienern „Der Eifersüchtige“ von Ercole Bentivoglio.

Die Charaktere teilen sich nach Cailhava in folgende Gruppen:

1. Großzügige Charaktere: „Der eingebildete Kranke“ und „Tartuffe“ von Moliere.

2. Nationale Charaktere: „Anglais de Bordeaux“ von Favard, „Français à Londres“ von Boissy. Dazu gehören auch die Provinztypen.

3. Berufscharaktere: „Les Plaideurs“ (Die Prozeßsüchtigen) von Racine, „Procureur arbitre“ (Staatsanwalt als Richter) von Poisson.

4. Hauptcharaktere oder einfache Charaktere: Der Eifersüchtige und immer Verdacht Schöpfende.

5. Die zusätzlichen Charaktere: Der Verdacht Schöpfende, der nicht auch eifersüchtig sein muß.

6. Die zusammengesetzten Charaktere: „Lesage etourdi“ von Boissy, „Der unbesonnene Weise“.

„Der Geizige“ von Moliere ist außerdem böse, schlechter Vater, verliebt und Wucherer.

Der Kontrast und die Gegenüberstellung ist ein wichtiges Gesetz, das Cailhava im Anschluß an die Komödien von Moliere und Goldoni aufstellt. Der Charakter muß einem Gegencharakter gegenübergestellt werden.

„ , Der Aufbau der Handlung nach Cailhava

* Prolog:

a) Um die Gunst des Publikums bitten: Eine hübsche junge Frau tritt vor die Bühne und sagt, auf die Galanterie der Franzosen anspielend: Der Dichter ist eine Frau und Ihr seid Franzosen!

b) Der Prolog kann die Zuschauer über das Sujet, die Intrige und die Lösung aufklären, wie es Euripides, Plautus, Moliere im Amphitruon und die Chinesen im „Waisenkind aus dem Hause Thschao“ taten, das Voltaire übersetzt hat.

c) Ferner kann der Prolog die Vorgeschichte erzählen.

Exposition:

a) Erklärung des Ortes: Die Schauspieler, die die Szene eröffnen, müssen uns den Ort der Handlung bekanntgeben. Die beste Exposition gibt Moliere's „Tartuffe“ von der ersten Szene an.

Erzählung der Vorgeschichte: Die Exposition ist dann gut, wenn die Vorgeschichte denjenigen Personen erzählt wird, denen sie Freude oder Kummer bereitet, damit ihre Gemütsbewegung sie gegen ihren Willen zwingt, sich daran zu erinnern.

Beispiel: „Adelpes“ von Terenz.

b) Die Exposition muß klar, kurz und von überflüssigen Zügen und Personen befreit sein.

Handlungsanfang: Wann muß die Handlung einer Komödie beginnen? Die einen wollen eine Zweiteilung in Erzählung und Handlung, die anderen wollen die ganze Handlung in die Komödie geben und auf die Vorgeschichte (avant-scene) verzichten. Dies ist die schlechteste Art, denn ohne Vorgeschichte müßte ein Liebhaber in unanständiger Weise sofort handeln, wozu ein gewisser Anstand warten Heße. Die Handlung muß langsam anlaufen und sich erst am Schluß überstürzen.

Das andere Extrem, nur die Schlußhandlung, also die Katastrophe in das Stück zu nehmen, ist besser, aber schwierig. Man muß genug haben, um das ganze Stück auszufüllen. Viele sind daran gescheitert. Man muß oft zu fremden Personen greifen und eine doppelte Intrige konstruieren. Natur- » lieh sind Handlungen, die nach der Heirat beginnen, das Beste: George Dandin, Amphitruon. Als Beispiel führt Cailhava an „Le prejugé et la mode“ von La Chaussee, „Das Vorurteil und die Mode“: Durval hat Constanze, mit der er in glücklicher Ehe lebt, mehrmals betrogen, und kehrt um so verliebter zurück zu ihr, schämt sich aber, ihr seine Zärtlichkeit zu gestehen. Er schickt ihr heimlich Geschenke. Zur Lösung kommt während fünf Akten die Situation durch Sylvie, die seinen Freund Damos nicht heiraten will, um nicht eine ebenso unglückliche Gattin wie Constanze zu werden. Um diesen Irrtum zu entkräften, klärt Durval sein Verhältnis zu seiner Frau auf. Somit ist eine doppelte Handlung, ein doppeltes Interesse und eine doppelte Lösung gegeben.

Handlung, Knoten, Zwischenfälle:

Nach der Exposition darf es nur Handlung geben, Bewegung und nicht Erzählung. Es heißt ja Theater und nicht Auditorium, Schauspieler und nicht Redner, Zuschauer und nicht Zuhörer! Es ist ein Unglück für eine Handlung, wenn sie nicht durch sich selbst wirkt, sondern blühender Reden bedarf. Die Alten haben den Knoten mit dem verwechselt, was wir Handlung nennen. Die Handlung ist das, was sich nach der Exposition abspielt. Der Knoten ist, was die Triebfedern dieser Handlung verbindet. Der Knoten wird selbst mehr oder weniger straff angezogen (serre) durch die Zwischenfälle, die die Handlung bremsen oder überstürzen, sie der Katastrophe nähern oder von ihr entfernen und die alle aus dem Grund des Sujets

erwachsen. Es genügt nicht, daß die Zwischenfälle alle das Sujet betreffen, vielmehr müssen sie einheitlich aus diesem vorbereitet sein, in ihm geboren werden, und zwar indem ein Zwischenfall den anderen verursacht, in einer Kette, die einen einzigen Ausgangspunkt hat.

In der Dramaturgie scheint das Prinzip zu gelten, daß je unverwendbarer, langweiliger und theaterfremder die sich zu Unrecht „Dramaturgie,“ „Poetik“ oder „Dramatische Betrachtungen“ nennenden Elaborate und Compilatoria sind, sie um so berühmter werden. Horaz und Boileau, Montel und Riccoboni seien Beispiele dafür. Ein praktisch anwendbares Buch, das allein seinen Titel zurecht trägt, wie das von Cailhava, scheint vollständig unbekannt geblieben zu sein.

Auch die italienischen Dramaturgien gehen nicht über Aristoteles-Interpretationen hinaus, wie Bernardino Daniello⁵⁸ in „La Poetica“ und Antonio Sebastiano Minturno⁵⁹ in „Arte Poetica“, in der er eine emotionelle Affekttheorie zur Katharsislehre des Aristoteles gibt. Obwohl Minturno Bischof von Ugento war, lehnte er eine erzieherische Mission für die Komödie ab, die sie zwar ursprünglich gehabt habe, als man, zur Erziehung von Kindern, Laster vorgeführt und bestraft habe. Entgegen Aristoteles, Cicero und Scaliger sieht er in der Komödie nur die Imitation gefälliger und amüsanter Ereignisse entweder öffentlicher oder privater Natur. Personen von mittelmäßigen und geringen Glücksumständen treten in ihr auf, ohne große Leidenschaften und große Glücksumschläge, dagegen mit Witz, Scherz und Heiterkeit.

Wir sehen, daß ein Italiener, auch wenn er Bischof ist, mehr Tatsachensinn hat und dem Theater gibt, was des Theaters ist. Auch Lodovico Castelvetro⁶⁰ führt in seiner popularisierten Aristoteles-Poetik das Gestrüpp der durch die Scholastiker angerichteten Verwirrungen auf die Grundgedanken des Stagiriten zurück. Mit Aristoteles subordiniert er die Charaktere der Handlung und wirft Scaliger und den anderen Poetikern einen großen Irrtum vor, da sie Leidenschaften, Verhaltensweisen oder moralische Tugenden des Menschen zum Gegenstand der dramatischen Kunst des Menschen gemacht hätten:

„Personen treten im Drama auf, weil sie für die Aktion gebraucht werden, aber nicht, um ihre Charaktere zu entfalten. Eine Tragödie könne durchaus ohne Charaktere sein. Da aber in den meisten Aktionen des Lebens menschliche Charaktere zeigen, manchmal mehr, manchmal weniger, so ist es richtig, wenn man menschliche Aktionen darstellen will, dies durch Charaktere zu tun.

Charaktere aber seien nur Mittel. Die Fabel ist der

⁵⁸ Bernardino Daniello: „La Poetica“, Venezia 1536.

⁵⁹ Antonio Sebastiano Minturno: „Arte Poetica“, Venezia 1559.

Karl Vossler: „Poetische Theorien in der Italienischen Frührenaissance“, Berlin 1900.

Endzweck“⁶⁰. Castelvetro ist für die Verbindung mehrerer Aktionen miteinander, für mehrere Helden. Seine Tragödie ist die Imitation von Ereignissen, von Aktionen; seine Komödie die Darstellung gefälliger Stoffe, die das Gefühl oder die Imagination ansprechen. Sie hat es mit der menschlichen Torheit des Gemütes oder des Körpers zu tun; die des Gemütes entspringt der Narrheit, nicht den Leidenschaften, die nicht schmerzlich noch harmvoll seien. Als größte Quelle der Komik gibt er die Täuschung an, Täuschung aus Narrheit, Trunkenheit, Traum oder Fieber, oder durch die Unkenntnis der Künste, Wissenschaften und des eigenen Könnens. Auch er tritt hier für das Ergötzen ohne die Belehrung ein und verwirft eine Bewertung nach Gut und Schlecht oder nach Extrem und Maß. Ethische Züge oder Mißideale zeige die Tragödie nur insoweit, wie sie als Furcht und Mitleid erzeugen müsse. Castelvetros Heldenideal ist das des Gemäßigten-Guten, Halb-Guten und Halb-Schlechten, das dann Corneille aufnahm.

Mit diesen theaterfesten Ansichten konnte in Italien ein sichtbares Handlungstheater entstehen, das den Charakteren nur feststehende Typen zuwies, und in der Improvisation der Handlung eine artistische Fertigkeit entwickelte. Das „Theâtre des Italiens“ in Paris wies den größten Publikumerfolg auf, den wohl jemals ein Theater hier erreicht hatte. Gegen die Ausartung der Commedia dell’arte mußten die Theoretiker an die Form gemahnen. Muratori⁶¹ ist von französischen Erziehungstendenzen angekränkt: Er fordert Nützlichkeitswert für alle Poesie, damit die Familienväter und das Volk lernten, ihre Häuser zu führen. Die Fabel, mit niedrigen Leuten, müsse vollständig erfunden, dabei aber wahrscheinlich sein. Er ist gegen die Stegreifkomödie.

Der größte aller südländischen Komödienschreiber, Carlo Goldoni⁶², wnr der erste, der es wagte, an den drei Einheiten des Aristoteles zu rütteln, und in Verbindung mit der verfemten Commedia dell’arte, die er angriff, eine gelockerte Form der regelmäßigen Komödie zu schaffen. So entstand das sogenannte „gut gebaute Stück“. Als Direktor des „Theâtre des Italiens“ in Paris reformierte er das europäische Theater und ist so der Ahnherr aller guten Stückebauer geworden, die seitdem von Paris aus die ganze Welt mit Unterhaltungskost versorgt haben. Die Komödie soll nur „allgemeines

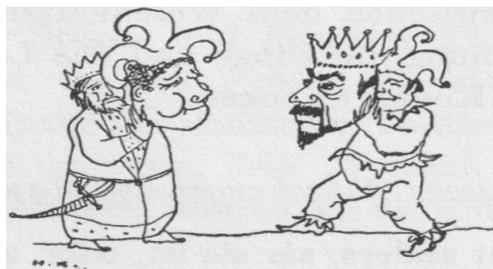
⁶⁰ Lodovico Castelvetro: „*Poetica d’Aristotele vulgarizzata e eposta*“, Wien 1570, hier zitiert nach Margret Dietrich: „*Europäische Dramaturgie*“ Wien, 1952.

⁶¹ Muratori: „*Della perfetta poesia italiana*“, Venedig 1706, Aufl. 1748.

⁶² Carlo Goldoni in „*Memorie*“, 1787, I. Parte Cap. XL über die Charakterkomödie, in II. Parte Cap. XXIV über Commedia dell’arte. Siehe auch: Galetti, „*Le Teorie drammatiche e la tragedia nel secolo XVIII*“, Cremona 1901. Über den Streit Goldoni- Gozzi siehe auch meine „*Dramaturgie*“.

Vergnügen“ schaffen. Eine Moral muß durch Witz und Scherz so verdeckt werden, daß man sie nicht gleich als solche erkennt. In seinem Lehrstück „Teatro Comico“ legt er dem Theaterdirektor (einem jungen Autor gegenüber) seine Ausführungen in den Mund, die ich in meiner „Dramaturgie“ übersetzt habe.

Die deutschen Theorien der Tragödie und der Komödie interpretieren in mehr oder weniger pedantischer und schulmeisterlicher Weise den Aristoteles, sind von übertriebener Strenge und versuchen immer, eine moralische und belehrende, weltverbessernde Tendenz in das heitere Spiel des Theaters einzuschmuggeln. Martin Opitz ⁶⁴ in seinem „Buch von der Deutschen Poeterei“ beschäftigt sich hauptsächlich mit der Standesfrage: „Die Tragödie ist an maiest dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringen Standes personen und schlechte Sachen einführe. — Weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- vnd Vaternörder, brande, blutschanden, kriege vnd auffruhr, klagen, heulen, seufzen vnd dergleichen handelt. — Die Comödie bestehet in schlechtem wesen vnd personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd Schalkheit der knechte, ruhmrätigen Landsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des Alters, kupplerey vnd solchen Sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. — Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser und Potentaten eingeführt, weil solches den Regeln der Comedien schnurstracks zuwiederlaufft.“



Auch in dem berühmten Nürnberger Trichter von Harsdörffer⁶⁴, der den bezeichnenden Namen trägt: „Poetischer Trichter, die Teutsche Dicht- und Reimkunst in 6 Stunden einzugiessen“, in drei Bänden 1648—1653 erschienen, sieht nur die Standesfrage als berücksichtigungswert: „Wie nur dreierlei Hauptstände, also sind auch dreierlei Arten der Gedichte, welche auf dem Schauplatz gesehen und gehöret werden. Erstens die Trauerspiele,

⁶³ Martin Opitz: „Buch, von der Deutschen Poeterei“, 1624, die Zitate nach Margret, Dietrich: „Europäische Dramaturgie“, Wien 1952.

⁶⁴ Harsdörffer: „Poetischer Trichter, die Teutsche Dicht- und Reimkunst in 6 Stunden einzugie>,sen“ 3 Bde., Nürnberg 1648—1653

welche der Könige, Fürsten und großen Herren Geschichte behandeln, zweitens die Freuden Spiele so des gemeinen Bürgermannes Leben ausbilden, drittens die Hirten- oder Feldspiele, die das Bauernleben vorstellig machen und satyrisch genennet werden.“ In der Fabel jedoch unterscheiden sie sich nicht, denn alle drei Arten sollen „nützen und belusten“ wie eine süße Medizin mit einem bitteren Kern.

Einen höfischen Charakter verleiht den Schäferspielen Sigmund von Birken ⁶⁵, indem er die Hirten, von Adligen gespielt, gelahrt parHeren ließ. Er ist überhaupt für das allegorische Theater. Die Komödie ist ein Tugendspiel, die Tragödie ein Heldenspiel. Aber auch der Held muß ein „Fürbild aller Tugenden seyn“. Er wird zuerst gekränkt und wird dann ergetzt. Hier sehen wir das erste Mal den Begriff der „Kränkung“ in der Dramaturgie auftauchen, die dann Gustav Freytag zur „Beleidigung“ als Ausgangspunkt jeder dramatischen Handlung bezeichnete. Margret Dietrich führt die „offensio“ Birkens auf die „offensio“ und „allubescencia“ zurück, die bei dem in Brügge lebenden Spanier Vives bei Inkongruenz oder Kongruenz des Objektes mit der menschlichen Natur als Gefühle entstehen ⁶⁶.

Der Jesuit Jacobus Masenius ⁶⁷ sieht im Drama das dualistische Problem von Schein und Sein behandelt. Der Irrtum aus dem Schein, aus dem Anderswirken eines Dinges, als es ist, bildet die Verwirrung und gehört zur Peripetie. Er gibt einen reziproken Error, der auf den Urheber zurückfällt und die gegenseitige Verbindung durch Error, in der der Täuschende getäuscht wird. Masenius unterscheidet sechs Quellen für die Täuschung, die aus der Differenz zwischen dem Wesenhaften des Objekts und dem Trugbild seiner Erscheinung die Dinge und das Leben in das Zeichen der Verwirrung stellen und Komik erzeugen.

Die sechs Täuschungen des Masenius

1. Eine Person erscheint anders, als sie ist, oder sie handelt anders, als es ihr ansteht: Man hält einen Bauern für einen Soldaten oder Edlen, einen Lebenden für tot, einen Dummen für klug, einen Abwesenden für anwesend, wodurch Verwirrung entsteht.
2. Der Natur eines Dinges oder einer Handlung wird eine ihr nicht zukommende Definition oder Eigenschaft zugeschrieben: Dr. Faustus redet Betrunkenen ein, daß die Tischmesser Weintrauben seien.

⁶⁵Sigmund von Birken: „Deutsche Rede- und Dichtkunst“, 1679.

⁶⁶Vives: „De disciplina“, 1531 und „De anima et vita“, 1538. Margret Dietrich: „Europäische Dramaturgie“, Wien 1952.

⁶⁷Jacobus Masenius: „Palaestra Eloquentiae Ligatae. Dramatica Pars III“, Köln 1654.

3. Wenn Bedingungen oder Wirkungen einen täuschenden Charakter haben und zu Disproportion Anlaß geben, wie etwa vorgetäuschte Freundschaften oder ungetreue Bündnisse.

4. Durch täuschenden Charakter an den Eigenschaften der Personen, durch Überschreiten des Konvenienten oder durch Versteifung auf ein Entgegengesetztes, wie jene Frauen, die aus der belagerten Stadt ihr Liebstes tragen durften und ihre Männer auf dem Rücken trugen.

5. Täuschung von Ort und Zeit als Mittel zum Zweck.

6. Die Täuschung, die von der allgemeinen Meinung und gebräuchlichen Bezeichnung ab weicht, wie jener Fürst, der so lange, bis sein Vater beerdigt sei, Urlaub aus der Gefangenschaft erhielt, und seinen toten Vater einbalsamieren ließ, um der Rückkehr ehrenvoll zu entgehen.

Durch eine dieser Täuschungen wird Verwirrung erzeugt. Die Lösung des Dramas liegt im Aufdecken des Irrtums, der Täuschung, in der Entlarvung des Betrügers. Der Held des Dramas dagegen muß immer tugendhaft sein und darf nicht selbst täuschen. Er muß getäuscht werden. Sein Irren soll schuldlos sein. Margret Dietrich sagt: „Die Theorie der Täuschung als Betrug, als Intrige, als polares Spiel zwischen Schein und Norm für das Drama ausführlich behandelt zu haben, den Menschen als Befangenen einbezogen zu sehen in den tragischen Komplex des Trügerischen, bleibt ein unbestreitbares großes Verdienst von *Masenius*.“

Den entscheidenden Schritt zur Regelmäßigkeit des gut gebauten Stückes nach Vorbild der Franzosen, gegen die „Regellosigkeit“ Shakespeares, den Gefühlsüberschwang der Stücke und Einakter Klopstocks und die Zuchtlosigkeit des Hanswurst machte Johann Christoph Gottsched⁶⁸, dessen Theorien die erste Prinzipalin des deutschen Theaters, Karoline Neuber, mit ihrer Truppe in die Tat umsetzte. Sein „Versuch einer kritischen Dichtkunst“ von 1730 hat ungeheuren Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Dichtkunst gehabt.

In Anlehnung an Aristoteles definiert Gottsched die Komödie, indem er für das Wort Nachbildung von Niedrigem das Wort „Lasterhaft“ setzt. Er sagt also: „Die Komödie ist nichts anderes als die Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch

⁶⁸ Johann Christoph Gottsched: „Versuch einer kritischen Dichtkunst“, 1730, ferner Helga Tutter: „Die Poetik der Komödie von Gottsched bis Jean Paul“, Wien 1944 (Dissertation). Max Poensgen: „Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing.“ Leipzig 1899. Gottsched: „Beiträge zur kritisch. Historie der deutschen Sprache“, 1734. Gottsched: „Wörterbuch der schönen Wissenschaft“.

zugleich erbauen kann.“ Lasterhaftes und Lächerliches müssen zusammen vorkommen. Das Lächerliche allein genügt nicht für eine wirklich gute Komödie. „Man sucht durch Exempel der Tugenden und Laster die Zuschauer zu unterrichten.“ — „Wenn es bei theatralischen Vorstellungen bloß auf Vergnügen ankäme, so wäre doch die Oper das Meisterstück der Schaubühne“ (aus „Beiträge zur Kritischen Historie der deutschen Sprache“, 1734, II, 651). „Ein Stück, das nicht zur Besserung der Mitmenschen dient, ist schädlich. In der Komödie soll nur das Auslachenswürdige im Leben der gemeinen Leute gezeigt werden. Eine Satire soll Hohn und Spott erzielen.“ — „Das Lächerliche liegt in einer ungeschickten Verbindung solcher Dinge, die sich nicht zusammenreimen. Der Fehler erweckt Scham und Schimpf, ohne Schmerz zu erzeugen.“ („Wörterbuch der schönen Wissenschaft“, S. 689.) Helga Tutter sagt über dieses Lächerliche, das nur durch den Verstand empfunden werden kann: „Gottsched kannte also keinen frei lachenden, sondern nur einen kritischen und spöttischen Zuschauer, dessen Eigenhebe zu einer doppelten Ergötzung verholfen wird, denn sie sieht fremde Fehler und glaubt, daß sie nicht die eigenen sind. Für Gottsched gibt es keine Heiterkeit, die aus dem Gefühle heraus kommt, kein wirkliches Lachen. Seine Untersuchung beschränkt sich auf das spöttische Verlachen, das mehr Sache des kritischen Verstandes ist.“ Sein dramaturgischer Ratschlag⁶⁹ ist überaus auf das belehrende Moment ausgerichtet: „Der Poet wählt sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenkt sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen.“ Dabei kommen dann jene deutschen Kunstprodukte heraus, bei denen man die Absicht wie mit einem Holzhammer eingetrichtert empfindet. Statt dichterischen Einfalls pädagogische Absicht! Obwohl Gottsched das Lächerliche der Komödie nicht in den Personen, sondern in der Handlung ganz richtig sieht, glaubt er doch, daß mittelmäßige Tugend die Gemüter nicht mehr rühre, so daß der Dichter Extreme des Guten oder des Bösen zeigen müsse. „Daher sucht sich ein kluger Poet lauter ungemene Helden und Heldinnen, lauter unmenschliche Tyrannen und verdammte Bösewichter aus, seine Kunst darein zu zeigen“ (I. Cap. V § 22). Eine so naive Darstellung der Schadenfreude als einzigen Quelle der Lust, wie *sie Gottsched* gibt, ist uns noch nicht

⁶⁹Gottsched: „Versuch einer kritischen Dichtkunst“, Leipzig 1730, II. Bd., Cap. X, § 11.

untergekommen: „Muß es nun nicht angenehm sein, die großen Unglücksfälle der Könige und Helden, die man sonst für Glückskinder zu halten und deswegen zu beneiden pflegt, mit anzusehen, und bei sich in der Stille zu empfinden, daß man mit ihnen nicht tauschen möchte, indem man von all dem Elende, so sie erdulden müssen, befreit ist ? Dies ist die wahre Lust des Vergnügens, das man an dem Elend anderer Leute empfindet.“

Dagegen zeigt Gottsched moralische Entrüstung über die Oper und besonders über das Ballett, weil das Zärtlich-Empfindsame, die wollustfördernde und geile Unzüchtigkeit der Bewegung abzulehnen sei. Er fordert ein moralisches Ballett, das vernünftig und bedeutsam sein soll!

Der Theoretiker des Rührstückes wurde Christian Fürchtegott Gellert⁷⁰, der an der Universität in Leipzig Professor der Poesie und Beredsamkeit, und, nicht zu vergessen, auch der Moral war. Während Gottsched nur mit seinem „Sterbenden Cato“ einen anhaltenderen Bühnenerfolg verzeichnen konnte, konnten die Fabeln, Lustspiele und Rührstücke Gellerts, sowie seine religiösen Gedichte über seine Zeit hinauswirken. Er setzte für Lachen ernsthafte Gemütsbewegung. „Vornehmste Verrichtung der Komödie ist die sinnreiche Verspottung der Laster und Ungereimtheiten, damit eine mit Nutzen verbundene Fröhlichkeit die Gemüter der Zuschauer einnehme.“ Nur das Schickliche und Artige kann rühren, nicht das Tragische und nicht das Grotleske. Der wohlherzogene höfische oder bürgerliche Rokokomensch ist das wohltemperierte Ideal dieser verniedlichten Theorie.

Von Gellert beeinflusst ist Johann Georg Sulzer⁷¹, der aber eine ausgefeiltere und mehr durchdachte Aristoteles-Theorie gibt. Er sagt: „Die Komödie ist die Vorstellung einer Handlung, die sowohl durch die dabei vorkommenden Vorfälle als durch die Charaktere, Sitten und Betragen der dabei interessierenden Personen die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält.“ — „Je lehrreicher dieses zugleich geschieht, desto größer ist der Wert der Komödie.“ — „Die spottende Komödie reinigt durch Narrheit von Narrheit.“ Man sieht, wie krampfhaft Sulzer den Aristoteles umbiegt. Der Künstler soll im Zuschauer durch das dargestellte Lächerliche die Furcht, lächerlich und damit gleichfalls Ziel des Spottes zu werden, erwecken. Dazu sagt Helga Tutter: „Wie ließe sich diese Forderung mit jener anderen Feststellung in Einklang bringen, wonach das Lachen aufhörte, sobald das Herz Anteil daran nimmt ? Denn in dem Augenblicke, in welchem der Mensch Furcht empfindet, nimmt sein Herz sehr wohl Anteil und das Ganze



⁷⁰ Christian Fürchtegott Gellert: „Pro commedia commovente“, 1751 in Lessings *Theatralischer Bibliothek*, Leipzig 1754–1758, I. Bd., S. 49 ff.

⁷¹ Johann Georg Sulzer: „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, III. Auflage 1792, Artikel „Comödie“ und „Das Lächerliche“.

verliert jede allfällige lächerliche Wirkung.“ Aber man sieht wohl deutlich, daß den deutschen Schulmeistern der Verstand jede instinktive Fröhlichkeit ertötet hatte. Lediglich Justus Möser⁷² in seinem „Harlekin“ verhilft der ungewungenen Lustigkeit des Hanswurst wieder zu seinem Recht, wenn er sagt: „Das herzliche Lachen kann auch ohne Ursache sein. Das Lächerliche ist Größe ohne Stärke, besonders, wenn zwischen Körpergröße und Geist ein Kontrast ist, wie bei Harlekin. Das Lächerlichste ist die dumme List, denn es ist die Größe des Vorsatzes ohne die Stärke des Geistes.“ Der ungebundenen Fröhlichkeit waren auch Lessing und Goethe zugewandt und Herder hatte Verständnis dafür. Herder⁷³ schränkt die Verstandesmöglichkeit beim Lachen weitgehend ein und unterscheidet zwischen

1. physischem Lachen und

2. metaphysischem Lachen, das Humor und Laune darstellt.

Laune oder Humor ist eine Grundhaltung des Geistes, die nichts mehr mit gewöhnlichem Lachen gemein hat.

Moses Mendelssohn hat bereits in „Briefe über die Empfindungen“ gezeigt, daß diese außerhalb des rationalen Vermögens liegen. Darauf stützt sich Eberhard⁷⁴, indem er die auf Hobbes zurückgehende rationale Erklärung des Lachens, als ob dieses über die Schwachheit des Belachten stattfände, den treffenden Einwand macht: „Neben dem Verlachen gibt es ein richtiges Lachen, zu dem es nur einer kleinen Unvollkommenheit bedarf, die aus dem Kontrast entsteht.“ Eberhard weist auch auf das Überraschungsmoment hin: „Das Lächerliche entsteht aus dem Gegensatz der Bestimmungen, den wir auf eine überraschende Weise anschaulich zu einem Gegenstände vereint wahrnehmen.“ Wir sehen, daß wir uns hier Theorien des Lächerlichen nähern, die bereits das Wesen richtig erfassen. Vor Eberhard war es Justus Riedel⁷⁵, der auf das Überraschungsmoment bereits hingewiesen hatte: „Unbedingt notwendige Voraussetzung eines lächerlichen Gegenstandes ist die Überraschung oder Neuheit. Das Lachen ist eine angenehme Bewegung, die in einem sonst ruhigen Gemüte entsteht und mit keinen starken Begierden verbunden ist. — Jedoch das Hohngelächter ist durch belachenswerte Gegenstände hervorgerufen, die nur nicht wichtig genug sind, um Abscheu zu erregen.“

⁷² Justus Möser: *Abhandlung „Harlekin“ oder „Verteidigung des Grotesk-Komischen“ in dem Aufsatz „Über die deutsche Sprache und Literatur“* (Neue Ausgabe, Berlin 1858).

⁷³ Johann Gottfried Herder: *„Kritische Wälder“* 1769, IV. 5, S. 186 f.

⁷⁴ Johann August Eberhard: *„Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“*.

⁷⁵ Justus Riedel: *„Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“* Jena, 1767, II. Ausgabe Wien-Jena 1774, Seite 102.

Der bedeutendste Theoretiker des Lächerlichen zur Zeit der deutschen Klassiker ist Karl Friedrich Flögel⁷⁶ gewesen, der eine genaue Liste aller Dinge, die lächerlich werden, unterschieden von denen, die belachenswert sind, und die absichtlich Heiterkeit in den Komödien erzeugen, zusammengestellt. Das Lachen selbst definiert er folgendermaßen: „Das geistige Lachen ist die Voraussetzung für das äußere, physische Lachen. Kontrast, Neuheit und Überraschung müssen bei zwei verglichenen Dingen Zusammentreffen, um die Empfindung des Lächerlichen auszulösen, die aus der schnellen Wahrnehmung einer ungewöhnlichen, unerwarteten und seltsamen Verbindung ungleichartiger Dinge oder Begriffe entsteht.“ — „Das Lachen entsteht aus einer Ungewißheit der Seele, aus dem zweifelhaften Zustande, daß man in der Überraschung bei einem Kontrast in der Geschwindigkeit nicht entscheiden kann, ob Dinge einander ähnlich oder unähnlich sind.“ (Seite 44)



Wenn wir auch in den angeführten Erklärungen des Lachens den richtigen Weg finden, zumindest in der Erkenntnis, daß es neben dem verstandesmäßigen und moralischen Lachen auch ein wirkliches und richtiges Lachen ohne verstandesmäßigen Grund gibt, müssen wir doch feststellen, daß dieselben Theoretiker bei der Betrachtung der Komödie mehr oder weniger in den Irrtum ihrer moralisierenden Vorgänger verfallen. So konstruiert Flögel das „Lachen aus Furcht“. Wenn auch die Hauptabsicht der Komödie ist, daß sie das Lächerliche in Reden, Handlungen, Charakteren und Situationen des Menschen vorstellt, kann dieses Lächerliche doch zur Warnung dienen. Der Zuschauer soll sich vor dem Spott fürchten, der seine lächerliche Seite der Welt auf decken würde.

Herder dagegen hat den Mut, seine Theorie des Lachens auch praktisch auf das Theater angewendet zu sehen, wenn er sich in seiner Schrift „Adrastea“⁷⁷ zum vorbehaltlosen Lachen bekennt: „Die Komödie soll nicht bloß lachen machen, sondern lachen lehren, — das unbefangene Lachen, zwischen erkünsteltem Lachen und derbem Gelächter. Die Komödie soll ‚Schauspiel der Welt‘, ‚Schule der Weisheit‘ sein, indem sie dem Zuschauer durch Darstellung des natürlichen Lebens die Augen öffnet.“ Herder hatte vielleicht als Einziger begriffen, daß die Deutschen, durch ihre Moralthoretiker

⁷⁶ Karl Friedrich Flögel-. „Geschichte der komischen Literatur“, Liegnitz und Leipzig 1784—1787, I. Band, Seite 34. Sein „Lachen aus Furcht“ nimmt dann der Psychoanalytiker Reik auf, in seinem „Lachen aus Angst“.

⁷⁷ Johann Gottfried Herder: „Adrastea“, 6 Bände, 1801—1803, Ausführung über „Lustspiel“.

verbildet, überhaupt zu lachen verlernt hatten. Wenn also die Komödie eine „erzieherische“ Tendenz habe, dann diese, die Menschen wieder lachen zu lehren. An einer anderen Stelle⁷⁸ verwirft er die Lastertheorie und sagt, das Laster vermöge weder zu erfreuen noch zu bessern. Die Komödie solle nur das Unwichtige behandeln. Die Deutschen sind zu schwerfällig zu wahrhaft komischer Darstellung. „Uns fehlt Witz und leichte Natur, uns fehlt ein schöner Himmel, die Unmoralitäten nur einigermaßen lustig und leidlich zu machen.“

Auch Lessing sah den Nutzen der Komödie im Lachen selbst! Eine wahre Komödie müsse sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, da sie dadurch dem wirklichen Leben ähnlich werde, wo alles vermischt vorkomme⁷⁹, wenn auch der Anreiz zum Lachen nicht



durch einen gewichtigen moralischen Fehler geschehen müsse⁸⁰. Lessing wollte eine Abhandlung „Über das Lachen“ schreiben. Da er davon Abstand nahm, müssen wir uns mit der im Laokoon gemachten Definition begnügen: „Das Lächerliche ist eine vermischte Empfindung, ein Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und einer

ünnvollkommenheit. Dieser darf aber nicht zu stark sein.“

Schiller hält in „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt“ (1784) an der erzieherischen Moraltheorie fest. Das Lustspiel hält dem Toren den Spiegel vor, um durch Beschämung eine Besserung zu vollbringen. Auf Grund des Nützlichkeitsstandpunktes, der dem Lustspiel eine warnende Aufgabe zugestehe, billigte Schiller dem Lustspiel den Vorrang vor dem Trauerspiel zu. In „Über naive und sentimentalische Dichtung“ sagt Schiller

von der Idealkomödie: „Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig zu sein, und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheiten zu lachen als über Bosheiten zu zürnen oder zu weinen.“ Schiller fordert die über alles erhabene Weisheit. In dem „Preisausschreiben für die Komödie“ (1800) wird die alte Regel von der

⁷⁸ In Herders Werke, hergs. Suphon, Berlin 1888, Band XVIII. S. 125.

⁷⁹ Lessing: „Theatralische Bibliothek“ I. S. 81.

⁸⁰ Lessing: „Hamburgische Dramaturgie“ XVIII.

Goethe hingegen äußert sich nur über den Humor, und zwar in einem Brief an Schiller am 31. 1. 1798: „Humor ist eine Art von Poesie und erhebt uns seiner Natur nach über den Gegenstand.“

Eine ähnliche Weiterführung Schillerscher Gedanken finden wir bei den Brüdern Schlegel, doch steht ihr Schreibtisch, oder vielmehr Katheder, zu abseits von Schnürboden und Bühne, als daß uns ihre Ausführungen an dieser Stelle interessieren könnten. Wichtiger dagegen scheinen uns die konkreten Ausführungen der Theaterpraktiker zu sein. Josef von Sonnenfels zum Beispiel schreibt: „Das Lächerliche kann so niederträchtig grob, abgeschmackt und gleichgültig sein, daß es dem Dichter nicht erlaubt ist, es seiner Aufmerksamkeit wert zu schätzen. Sache des Komödiendichters ist es, das aus dem natürlich Lächerlichen zu künstlich Lachen geeignete auszuwählen.“⁸¹

Gegen die sichtbar vortretende pädagogische Tendenz der deutschen Erziehungslustspiele, gegen das, was wir heute „Holzhammertendenz“ nennen würden, richtet sich der Zensurerlaß des Wiener Burgtheaters von 1779⁸²

„indem aber gleichzeitig die derbe Posse abgelehnt wird: „Das Lustspiel hingegen enthalte Charaktere aus dem gemeinen Leben, doch mit Interesse, Satire, ohne ins Pasquill abzuarten, errege durch Witz und anständige Natur Lachen, nicht durch Possen, Unanständigkeit oder unnatürliche Begebenheiten; es zwecke zur Besserung ab, durch Schilderung seiner lächerlichen Charaktere, ohne den Anschein eines Lehrgebäudes zu haben.“

Wie sah nun aber der Spielplan des Burgtheaters aus, der diesen Anforderungen gerecht wurde? Er bestand aus Rührkomödien und Salonkomödien. Die erfolgreichsten Rührkomödien waren: Gellert: „Das Los von der Lotterie“, und „Die Betschwester“. Gefühlvolle und moralisierende, poetische Stücke.

Iffland: „Die Jäger“, „Die Hagestolze“, „Der Herbsttag“. Spießbürgerliche Moral und hausbackene Sentimentalität zeichnen seine Stücke aus, deren Handlungsablauf sich aus den Charakteren ergibt.

Kotzebue: Tendenziöse, wirklich komische Stücke mit Sittenschilderung, Charakterkomödien mit wenig Handlung. „Die beiden Klingsberg“, „Die deutschen Kleinstädter“ haben sich bis heute mit ihrer Situationskomik auf den Bühnen erhalten.

⁸¹ Josef von Sonnenfels: „Briefe über die deutsche Schaubühne“, Wien 1867, in Wiener Neudrucke Band VII, 1884, Seite 205.

⁸² „Vorschrift des Wiener Burgtheaters“, 1779 in Reichard „Taschenbuch für die deutsche Schaubühne“, Gotha 1780, Seite 40.

Lenz: „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“, regellose Stücke, die nach dem Vorbild von Shakespeare moralisch gewagte und erotische Szenen in bis dahin noch nicht gesehener Weise zeigten.

Die erfolgreichste Salonkomödie war:

Lessing: „Minna von Barnhelm“, besser und natürlicher als die bisherigen Rührstücke.

Als Protest gegen die verstandesmäßige und erzieherische Tendenz und die unechte Sentimentalität des deutschen Rührstückes hielt sich in dem theaterfreudigen Wien am längsten von allen deutschen Städten der Hanswurst, der erst nach dem Tode des berühmtesten Vertreters Prehauser 1769 das Feld räumte.

Aber der Dramaturg des Burgtheaters Joseph Schreyvogel⁸³, der von 1814 bis 1832 wirkte, hielt nicht viel von der Forderung Collins nach einem feineren, höheren und kultivierten Lustspiel. Er meint, einen größeren Gewinn hätte das deutsche Lustspiel an dem, was ihm nottut: wahre Lustigkeit und echt Komisches!

Es müßte reine Komödien geben, die bereits im Plan auf Unterhaltung angelegt sind. Er wirft zum Beispiel Lessing den Mangel an komischen Charakteren und einer komischen Grundidee vor. Es müßte wieder Prügel-szenen auf der Bühne geben. Wahrscheinlich denkt Schreyvogel dabei an Moliere, der ja nicht vor den billigsten Mitteln der *commedia dell'arte* zurückgeschreckt ist, nur um sein, übrigens sehr vornehmes Publikum, lachen zu machen. Dabei bezweifelt Schreyvogel, daß man aus nationaler Einschränkung, eine deutsche Form der Komödie schaffen könnte, abgesehen von der Wiedererweckung des Hanswursts. Er meint vielmehr, daß Kultur, Ethos, Narrheiten allgemein europäischer Natur sind. Deswegen könne es nur eine europäische Komödie geben.

Diese Gedankengänge sind parallel zu den Bestrebungen der Romantik, die ihrerseits im Volkstümlichen, Regellosen, Urtümlichen den Zweck der Kunst sah, ähnlich den Stürmern und Drängern, an den Derbheiten und Narrenpossen Shakespeares anknüpfend.

Ludwig Tieck⁸⁴ ist gegen das Rührstück Diderots und Lessings und zitiert Aristophanes und Shakespeare, um an Stelle des untheatralischen Theaters

⁸³ Joseph Schreyvogel: (Pseudonym Karl August West), *Gesammelte Schriften*, Braunschweig 1929, II. Abteilung, Seite 258 und „*Dramaturgische Briefe*“, S. 203. Heinrich Collin, *Sämtliche Werke*, Wien 1813. Walter Bardeli, *Theorie des Lustspiels im 19. Jahrhundert. Dissertation*, gedruckt Eisenach 1935 (über die *Verbannung des Hanswursts*).

⁸⁴ Ludwig Tieck: „*Dramaturgische Schriften*“, „*Kritische Schriften*“, Leipzig 1848, Bd. I., S. 179 ff., „*Shakespearebuch*“, Halle 1920, Seite 399.

wieder wahre Lustigkeit, Trunkenheit und Phantasie mit einer komischen Handlung und komischen Charakteren zu erwecken. Er bejaht die Posse mit Maskentypen und schätzt den Harlekin. Er sagt: „Die Komik liegt in einem beständigen Widerspruch des moralischen Mangels und der moralischen Wesen selbst und der ihn umgebenden Subjekte.“ Tieck ist vielleicht der einzige, der eine physiologische Erklärung der Komik gibt, indem er eine körperliche Voraussetzung erkennt, ohne die keine wahre Lustigkeit entstehen kann. Tieck stellt eine körperliche Erwärmungstheorie für die Komik auf. Er sagt nämlich: „Das ästhetisch Komische der komischen Charaktere entsteht durch verschiedene Grade der ‚Erwärmung‘ als Veredelung. Am Anfang steht die körperliche Empfindung, Hunger, Durst, Schmerz, körper- hohe Zuneigung, körperliche Wohligkeit. Deswegen heißen Lustigmacher Pickelhering, Hanswurst, Jack Pudding. Die körperliche Lustigkeit kann vom Dichter zur Laune erwärmt werden. Aus Trübsinn wird trübe Laune. Aus körperlicher Zuneigung Zärtlichkeit.“ Aus diesen veredelnden Empfindungen können ernsthafte und komische Charaktere gebildet werden, die sich für das Schauspiel und das komische Drama eignen.

An das seefische Erschlaffen anknüpfend, das Herder als Bedingung der Lustigkeit anführte, meint Tieck, daß komische Charaktere dann entstehen, wenn noch eine Eigenschaft dazutritt, die allen körperlichen Gefühlen angehört, nämlich die „Seelenträgheit“, die „phlegmatische Gleichmütigkeit“! Dadurch stehe sie unter den Zuschauern. Als Beispiel eines phlegmatisch, seelenträgen komischen Charakters wird der Dorfrichter Adam aus „Der zerbrochene Krug“ von Kleist angeführt.

Dazu möchte ich einfügen, daß auch Hegel⁸⁵ für den komischen Charakter das Phlegma fordert: „In der Komödie kommt die komische Person zur Darstellung, die trotz ihrer alles durch sich selbst auf hebenden Verkehrtheit, durch ihre in sich sicher dastehende Subjektivität siegt. Nicht alle Laster und Nichtigkeiten sind komisch! Nicht zum Komischen, aber zum Wesen des komischen Charakters gehört die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein“ (S. 534). Das echte Komische findet sich unter den Menschen, die einmal sind, wie sie eben sind, nicht anders sein können und wollen und jedes echten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindesten Zweifel in das setzen, was sie sind und treiben. Daher erzeugt das Mißlingen ihres Wollens keinen Bruch und sie beweisen dadurch „ihre höhere Natur“. Diese Art der Komödie mit ihrem durch nichts gestörten Jubel und ihrer absoluten Freiheit des Geistes, die an und für sich in allem, was der

⁸⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Vorlesungen über die Ästhetik“, Stuttgart 1937, 3 Bände (über die Komödie 2. Band).

Mensch beginnt, von Anfang an getröstet ist, findet Hegel nur in Aristophanes und bei Shakespeare, der in vertiefter Form des Humors den aristo-phanischen Geist erweckt. Die Personen werden es nicht, sondern sind von Anfang an komisch. Die unentwegte Heiterkeit findet ihren Ursprung mit in dem unbedingten Zutrauen der Personen zu sich selbst, das umso unzerstörbarer ist, je widerspruchsvoller ihr Tun ist. Hegel meint, moderne Lustspiele haben den komischen Typus ausgebildet, der nur für den Zuschauer komisch ist und nur von diesem ausgelacht werden kann. Prosaisch nennt Hegel diese Komik, weil die Figuren ihr Handeln mit tiefstem Ernst verfolgen, und die, welche Mißerfolg haben, sich nicht frei daraus erheben können. Ein auf diese Art erwecktes Lachen sei immer mit Schadenfreude vermischt, wie bei George Dandin von Moliere.

„Der zerbrochene Krug“ von Kleist gilt für das 19. Jahrhundert als das vollendetste Lustspiel, weil der hier geschilderte unbewußt komische Typus in einer lückenlosen Konstruktion ausgebaut ist. Hegel hat als erster von dem Komiker gesprochen, der nur für die Zuschauer komisch wirkt, selbst unter Umständen sogar ein trauriger Typus sein kann. Über den Komplex der Schadenfreude hingegen hat sich eine lange Kontroverse gebildet, ebenso über die damit verbundene Überlegenheit.

Bettingen⁸⁶ erklärt die Überlegenheitstheorie folgendermaßen: „So finden wir, daß Wesen und Wirkung des komischen Dramas darin bestehen, durch Darstellung von Verhältnissen und Charakteren, die von der im Dichter und Publikum lebenden Norm so abweichen, daß sie in ihnen ein Gefühl der Überlegenheit hervorbringen.“ Zu dieser Theorie meint dagegen Lipps⁸⁷ „Hier kann in der Tat kein Überlegenheitsgefühl über einen von der Norm abweichenden Vorgang eintreten. Das Publikum fühlt sich mit ihr eins, nicht mit der Überlegenheit der komischen Person (Dorfrichter Adam), sondern ihrer überlegenen komischen Kraft. Es nimmt also an der Komik teil, geht auf jede komische Verkehrtheit ein und freut sich wohl über seine Fähigkeit, die komischen Motive schnell und sicher aufzufassen, analog dem Selbstgefühl des komischen Dichters, oder des Komikers, der sich seiner komischen Kraft bewußt ist. — Jene Überlegenen, das sind die Eitlen, die Gecken, ihnen ist alles ein Mittel, sich überlegen zu fühlen, ihnen fehlt eben damit der Humor dem Komischen gegenüber, das heißt die Fähigkeit, die Komik zu genießen. Die Überlegenen wissen nicht herzlich zu lachen.“

Wenn wir das Wort „vis comica“ für verstandesmäßige Belehrung setzen, so haben wir den Weg vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert bezeichnet. Obwohl die Romantiker auf dem rechten Weg waren und als

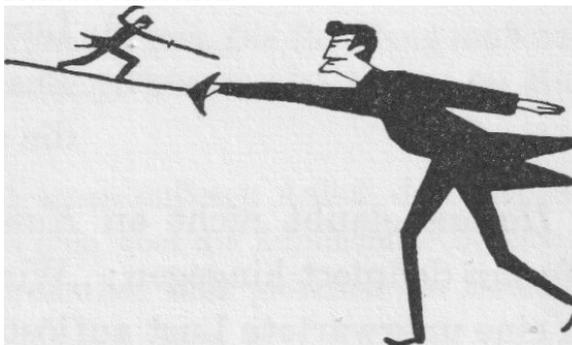
⁸⁶ Bettingen: „Wesen und Entwicklung des komischen Dramas“, Berlin 1891.

⁸⁷ Lipps: „Komik und Humor“, Hamburg 1898, Seite 21, 28

erste die Komik in ihrer nackten Körperlichkeit sahen, gelang es ihnen nicht, ein brauchbares Lustspiel auf die Bühne zu stellen, weil sie mit historischen Reminiszenzen an Aristophanes, Shakespeare, die Märchen des Mittelalters, statt eine neue Suppe zu kochen, eine alte aufwärmen wollten. Selbstredend war die aufgewärmte alte Suppe nicht nach dem Geschmack ihrer zeitgenössischen Theaterbesucher.

Selbst ein so erfolgreicher Dramatiker wie Hebbel⁸⁸ hatte mit seiner einzigen Komödie „Der Diamant“ einen glatten Mißerfolg. Wenn wir seine Gedanken über die Komödie lesen, werden wir gleich erkennen, daß eben die Regellosigkeit der Romantiker jeden Theatererfolg verhinderte. Hebbel sagt: „Gerade bei dem Komischen ist eine unregelmäßige, gewissermaßen verwirrte Handlung die beste. Denn da es nur als Ganzes Bedeutung hat, im Einzelnen aber nur Nichtiges und Gemeines bringt, so würde durch eine gemessene Behandlung ein unangenehmer Kontrast entstehen.“

Fast keines der romantischen Lustspiele hat jemals die Bühne betreten oder sich nur einigermaßen auf den Brettern behaupten können. Eduard von Bauernfeld⁸⁹, dessen gutgebaute Salonlustspiele 1200mal am Wiener Burgtheater aufgeführt wurden, erklärt den



Publikumserfolg aus Rücksicht

auf die Zeitumstände, die momentane politische Lage und gesellschaftliche Modeströmungen. Der größte Dramaturg des neunzehnten Jahrhunderts, Heinrich Laube⁹⁰, der von 1849 bis 1867 Direktor des Burgtheaters war, verschaffte dem deutschen Theater einen eisernen Bestand an Erfolg - stücken, die alle auf die sogenannte Scribetechnik, die Methode des gut gebauten französischen Intrigenstückes, zurückgingen. Auch in seinen theoretischen Ausführungen erklärt er die gute spannungsvolle Handlungskonstruktion als Rückgrat des Theaters.

Gustav Freytag⁹¹ faßte in seinem Buche „Technik des Dramas“ 1863 die von den französischen und deutschen Klassikern angewandten dramatischen Regeln für die Konstruktion einer Handlung zusammen, formte sie in ein graphisch darstellbares lückenloses System und schaffte somit die Basis für die gutgebauten Repertoirestücke. Auf diese Weise bot sich folgendes Bild

⁸⁸ Christian Friedrich Hebbel: „Tagebücher“ I. Band, Seite 126.

⁸⁹ Eduard von Bauernfeld: „Das Theater, das Publikum und ich“, Wien 1849.

⁹⁰ Heinrich Laube: Vorrede zu seiner Komödie „Rokoko“.

⁹¹ Gustav Freytag: „Technik des Dramas“, 1863.

der größten Erfolgsstücke des Burgtheaters und auch der übrigen deutschen Bühnen:

<i>Gutzkow:</i>	„Urbild und Tartüffe“ ,	1847
	„Königsleutnant“	1852
<i>Laube:</i>	„Karlsschüler“	1847
<i>Freytag:</i>	„Die Journalisten“	1854
<i>Kleist:</i>	„Der zerbrochene Krug“	
<i>Grillparzer:</i>	„Wehe dem der lügt“	1840
<i>Hauptmann:</i>	„Der Biberpelz“	1893

Eine moderne psychologische Lustspieltheorie, die den Erfordernissen der modernen Wissenschaft gerecht wird, gibt *Walter Harlan*⁹², der Dramaturg des Lessingtheaters in Berlin und Verfasser erfolgreicher Lustspiele, wie „Das Nürnbergische Ei“. *Harlans* Theorie ist, daß die Psychologie des Zuschauers mit seinen verschiedenen Gefühlen den Klangkörper abgibt, auf dem der Lustspieldichter die psychischen Geschehnisse zu spielen bringt.

Harlan unterscheidet drei Paare von Hauptelementen des Gefühls:

e) Spannung — Lösung der Spannung

f) Lust — Unlust

g) Erregung — Beruhigung

Lustspiel muß Lust erzeugen, eine komische oder außerkomische, und zwar

h) Lust an der Kraft

i) Lust an der Schwäche, das ist

die speziell komische Lust

Harlan glaubt nicht an *Kants* Erwartung, die sich in Nichts auflöst. *Harlan* definiert hingegen: „Wir lachen, wenn eine Spannung sich plötzlich in eine unerwartete Lust auflöst.“

Nun braucht aber die unerwartete Lust noch keine komische zu sein. Man kann auch aus Unlust und Verzweiflung lachen. Das Lachen an sich hat mit Komik nichts zu tun. Komik besteht nicht nur aus Lust, sondern aus einer Zusammensetzung von Lust und Unlust: „Komische Lust ist ein Kraftgefühl, das durch die Blamage einer Schwäche entsteht.“ Und im Gegensatz zu *Hegel* definiert *Harlan* das „Wesen des Komischen in der Unfähigkeit des vorgestellten Subjektes“.

In meiner „Dramaturgie des Theaters und des Films“⁹³ brachte ich ein vollständiges Handlungsschema für den Bau eines dreiaktigen Theaterstückes mit folgenden Stufen:

I. Akt: *Exposition* enthüllt die Vorgeschichte.

Erregendes Moment bringt die Handlung ins Rollen.

⁹² *Walter Harlan*: „Die Schule des Lustspiels“, Berlin 1903.

⁹³ *Gottfried Müller*: „Dramaturgie des Theaters und des Films“, Würzburg 1952, 5. Auflage.

*Irreführung nimmt den Ausgang des zweiten Aktes (tragisch bei Stücken mit gutem Ausgang) vorweg.
Beleidigung: Gegensätze des Konflikts prallen aneinander.*

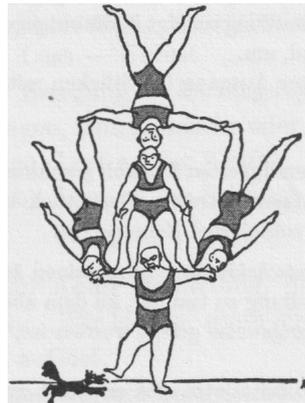
- 1.Stufe: *Die Erwartung:* nimmt den guten Ausgang des ersten und dritten Aktes vorweg. Wer ist der gute, wer der schlechte Mensch ?
- 2.Stufe: *Der Zweifel:* Konsequenzen aus der Schuld des Helden.
Episode: ablenkende Nebenhandlung.
Innenkampf: psychologische Spannungsvertiefung. Der Held wird sich seiner Schuld selbst bewußt.
Aktschluß: der Ausgang des Stückes bleibt offen.
- II. Akt:
- 3.Stufe: Alle Voraussetzungen zur siegreichen Beendigung des Außenkampfes sind gegeben.
Ein weiterer Schritt im Innenkampf wandelt den Helden, der selbst zu den Gegnern schwenken will.
Nebenkampf: Nebenpersonen gewinnen an Bedeutung.
Dramatische Phase: der Konflikt wird in negativer Weise gelöst.
Höhepunkt: die beiden Gegner stehen sich gegenüber.
Wendepunkt: die Handlung schlägt in die entgegengesetzte Richtung, fallend, wenn bisher steigend, um.
Aktschluß: schlechter Ausgang bei Stücken mit gutem Ausgang und umgekehrt.
- III. Akt:
- 4.Stufe: Der Ring der Notwendigkeiten hat sich geschlossen. Die Erfüllung muß nach Erfahrungsgrundsätzen eintreten. Das Stück könnte also bereits zu Ende gehen.
Hinausschub der Entscheidungen: durch einen äußeren Anlaß, der eigentlich nichts mit der Handlung zu tun hat, zu dem aber die Zündschnur bereits im ersten Akt andeutungsweise gelegt worden ist, wird plötzlich die Entscheidung vereitelt.
Vernichtungskampf: tritt jetzt erst erbittert zwischen den beiden Gegnern zutage. Wie wird er ausgehen ?
Neue Verwicklungen: verhindern ganz plötzlich einen guten Ausgang. *Gipfelpunkt der Katastrophe:* es gibt kein Entrinnen mehr.
Geniestreich bringt lösenden Teil: durch einen ganz unerwarteten Geistesblitz wird die Handlung auf geniale und originelle Weise herumgeworfen.
Peripetie: doch stellt sich nun heraus, daß unbeabsichtigterweise durch den Geniestreich der Held in eine noch rettungslosere Lage verfällt.
Die Lösungsspitze: von außen rettet ihn eine andere Person.
Letzte Hemmung muß überwunden werden.
Schlußhandlung: löst alle Konflikte.

Diese Technik des „gut gebauten“ Stückes sichert bei witzigen Einfällen natürlich auch eine gesteigerte komische Wirkung.

Außerdem habe ich auf den „naiven“ und „unwissenden Helden“ hingewiesen, auf die sich gegen den Willen des Helden von selbst weitertreibende und aus sich heraus fortschreitende Handlung, *auf den passiven Helden im*

Gegensatz zu dem aktiven Helden, daß der Zuschauer immer mehr wissen muß als die Personen und ein Teil der Personen mehr als der andere Teil. Je stärker auf diese die Spannung entwickelt wird, umso wirkungsvoller wird auch die komische Wirkung der dramatischen Situation sein.

Es muß der Zuschauer von Anfang an eingeweiht und der nichtsahnende Held an der Nase geführt werden, bis er und nicht die Zuschauer überrascht werden. Die Unwissenheit der Personen wurde bisher nicht ausgesprochen und bildet nur eine Voraussetzung für die Erkennungsszene der griechischen Tragödie und Komödie. Die Mitwisserschaft des Zuschauers ist die aufgestellte Forderung, aus der nicht nur dramatische, sondern auch komische Situationen entstehen. Nur in einer dramatischen Situation der Unwissenheit kann jemand auf naive und unbewußte Weise komisch wirken. Außerhalb einer dramatischen Situation ist nur eine absichtliche, und daher weniger wirkungsvolle Komik möglich.



UNBEWUSSTE KOMIK BEIM THEATER

Bisher haben wir lediglich die bewußt erzeugte, subjektive, freiwillige oder auch impulsive, aber in vollem Bewußtsein empfundene Komik behandelt und deren Ursachen klar gelegt. Die komischen Begebenheiten wurden entweder bewußt erzeugt, oder mindestens als komisch empfunden, auch wenn sie sich ungewollt eingestellt hatten.

Nun gibt es noch eine höhere Komik, die ich die dramatische nennen möchte, weil sie unbewußt, objektiv und unfreiwillig ist, indem die in einen komischen Vorgang verwickelten Personen kein Bewußtsein davon haben, daß sie komisch wirken. Es ist dies eine gesteigerte Komik, die die Zweiteilung in Zuschauer und Agierende, also in Theaterraum und Bühne, erfordert, zum mindesten aber in Belachtende und Betrachtete.

Wenn sich jemand absichtlich den Hut verkehrt aufsetzt, wirkt er komisch. Es ist dies eine bewußt erzeugte, subjektive, freiwillige und absichtliche Komik. Verläßt aber jemand ein Lokal, ohne zu wissen, daß er den Hut irrtümlicherweise verkehrt auf hat, und aus Nachlässigkeit noch den Garderobebezug sichtbar im Hutband trägt, wirkt er viel komischer als der bewußte Spaßmacher. Er erzeugt eine unbewußte, objektive und unfreiwillige Komik, die umso stärker wirkt, je weniger er selbst davon etwas weiß. Wir kommen auf diese Weise zur dramatischen Bühnensituation, die dadurch spannend oder auch komisch wirkt, daß ein Teil der handelnden Personen weniger oder mehr voneinander weiß als der andere, wodurch Verwicklungen entstehen, die der besser informierte Zuschauer bangend oder lachend voraussieht.

Man lacht über den Zerstreuten, den Dummen, den Dicken, weil er alles verkehrt oder unbeholfen macht, nicht aus Absicht, sondern als passiver, unbewußter, unfreiwilliger Komiker. Wir werden in den Kapiteln „Komik des Leibes“ und „Komik der Gegenstände“ sehen, daß Leiblichkeit und Gegenständlichkeit, bis zu jedem Mechanismus, der leiblich und gegenständlich und weniger geistig individuell ist, eine komische Wirkung haben. Dabei kann der Dicke durchaus wissen, daß er komisch wirkt. Aber er ist doch nicht etwa dick geworden, um uns lachen zu machen! Der Dumme wirkt leiblich und ungeistig, typisch und nicht individuell, wenn man will sogar mechanisch in seinem Geben, das mehr gewohnheitsmäßig als überlegt ist. Der von Natur aus Dumme wirkt komisch, der durch die Umstände Unwissende kann komisch und auch tragisch wirken. Denn sowohl die Komik wie die Tragik können in einer dramatischen Situation enthalten sein.

In meinem Buche „Dramaturgie des Theaters und des Films“ habe ich herauszuarbeiten versucht, daß die Unwissenheit innerhalb einer Situation ein wesentlicher Bestandteil der dramatischen Situation ist. Entweder weiß ein Teil der Spielenden (Oedipus) weniger als der andere, oder der Held (Jungfrau von Orleans) ist mit dem Zuschauer der Wissende und die anderen Mitspieler sind die Unwissenden. Meistens ist aber der Held unwissend und handelt deswegen unbewußt. So wird auch jeder gute Komiker versuchen, dumm zu erscheinen. Wenn ihm die Hose herunterfällt, darf er es erst im allerletzten Zeitpunkt merken. Die Erkennungsszene, in der die Personen den Irrtum erkennen, in dem sie sich befunden haben, ist der Höhepunkt des klassischen Dramas. In ihr löst sich die dramatische Situation auf. Da der Zuschauer aber von Anfang an mehr weiß als die Personen, empfindet er ein angenehmes Überlegenheitsgefühl. In diesem Überlegenheitsgefühl besteht der Reiz einer theatralischen Vorführung. Denn die Spannung wird dadurch erzeugt, daß der Zuschauer den Ausgang ahnt und sich an der Nase herum

führen läßt, indem er dauernd wartet, wann und wie die Unwissenheit der Personen aufgelöst wird. In diesem Überlegenheitsgefühl eine Schadenfreude zu sehen, ist ganz abwegig. Wenn wir vielleicht auch etwas Schadenfreude empfinden, so ist es doch vielmehr zitterndes Bangen um das Schicksal des Helden, das wir empfinden, wenn dieser unwissend der Gefahr, die ihn umgibt, schnurstracks in die Katastrophe rennt. Wir empfinden doch nicht Schadenfreude, wenn wir sehen, wie Siegfried Mime für seinen Vater hält und nichts von dessen bösen Absichten weiß, die für uns klar zu Tage liegen. Die Überlegenheit unserer Mitwisserschaft erzeugt ein Lustgefühl in uns, gemischt mit angsterfüllter Spannung für den Helden, aber nicht mit Schadenfreude, vielmehr mit Mitleid. So wie der Held, der Spannung erzeugt, unwissend, dumm, passiv oder aktiv in der falschen Richtung sein muß, so erwarten wir auch vom Komiker diese Eigenschaften. So wenig wir Schadenfreude mit Oedipus und Siegfried empfunden haben, sondern vielmehr spannungsvolles Bangen, so wenig werden wir Schadenfreude für den Hanswurst oder dummen August empfinden, wenn er stolpert oder ins Wasser fällt, wir werden uns vielmehr um ihn sorgen, wenn wir wissen, daß ein Stein oder ein Wassertrog da ist, von dem der Komiker scheinbar nichts weiß.

Die komische Wirkung kann ebenso wie die tragische einer dramatischen Situation verhaftet sein, wodurch sie unbewußt und objektiv wird. Die komische Situation erzeugt wie die tragische dramatische Spannung, die von der Überlegenheit des Betrachters genährt wird. Das Mehrwissen des Zuschauers hebt die gewöhnliche subjektive und bewußte Komik auf das raffiniertere und höhere Niveau der unbewußten und objektiven Komik. Wenn diese Überlegenheit des Mehrwissenden in Schadenfreude ausartet, so ist das die Charakterangelegenheit des Betreffenden, hat aber nichts mit der komischen oder dramatischen Situation an sich zu tun.

Wenn dagegen der Held oder Komiker einer dramatischen Situation mit uns der Mitwisser über die anderen ist, empfinden wir Spannung und Heiterkeit, ohne daß wir uns ihm, sondern vielmehr den anderen Mitspielern überlegen fühlen.

Auf die bisher übliche Auffassung, daß das Wesen des komischen Dramas in der Darstellung von Verhältnissen und Charakteren bestehe, die von der lebenden Norm so abweichen, daß sie im Publikum ein Gefühl der Überlegenheit hervorbringen, das sich zu Lust und Daseinsfreude steigert, antwortet Artur Kutscher⁹⁴ „Diese Behauptung erklärt die komische Erhebung nur einseitig und äußerlich: das Publikum ist zum Beispiel der tragenden Figur.

⁹⁴ Artur Kutscher: „Grundriß der Theaterwissenschaft“, München. 1949

dem Narren, gar nicht überlegen, eher umgekehrt, der Narr dem Publikum. Und die innerste Komik entsteht kaum durch das überhebliche Gefühl des Abweichens von unserer Norm, sondern im Gegenteil durch unser Getroffensein.“

Dieses „Getroffensein“ ist bereits in dem Mitgefühl enthalten, das wir bangend um das Wohlergehen des Helden empfinden, indem wir uns angstvoll in dessen Rolle sehen. Denn die Katharsis, die innere Reinigung von seelischen Schlacken, Hemmungen und Leidgefühlen, tritt ja dadurch zu Tage, daß wir uns, während wir ruhig im Theatersessel sitzen, unser Ich in das des Helden verpflanzen. Über uns selbst werden wir aber niemals Schadenfreude empfinden, sondern nur sorgenvolles Bangen und die Überlegenheit über die vorgestellten Schrecken. Die Auflösung der dramatischen Situation ergibt sich aus der Bequemlichkeit des ungefährdeten Stuhles, auf dem wir verharren. Ein Beispiel für die unbewußte Komik, in der die Doppelbödigkeit der Mitwisserschaft des Betrachters enthalten ist, stellt eine Witzzeichnung dar, auf der die eifersüchtige Gattin auf den am anderen Tische sitzenden Gatten schießt, der nichtsahnend in der vorgehaltenen Zeitung liest. Der Gatte hat keine Ahnung, was sich hinter dem Zeitungsblatt abspielt und wirkt dadurch komisch. Oder ein anderes Beispiel: Ein amerikanischer Komiker tritt vor das Publikum und fängt fürchterlich kreischend zu singen an.



Daß sich jemand mit einer so fürchterlichen Darbietung vor das Publikum wagt, wäre an sich bereits eine bewußte Komik. Die Situation steigert sich aber durch eine Mitwisserschaft des Publikums und seine Unwissenheit zu einer unbewußten Komik', sobald sich hinter ihm ein Mädchen bei jeder ge-

sungenen Strophe ein Kleidungsstück auszieht und dafür einen Beifall hervorruft, den der sich verneigende Sänger natürlich auf sich bezieht. Ein schlecht deklamierender Schauspieler wirkt von sich aus komisch. Wenn er sich aber für einen großartigen Heroen hält, ohne ein solcher zu sein, wirkt er erst recht komisch. Ein französischer Regisseur hat einmal einen jungen Mann aus der Provinz, der ihm ganz jammervolle Tiraden vordeklamiert hatte, in einem Film eine Hauptrolle gegeben, ohne ihn im geringsten zu korrigieren. Der Junge errang einen durchschlagenden Erfolg, aber nicht als Held, sondern als Komiker. Bei seinem Gefühlsschwall und tränenseligem Jammer lachten sich die Leute halb tot. Er wollte sich, ein seltener Fall, wegen seines Erfolges umbringen. Dies ist ein Beispiel für unbewußte Komik, die natürlich viel durchschlagender ist, als wenn der Komiker bewußt handelt.

Wir kommen damit zu dem Grundgesetz der Bühne: Nicht der Komiker soll lachen, sondern das Publikum! Der Schmierenkomödiant, der mit einem Grinsen die Bretter betritt und „gute Laune“ erzeugen will, kann nur ein gezwungenes Lächeln ernten. Buster Keaton aber, mit seinem langen traurigen Gesicht, Chaplin, mit seiner mitleiderregenden Armut und Unbeholfenheit, erringen immer wieder spontane Heiterkeit. Eine höhere Komik wird immer erst dann erzielt, wenn sich der Komiker in einer dramatischen Situation befindet, die seine Unwissenheit und die Mitwisserschaft des Publikums voraussetzt.

Unbeabsichtigte Komik ist also immer wirkungsvoller als beabsichtigte, unbewußte besser als bewußte Komik. Denn auch ohne „dramatische Situation“, also ohne Unwissenheit und Mitwisserschaft des Publikums, ist unbewußte und unbeabsichtigte Wirkung bereits komisch. Deswegen ist das billigste Mittel, komisch zu wirken, sich dumm zu stellen. Denn in der Dummheit ist bereits die Überlegenheit des Zuschauers gegeben. Der Dumme macht alles verkehrt und reagiert „unnormal“, abwegig und unerwartet, was eben, wie wir bereits früher gesehen haben, Lachen erzeugt.

Ich wehre mich aber dagegen, daß, wie Friedrich Georg Jünger⁹⁵ meint, dem häßlichen, koboldigen, verzerrten Aussehen hauptsächlich komische Wirkung zukommt. Gegen das Häßlich-Komische möchte ich das Schön-Komische setzen, das der moderne Film und besonders der Fernsehfunk bei jungen und dummen Frauenspersonen zeigt. Fast alle komischen Unterhaltungsfilme bedienen sich der komischen Wirkung ästhetisch schöner Leiber. Der Trumpf der Television ist ein übertriebenes Busendekollete, das ein möglichst dummes Mädchen zeigt. Der ungeheure Erfolg, den diese dummen

⁹⁵ Fr. G. Jünger: „Wesen der Komik“, Frankfurt.

Gänse mit den großartigsten Schauspielern gemein haben, besteht darin, daß sie so gar nichts leisten und ihre ganze Wirkung der Mutter Natur verdanken. Es ist eine gewisse „Unwissenheit“, Naivität und Unbeabsichtigkeit in dieser Wirkung, ebenso wie der Dicke unbewußt komisch wirkt, denn er kann ja nichts dafür, daß er dick ist, und er ist es ja nicht, um komisch zu sein. Im Gegenteil ist er wahrscheinlich ganz gegen seinen Willen so dick geworden. Eben darin liegt ein Teil seiner komischen Wirkung, von der er selbst gar nichts zu wissen braucht.

Daß auch die höhere Komik die Voraussetzung einer dramatischen Situation haben muß, deutet Bergson⁹⁶ an, indem er von Interferenz der Serien spricht, der Meinung, daß zwei unabhängige Vorgänge in gewisser Hinsicht übereinstimmen, und dadurch ein Quiproquo komischer Wirkung erzeugen. Von Bergson nicht ausgesprochen, aber als Voraussetzung angenommen, wird eine „Mitwisserschaft“ des Zuschauers, der allein die Ähnlichkeit der verschiedenen Handlungen erkennt, die den Mitspielern verborgen bleiben. Marcel Pagnol⁹⁷ stellt in seinem Büchlein „Notes sur le Rire“ meines Wissens als erster fest, daß wir niemals über unsere eigene, sondern die Überraschung der anderen lachen, sofern diese sich in einer unbewußten Situation befinden, zum Beispiel Schläge in der Verwechslung für einen anderen Menschen. Der Hahnrei ist solange lächerlich, als er nicht weiß, wie alle anderen, daß seine Frau ihm Hörner aufsetzt. Wird er sich seiner Hörner bewußt, verwandelt sich die höhere Komik in eine Tragikomik, in Mitleid oder Schande.

Ferner sagt Pagnol: „Ein Ding darf ein Lustspiieldichter niemals machen: Personen auf der Bühne zeigen, die sich ernstlich unterhalten und die herzlich lachen. In diesen Fällen lacht der Zuschauer niemals. Denn er gekommen, daß man ihn lachen macht, indem sich die Personen ihm unterlegen zeigen. So ist er unangenehm berührt durch die Überlegenheit von Leuten, die lachen, ohne ihren Platz bezahlt zu haben. Jedesmal, wenn man auf der Bühne oder auf der Leinwand lacht, lacht niemand im Zuschauerraum, außer in einem einzigen Falle, wenn das Lachen des Komikers seine Dummheit demonstriert.“ Wenn er sich zum Beispiel auf den Hut seines Freundes absichtlich setzt, ohne zu wissen, daß der Hut vertauscht wurde und er auf seinem eigenen sitzt. Oder wenn jemand, der nicht wie das Publikum weiß, daß er ein Hahnrei ist, über einen anderen Hahnrei lacht. Pagnol gestattet also dem Komiker nur zu lachen, wenn sich dieser in einer Unterlegenheit befindet. Pagnol spricht nur von einer Überlegenheit des Zuschauers, ohne sich über dessen Mitwisserschaft bewußt zu sein.

⁹⁶ Henri Bergson: „Le Rire“, Genf 1945, 25. Auflage.

⁹⁷ Marcel Pagnol: „Notes sur le Rire“, Paris 1949.

Auch bei den beiden guten Geschichten von den zwei Taubstummen und den beiden Stotterern sieht er nur die Überlegenheit des darüber Lachenden. Ein Taubstummer trifft einen anderen, der Angel mit Zubehör trägt.

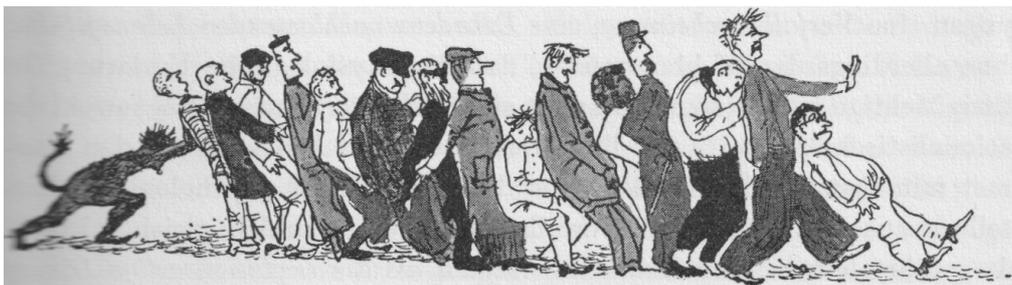
„Gehen Sie fischen?“ „Nein, ich gehe fischen!“ „Ach so, ich dachte, Sie gingen fischen!“

Ein Stotterer fragt einen Fahrgast in der Untergrundbahn: „Steigen Sie aus?“ Der Angeredete verneint mit einer Kopfbewegung. Auf weitere Fragen nach den Stationen gibt der Verzweifelte mimische Verständigungszeichen.

Nachdem der Stotterer ausgestiegen ist, fragt man jenen, warum er nicht dem Fragenden geantwortet habe? Daraufhin sagt er stotternd: „Der hätte mir eine heruntergehauen!“

Wenn man die erste Geschichte erzählt, setzt man den Hörer in Mitwisserschaft, daß die beiden ihre Fragen nicht verstehen können und daher falsch antworten. Bei der zweiten Geschichte dagegen tritt eine Überraschung ein, indem man von einem Stotterer und einem Angeredeten spricht und diesen erst nachträglich ebenfalls als Stotterer zeigt. Bei der ersten Geschichte ist der Zuhörer von Anfang an der Überlegene und Wissende, bei der zweiten Geschichte lacht er durch die unerwartete Überraschung und ist überhaupt nicht überlegen und mehr wissend, denn es ist der zweite Stotterer der Überlegene und Wissende und der Zuhörer der Unterlegene und Unwissende. In der Passivität des Helden liegt also seine dramatische und komische Wirkung. Er glaubt zu handeln und wird durch ihm unsichtbare Mächte geschoben. Derjenige allerdings, der die verborgene Maschinerie des Weltwillens sieht, wird in Überlegenheit lachen. Schopenhauer 98 sieht das Treiben des Menschengeschlechts als ein Spiel von Puppen, welche ein inneres Uhrwerk in Bewegung setzt, nämlich der Lebenswille, ein unvernünftiger Trieb, der seinen zureichenden Grund nicht in der Außenwelt hat und ohne Motiv blind auftritt. „Diesen Lebensmut kann man vergleichen mit einem Seil, welches über dem Puppenspiel der Menschenwelt ausgespannt wäre und woran die Puppen mittels unsichtbarer Fäden hängen, während sie bloß scheinbar von dem Boden unter ihnen (dem objektiven Werte des Lebens) getragen würden. Wird jedoch dieses Seil einmal schwach, so senkt sich die Puppe, reißt es, so muß sie fallen, denn der Boden unter ihr trug sie nur scheinbar, d. h. das Schwachwerden jener Lebenslust zeigt sich als Hypochondrie, Spleen, Melancholie; ihr gänzliches Versiegen als Hang zum Selbstmord. Und wie mit dem Ausharren im Leben, so ist es auch mit dem Treiben

und der Bewegung desselben. Diese ist nicht etwas irgend frei Erwähltes: vielmehr, während eigentlich jeder gern ruhen möchte, sind Not und Langweile die Peitschen, welche die Bewegung der Kreisel unterhalten. Daher trägt das Ganze und jedes Einzelne das Gepräge eines erzwungenen Zustandes, und jeder, indem er, innerlich träge, sich nach Ruhe sehnt, doch aber vorwärts muß, gleicht einem Planeten, der nur darum nicht auf die Sonne fällt, weil eine ihn vorwärts treibende Kraft ihn nicht dazu kommen läßt. *Die Menschen werden nur scheinbar von vorne gezogen, eigentlich aber von hinten geschoben*: nicht das Leben lockt sie an, sondern die Not drängt sie vorwärts. Beiläufig gesagt, *liegt hier der Ursprung des Komischen*, des Burlesken, Grotesken, der fratzenhaften Seite des Lebens: denn wider Willen vorwärts getrieben, gebärdet sich jeder, wie er eben kann, und das so entstehende Gedränge nimmt sich oft possierlich aus, so ernsthaft auch die Plage ist welche darin steckt.“ So weitet sich die „dramatische Situation“ zum *teatrum mundi* und löst ein kosmisches Lachen aus.



5. PSYCHOLOGISCHE ERKLÄRUNG DER KOMIK

Während die Deutschen philosophische, die Engländer physiologische Erklärungen des Lachens gaben, betrachteten die Franzosen das Problem von der psychologischen Seite. Wir werden in der physiologischen Erklärung die gültigste und vollkommenste Theorie finden, die dem Wesen am nächsten kommt. Im Gegensatz zur philosophischen Erklärung von Paul Hoffmann „Das Komische muß verstanden werden, also durch den Intellekt gehen, um verstanden zu werden“, gibt R. W. Martens¹⁰⁰ eine physiologische Erklärung: „Das Komische löst eine unhemmbare Lust aus, wie sie sonst nur durch sinnliche Genüsse erzeugt zu werden pflegt, die zur Erhal-

⁹⁹ Paul Hoffmann: „Über das Komische und den Witz“, Zeitschrift für Ästhetik und

¹⁰⁰ allgemeine Kunstwissenschaft, IX. Seite 457.

R. W. Martens: „Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen“, ebenda XV. Seite 459.

tion des Lebens oder der Gattung dienen.“ Otto Rommel¹⁰¹ stellte fest, daß auch Tiere des Lachens fähig sind. Die meisten psychologischen Theorien dagegen gehen auf die Degradation“-Theorie von Hobbes oder auf die danach gebildete „SelfOvation“-Theorie von Spencer zurück.

Hobbes ging von der psychologischen Wirkung des Komischen aus und faßte die Lust am Komischen als ein Gefühl persönlicher Überlegenheit auf, das in uns entsteht, wenn wir plötzlich der Minderwertigkeit eines Mitmenschen gewahr werden. Diese Theorie wird „degradation“ genannt. Spencer nannte sie Selbstüberhebung „selfelevation“.

Daß diese Theorie nur teilweise richtig ist, erkannte bereits H. Home¹⁰², indem er der Meinung war, „daß es neben dem Verlachen auch das bloße Lachen gibt. Das Lustige ist gegenüber dem Belachenswerten der weitere Begriff“.

Rommel, der eine ausgezeichnete Zusammenstellung der komischen Theorien gegeben hat, sieht sowohl in der Kontrasttheorie Hegels, in der Herabsetzungstheorie von Hobbes und den darangelehnten psychologischen Deutungen eine Verfallserscheinung, eine Dekadenz nachlassenden Lebensgefühls, ohne allerdings darauf hinzuweisen, daß die physiologische Erklärung die einzig richtige ist. Er sagt: „Es läßt sich nicht verkennen, daß sowohl die rationalistische Methode mit ihrer Zuspitzung des Problems auf den Kontrast mit absteigender Tendenz wie die positivistisch-psychologische Einstellung aus dem Geiste einer Verfallsepoche heraus zu dem gleichen Ergebnis geführt hatten: das Komische erschien als die explosionsartige Lösung eines Spannungszustandes, als ein Kurzschlußphänomen von ausgesprochen desillusionistischem Charakter: ein Mittel satirischer Aggression und ein Ventil für den würgenden Ekel an der Kultur.“

Wir werden später sehen, daß fast alle deutschen Theoretiker bis auf Schopenhauer sowie die meisten englischen und französischen an der Theorie des Verlachens und Hohnlachens aus Schadenfreude festhalten.

Die physiologische Lachtheorie von Herbert Spencer¹⁰³ wurde richtunggebend für Lipps und die modernen Psychologen. Sie heißt folgendermaßen: „Durch irgendeine Sache wird ein bedeutendes Maß von nervöser Energie beansprucht, die nun in vielen Kanälen dahinfließt. Jetzt miaut ein Kätzchen. Sofort sind alle Kanäle bis auf einen, der sich mit dieser neuen, ge-

¹⁰¹ *Otto Rommel*: „Die wissenschaftlichen Bemühungen und die Analyse des Komischen“, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle XXI. Heft 2, 1943.

¹⁰² *H. Home*: „Elements of Criticism“, 1761.

¹⁰³ *Herbert Spencer*: „System of Synthetic Philosophy“, 10 Bände, 1860—1896, übersetzt von J. V. Carus, 2. Auflage, Stuttgart 1901, 1. Band.

ringfügigen Erscheinung abgibt, verstopft und die angesammelte Energie muß sich gewaltsam entladen. Durch die Organe, die Sprache, Mund, Kinnbacke, Lippe wird das meiste, was unsere Seele bewegt, ausgedrückt. Nach diesen kommen die Organe der Respiration an die Reihe. Auf alle diese Teile, also auf Lippe, Kinnbacke und schließlich auf die Muskulatur der Respiration stößt sich also die in ihrem Abfluß gehemmte psychische Energie. Denn wenn kein bestimmter Muskel innerviert wird, kommen diejenigen daran, die am häufigsten in Anspruch genommen werden. Es tritt also eine Art Explosion der Gesichts- und Atmungsmuskulatur ein.“

Diese Lachtheorie wird von Spencer noch durch eine Weiterführung der Hobbes- und Kanttheorie des absteigenden Kontrastes unter dem Namen „descending incongruity“ weitergebildet. Lipps¹⁰⁴ übernahm von Spencer dessen Formulierungen und schuf das Fundament für die Theorien von Sigmund Freud und aller anderen Psychologen und Psychoanalytiker. Seine Formulierung ist folgende: „Komik entsteht durch einen unvermerkten Übergang von großen Dingen zu kleinen. Durch die Wahrnehmung eines fälschlich bedeutsamen Gegenstandes werden wir in eine starke Spannung versetzt, der infolge des absteigenden Charakters des komischen Kontrastes die Befriedigung versagt ist, so daß die angestauten Nervenkräfte die Kanäle, durch die sie normalerweise abfließen würden, verschlossen finden, denn die durch das zweite Glied des Kontrastes erregte Empfindung beansprucht nicht die ganze bereitgestellte Nervenenergie, und der Überschuß, dem nicht gestattet ist, sich durch die Erzeugung in Gedanken und Gefühle auszugeben, muß sich in anderer Richtung entladen und ergießt sich durch die motorischen Nerven zu den Muskeln, welche die krampfartigen Bewegungen erzeugen, die wir Lachen nennen.“

Spencer führte in seinem Essay über die Physiologie des Lachens genauer aus: „Wenn der Geist durch freudige Empfindungen stark erregt wird und es tritt irgendein innerviertes Ereignis oder ein unerwartetes Ereignis oder ein unerwarteter Gedanke ein, dann wird eine bedeutende Menge nervöser Energie plötzlich in ihrem Abfluß gehemmt, anstatt daß ihr gestattet würde, sich in der Erzeugung einer äquivalenten Menge von neuen Gedanken und Erregungen, welche im Entstehen begriffen waren, auszubreiten.“ — „Der Überschuß muß sich in irgendeiner anderen Richtung Luft machen. Es erfolgt daher ein Ausfluß durch die motorischen Nerven auf verschiedene Klassen von Muskeln, und hierdurch werden die halb konvulsivischen Tätigkeiten erzeugt, die wir Lachen nennen“.

¹⁰⁴ Th. Lipps: „Komik und Humor“. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, 1898; „Grundlagen der Ästhetik“, 1903, I., S. 578.

Diese physiologische Theorie hat die psychologische Theorie von Lipps und die von Sigmund Freud wesentlich beeinflusst. Spencer zieht eine ganz schmale Grenze zwischen Lachen und Weinen. Leute, die sehr erregt sind, platzen beim leichtesten Anlaß in Gelächter aus. Kinder, die weinen wollen, schlagen beim geringsten Anlaß in Lachen um, welches ebenso tauglich ist zur Abfuhr überschüssiger nervöser Energie.

Auch über das Kitzeln hat uns Spencer Richtunggebendes mitzuteilen: Er sagt, „daß das Kitzeln nur dann Lachen verursacht, wenn es überraschend geschieht. Das Aufstellen der Härchen tritt nur an einem unvorbereiteten Orte ein. Wenn man weiß, wo man gekitzelt wird, stellen sich die Härchen nicht auf“. Nach Spencer kann sich also ein Kind überhaupt nicht kitzeln, weil das Unerwartete wegfällt. Das Berühren aller sonst nicht berührten Körperstellen, wie zwischen den Zehen, erzeugt Kitzel.



Eine ähnliche Definition wie Lipps gibt G. Heymans¹⁰⁵ in Abwandlung der Deszendenztheorie: „Das Gefühl der Komik beruht darauf, daß ein Bewußtseinsinhalt, dem große psychische Energien zur Verfügung standen, plötzlich entweder ganz aufgehoben oder durch einen solchen von einem bedeutend geringeren Energiewert abgelöst wurde. Dadurch entsteht eine gewisse Leere und die Heiterkeit ist da.“ Ein Beispiel dafür ist für Heymans das Miauen einer Katze während einer bedeutungsvollen Rede.

Diese Lipps-Heymans Theorie erklärt zum Beispiel das Phänomen der Parodie, das durch Schopenhauers Subsumtion nicht erklärt werden kann. Wenn man Schillers „Lied von der Glocke“ parodiert, unterschiebt man ihm keinen zweiten und abweichenden, gegensätzlichen oder abweichenden Sinn. Lediglich der Ton des Vortrages steht im Widerspruch zum Inhalt oder zu

¹⁰⁴ G. Heymans: „Ästhetische Untersuchungen im Anschluß an die Lipps'sche Theorie des Komischen“. Deutsche Psychologie 1896.

ernsten Grundhaltung des Gedichtes. Nach dem feierlichen Inhalt des Schillerschen Gedichtes wirkt die Trivialität der Parodie als psychische Leere, die als geringerer Energieaufwand die freiwerdende Energie im Lachen abreagiert.

Die Erklärung von Lipps des Lachens aus Stauung und Entlastung übernahm dann später die Psychoanalyse, die das Lachen als eine Mechanik der Verdrängungen darstellte. Freud sagt: „Man lacht mit dem Betrag psychischer Energie, die durch die Aufhebung der Hemmungsbeziehung freigeworden ist.“ Doch kritisierte Freud, daß die formale Ästhetik und Psychologie nach Kant und Vischer die Überraschung im Witz als eine Enttäuschung ansieht, durch Verwandlung einer Erwartung in ein Kleines, weil dabei das Befreiende, die Katharsis fehlt, die die Spannung wohlgefällig auflöst.

Die ursprünglich physiologische Erklärung von Kant wird bei Lipps auf psychotechnischem Wege eine psychologische, in der die Nervenenergien zu seelischen Energien ausgebaut werden, die durch den absteigenden Kontrast frei werden und die Apperzeption des zweiten, minder bedeutsamen Kontrastgliedes erleichtern, wie Otto Rommel¹⁰⁶ bemerkt.

Eine ähnliche Definition gibt R. Roetsch¹⁰⁷: „Das Komische besteht in einer Überraschung, die sich leicht und lustvoll löst. Komik ist nichts anderes als der Kontrast zwischen drohender Apperzeptionsschwierigkeit und tatsächlich leichter Lösung.“ Als Beispiel gibt er den Witz an: „Was stellen diese Statuen vor? — Das finke Bein!“

Das wichtigste englische Buch ist von James Sully¹⁰⁶. Für ihn ist der Kontrast nur eine Ursache des Lachens. Im allgemeinen kommt das Lachen aus dem Urinstinkt. Er unterscheidet folgende Arten des Lachens:

- a) Lachen durch Kitzel ist eine Abwehrbewegung gegen einen Angriff, der sich als harmlos herausstellt.
- b) Nervöses Lachen ist ein Sicherheitsventil gegen seelische Störungen.
- c) Grundloses Lachen aus Behagen.
- d) Lachen über Neues, Merkwürdiges, Überraschendes und Widerspruchsvolles, über komische Mißbildungen, Regelwidriges, über Versagen von Wissen und Können, über kleine Mißgeschicke, die mit Einbuße an Würde verbunden sind, über das Obszöne.

Otto Rommel: „Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen“, Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Halle 1943.

R. Roetsch: „Der ästhetische Wert des Komischen und das Wesen des Humors. Eine psychologische Skizze“ (Bernser Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte) IV., 1915.

James Sully: „An Essay of Laughter“ Its forms, its causes, its development and its value, London 1902.

Wortspiel aus Spieltrieb.

e) Aiiis Überlegenheitslust, aus der Befriedigung des Kampfinstinktes.

f) Karikatur — Spieltrieb.

g) Das aggressive Lachen, das andere gewinnt als soziale Funktion.

h) Lachen des Individuums — aus Humor.

k) Komödie — practical joke, ist wie die Nachahmung, Neckerei, Verkleidung und Ungeschicklichkeit.

Dies ist eine der vollständigsten Zusammenstellungen der verschiedenen Lacharten, an denen wir die Unvollkommenheit der meisten Theorien erkennen mögen, die jeweils sich auf eine oder zwei der angeführten Arten beschränken. Der Tatsachensinn der Engländer sieht vorwiegend die Komik vom physiologischen Standpunkt und erklärt das Lachen als einen Urinstinkt, als eine Objektivierung des Willens, wie Schopenhauer sagen würde. wobei zu betonen ist, daß sich der Wille hauptsächlich im Leibe und im Triebleben manifestiert.

Das bekannteste französische Buch vor dem sensationellen Erfolg von Bergson schrieb L. Dugas¹⁰⁹ über das Lachen. Er gibt eine psychologische Analyse der verschiedenen Arten des Lachens, weil es auch für ihn keine einheitliche Ursache dafür gibt. Er sagt aber nicht viel Neues und drückt sich recht allgemein aus: Das Komische trete auf, wenn dem Betrachter etwas widerfahre, was auf seine ganze Einstellung fremdartig wirke. Daneben, müßte also auch das Exotische und Sonderbare bereits komisch wirken. Auch ist die Einengung des Standpunktes auf den Betrachter scheinbar nicht sehr glücklich. Dugas sieht auch in der Kontrasttheorie nur das Fremdartige.

„Das Lachen ist die Reaktion einer Persönlichkeit, die Entlastung, Befreiung vom Druck sucht. Jede Art von Gewalt, die unserer Eigenart angetan, jede Anspannung, die uns zugemutet, jeder Respekt, der uns abgenötigt wird, begründet eine seelische Lage, die für das Lachen günstig ist: „Diese Situation ist es, welche die lärmende Fröhlichkeit der Kinder erklärt: die aus der Schule stürmen, oder das respektlose Lachen, das in der Kirche oder im Gerichtssaal losbricht, wenn sich ein Zwischenfall ereignet.“

Wir sehen, daß alles, was Sully streng geschieden hat, Dugas durcheinander wirft und ganz unzutreffende Verallgemeinerungen zieht, wie zum Beispiel, daß das Lachen als Selbstbefriedigung ein soziales Phänomen ist. Das ist ganz falsch, denn warum soll nicht der Leser eines Witzblattes auch lachen können? Wenn man dagegen einwenden will, daß in diesem Falle der Lacher in Gesellschaft des Witzblattes sei, so kann ich mir aber trotzdem

L. Dugas: „Le rire“, Paris 1902.

vorstellen, daß jemand, der Witze erfindet, oder sich an solche erinnert, ganz allein loslachen kann. Befindet er sich dabei in einer vorgestellten Gesellschaft ? Und wenn er sich selbst kitzelt ? Wo bleibt da das soziale Phänomen ?

Dugas sagt dazu: „In der Einsamkeit kann der Mensch nicht lachen, aber in Gesellschaft, aus Ansteckung, auch ohne Grund. Das Lachen will sich mitteilen, es wirbt um Bundesgenossen.“ Diese soziale Theorie geht auf Shaftesbury¹¹⁰ zurück, der das Wesen der Komik in der Verstiegtheit der Mitmenschen sah. Außerdem übernimmt Dugas die Auslachtheorie von Hobbes: „Der Spott ist ein Duell, in dem derjenige siegt, der die Galerie für sich hat. Denn wie eine Waffe kann Spott und Witz verletzen. Das Lachen ist oft grausam. Der Gesunde lacht über den Kranken, Kinder über die Erwachsenen.“ Außerdem verarbeitet Dugas die romantische Spieltheorie, die dem Geiste Gelegenheit gibt, zu lachen, weil die menschliche Natur Entspannung braucht. Er fußt dabei auf Kuno Fischer¹¹¹, der den Witz auf den Spieltrieb, wie bei den Kindern, zurückführt.

Nach 1900 haben sich die französischen Psychologen hauptsächlich mit dem Mechanismus des Lachens beschäftigt. Der schon in dem psychologischen Kapitel erwähnte Duchenne fotografierte alle Lachmuskel und legte einen Atlas an.

Bergson beschäftigte sich mit dem Mechanismus der das Lachen auslösenden Handlungen und Vorgänge. Im Kapitel „Mechanismus der Komik“ ist ihm ein ausführlicher Platz eingeräumt.

Bevor wir uns der Psychoanalyse zuwenden, seien noch einige englische und amerikanische Psychologen erwähnt, die bemerkenswerte Theorien aufgestellt haben.

H. W. Comas¹¹² sagt: „Lachen ist ein instinktives Verhalten bei Lusterleben, das später durch lustvolle Eindrücke, durch andere Instinkte und durch bestimmte Gedankenverbindungen ausgelöst wird, endlich an die Stelle der Sprache tritt. In der Urzeit vertrat es die Sprache im Sinne der Aufforderung lusterwartender Handlungen oder zur Teilnahme an der Freude.“

Dr. Hayworth¹¹³ sieht im Lachen ein Signal für die anderen Gruppenmitglieder, daß Entspannung ohne Gefahr möglich ist. Eine etwas an den

Shaftesbury: „Sensus comunis“, 1709, zitiert nach Christian Friedrich Weiser, „Shaftesbury und das deutsche Geistesleben“, 1916, Seite 117.

Kuno Fischer: „Über den Witz“, Kleine Schriften II, 1871, 1889.

H. W. Comas: „The Origin of Laughter“, Psychologie Review, 1923.

Dr. Hayworth: „The social Origin and Function of Laughter“, Psychologie Review, 1928.

Haaren herbeigezogene soziale Theorie, wie uns scheint, der man den Befehl „Schutzmann lächle!“ würdig an die Seite stellen kann.

Diese Sozialpsychologie wird durch Gopaldaswami¹¹¹ verfeinert, indem die Gesichtspunkte von Bergson und Freud aufgenommen werden.

S. H. Bliss¹¹⁵ ist nicht weniger sozial, wenn er definiert: „Das Lachen ist das Ergebnis plötzlich aufgehobener Unterdrückung im Konflikt zwischen natürlichen und sozialen Trieben, es ist das physische Zeichen unbewußter Befriedigung.“ Daß es eine unbewußte physische Befriedigung gibt, haben wir allerdings bisher nicht gewußt. Denn uns schien, daß das Wesen der Befriedigung im Bewußtsein-Werden liegt. Und das stärkste Bewußtsein vermittelt uns wohl das Lachen.

Die Wiener Psychoanalytiker stellten Komiktheorien auf, die sie mit ihren Verdrängungslehren des Unterbewußtseins und des Trieblebens koinzidierten. Sigmund Freud¹¹⁶, der Begründer der Psychoanalyse, schrieb ein bedeutendes und außerordentlich amüsanter Buch über den Witz, das heißt eine Theorie des Witzemachens und eine Analyse der komischen Wirkung, die durch den Witz ausgelöst wird. Wenn wir auch in einem eigenen Kapitel darauf zurückkommen werden, wollen wir doch auf die Komiktheorien Freuds hier eingehen. Im allgemeinen geht Freud auf Lipps zurück, den er als seine Hauptquelle angibt, indem er dessen „Überschußtheorie“ weiter ausbaut. Den Überschuß an psychologischer Energie bei Lipps differenziert Freud folgendermaßen, zwischen Komik, Witz und Humor unterscheidend: Komik entsteht aus Überschuß an Kraftüberschuß, Witze bewirken einen Energieüberschuß, Humor entsteht aus einem Gefühlsüberschuß.

Diesen Vorgang, der plötzlich bei Lösung zu einer Explosion führt, kann man physiologisch folgendermaßen an Hand der bisherigen Theorien erklären: Wenn jemand ein schweres Holzstück aufheben will, staut er Kräfte zur Durchführung dieser Aufgabe an. Rutscht ihm das Holzstück aus den Händen und fällt zu Boden, werden die angestauten Kräfte frei und entladen sich in Lachen. Aber auch der Zuschauer hat mitfühlend Energien der Aufmerksamkeit aufgestaut und empfindet bei dem plötzlichen und unerwarteten Vorfall die Komik des Handelnden als Witz. Der Handelnde selbst empfand also das Ausrutschen als Komik aus unbe-

Gopaldaswami: „The Genesis of the Laughter Instinct“. Psychologie Studies University Mysore, 1926 (Indien).

S. H. Bliss: „The Origin of Laughter“. American Journal of Psychology, 1915.

¹¹⁵ Sigmund Freud: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, Wien 1912.



friedigtem Kraftüberschuß, die auch ebenso gut Weinen auslösen kann. Der Zuschauer dagegen lacht aus Energieüberschuß. Er muß nicht gerade lachen, er kann auch anders reagieren. Ich habe zum Beispiel in einem großen Variete einen Seiltänzer gesehen, von dem angekündigt wurde, daß er als einziger Mensch den doppelten Salto machen werde, um dann wieder auf dem Seil aufzuspringen und weiterzugehen. Einmal gelang es und die Leute applaudierten. Die anderen Male dagegen mißlang das Bravourstück und der Mann fiel jämmerlich zu Boden. Wie reagierte das Publikum ? Mit Enttäuschung oder Mißfallenskundgebungen ? Mitnichten! Es applaudierte ebenso, wie wenn das Kunststück geglückt wäre. Es applaudierte nämlich lediglich aus Entspannung, um die aufgestaute Energie der Aufmerksamkeit abzureagieren!

Wenn nun ein überlegener und philosophisch veranlagter Mensch das Ausrutschen beim Holzheben verallgemeinerte, indem er wohlwollend dieses Mißlingen auf die menschlichen Handlungen ganz allein bezöge, würde er aus Gefühlsübersehluß Humor empfinden.

Diese Folgerungen aus Freuds Überschußtheorie sind Weiterleitungen von mir und befinden sich nicht in dem Buche von Freud. Sie sollen nur veranschaulichen, daß die psychologischen Folgerungen über die Komik eine physiologische Basis haben, und zwar diejenige, die wir im physiologischen Kapitel kennengelernt haben. Freud sucht nun seine „Überschußtheorie“ in irgendeinen Einklang mit der Kontrasttheorie zu bringen, die wir im Kapitel der philosophischen Theorien kennengelernt haben und kommt auf diese Weise zu einer „Aufwanddifferenz“. Er drückt sich folgendermaßen aus:

Freuds Aufwandtheorie

„Bei der Vergleichung der Kontraste stellt sich eine Aufwanddifferenz heraus, welche, wenn sie keine andere Verwendung erfährt, abfuhrfähig und dadurch Lustquelle wird.“

Allzu großer Aufwand: Wir lachen über die Bewegungen des Clowns, weil sie uns übermäßig und unzweckmäßig erscheinen. Wir lachen über einen allzu großen Aufwand.

Überflüssige Bewegungen: Die Bewegungen des Kindes erscheinen uns nicht komisch, obwohl das Kind zappelt und springt. Komisch ist es dagegen, wenn das Kind die herausgestreckte Zunge die Bewegungen des Federstiels mitmachen läßt; wir sehen in dieser Mitbewegung einen überflüssigen Bewegungsaufwand, den wir uns bei der gleichen Tätigkeit ersparen würden. Nach dem Kegeln noch mit ausgestrecktem Arm den Lauf der Kugel zu verfolgen, als ob man diese noch regulieren könnte, ist überflüssig und komisch.

Innervationsaufwand bei übermäßigen und unzweckmäßigen Bewegungen: Wenn wir die Bewegungen eines anderen (Ohrenwackeln, Grimassen, Nasenzucken) als übermäßig und unzweckmäßig erkannt haben, lachen wir, insofern wir sie mit den eigenen, die wir gemacht hätten, vergleichen. Differenz der Besetzungsaufwände gibt nach Freud die wahrscheinlich genetisch bedeutendste Definition der komischen Lust, indem sie ihren Ursprung aus der Vergleichung der anderen Personen mit dem eigenen Ich sieht, aus der Differenz zwischen dem Einfühlungsaufwand des anderen und dem eigenen.

Situationskomik: Eine Vergleichung durch Einfühlung in eine andere Person ergibt sich, wenn die lustbringende Differenz der Besetzungsaufwände hergestellt wird durch äußere Einflüsse, die zur Situationskomik führen. Die Person, die uns diese Differenz liefert, wird uns als eine unterlegene komisch; sie ist aber nur unterlegen im Vergleiche mit ihrem früheren Ich und nicht im Verleiche mit uns, da wir wissen, daß wir uns im gleichen Falle nicht anders benehmen könnten, allerdings ohne darin komische Lust zu finden, sondern nur Peinlichkeit. Daß in uns das Peinliche abgehalten und der andere komisch wirkt, darin liegt vielleicht eine Lustquelle! (Wir sehen, um wieviel subtiler und vornehmer die rohe Überlegenheitstheorie von Hobbes hier verfeinert wird!)

Die Erwartung: Die Quelle der Komik liegt in unseren eigenen Besetzungswandlungen, in unserer Beziehung zum Zukünftigen und in der Erwartung. Die Vergleichung der Besetzungsaufwände wird in unsere eigenen Seefischen Vorgänge verlegt. Beispiel: wir heben eine schwer aussehende Kugel, die nicht aus Eisen, sondern aus Pappe ist.

Absichtliche Komik: Wenn man sich ungeschickt und dumm stellt, erfüllt man die Bedingung der Vergleichung, die zur Aufwandsdifferenz führt, ohne sich damit lächerlich oder verächtlich zu machen, ja man kann sogar Bewunderung erzeugen! „Das Gefühl der Überlegenheit kommt beim anderen nicht zustande, wenn er weiß, daß man sich bloß verstellt hat, und dies gibt einen guten neuerlichen Beweis für die prinzipielle Unabhängigkeit der Komik vom Überlegenheitsgefühl.“ Damit hat Freud endgültig die Degradationstheorie von Hobbes zum alten Eisen geworfen, von wo sie allerdings auf viele Theoretiker heute noch eine magnetische Anziehungskraft ausübt. Absichtliche Komik durch:

Aggression: „Es ist ein gutes Hilfsmittel der Aggression, in deren Dienst sich das Komisch machen¹ zu stellen pflegt, daß die komische Lust unabhängig ist von der Realität der komischen Situation, so daß jeder eigentlich wehrlos dem Komisch-gemacht-werden, ausgesetzt ist.“ Beispiel: Jemandem ein Bein stellen.

Nachahmung: dadurch kann komische Lust erzeugt werden.

Karikatur: Die Karikatur stellt die Herabsetzung her, indem sie aus dem Gesamtausdruck des Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt, welcher übersehen werden mußte, solange er nur im Gesamtbilde wahrnehmbar war. Durch diese Isolierung kann ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt.

Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen oder deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen.

Entlarvung: Wenn jemand Würde und Autorität durch einen Trug an sich gerissen hat, die ihm von der Wirklichkeit abgenommen werden müßte.

Freud gibt eine Zusammenfassung dieser Mittel, die zum Komischen führen, vom Standpunkt der sozialen Beziehungen. Wie wir bereits gesehen haben, spielt bei den modernen Psychologen das soziale Problem eine besondere Rolle. Freud sagt darüber: „Das Komische ergibt sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen. Es wird an Personen gefunden, und zwar an deren Bewegungen, Formen, Handlungen und Charakterzügen, wahrscheinlich ursprünglich nur an den körperlichen, später auch an den seelischen Eigenschaften derselben, beziehungsweise an deren Äußerungen. Durch eine sehr gebräuchliche Art der Personifizierung werden dann auch Tiere und unbelebte Objekte komisch. Das Komische ist indes der Ablösung von den Personen fähig, indem die Bedingung erkannt wird, unter welcher eine Person komisch erscheint. So entsteht das Komische der Situation, und mit solcher Erkenntnis ist die Möglichkeit vorhanden, eine Person nach Belieben komisch zu machen, indem man sie in Situationen versetzt, in denen ihrem Tun diese Bedingungen des Komischen anhängen.

Die Entdeckung, daß man es in seiner Macht hat, einen anderen komisch zu machen, eröffnet den Zugang zu ungeahntem Gewinn an komischer Lust und gibt einer hochausgebildeten Technik den Ursprung. Die Mittel, die zum Komischen dienen, sind die Versetzung in komische Situationen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie, Travestie u.a.m.“

Obwohl Freud bestimmt die treffendste Weiterbildung von Spencers physiologischer Theorie mit psychologischem Raffinement gegeben hat, ist es ihm doch bewußt, daß die „Sprache der Komik“, wie ich sagen möchte, das Wesen des Lachens nur sehr unvollkommen und einseitig damit erleuchtet. Es ist anzunehmen, daß Freud, so unwahrscheinlich dies auch klingen mag, die aufschlußreichste Abhandlung über das Lächerliche, nämlich die geniale Studie Schopenhauers, nicht gekannt hat. Sonst wäre er bestimmt

bei seinem Genie zu einer umfassenderen Theorie gelangt. Hören wir zum Schluß nun, was er selbst bescheidenerweise von sich sagt:

„An das Problem des Komischen selbst wagen wir uns nur mit Bangen heran. Es wäre vermessen, zu erwarten, daß unsere Bemühungen etwas Entscheidendes zu dessen Lösung beitragen könnten, nachdem die Arbeiten einer großen Reihe von ausgezeichneten Denkern eine allseitig befriedigende Aufklärung nicht gegeben haben. Wir beabsichtigen wirklich nichts anderes, als jene Gesichtspunkte, die sich uns als wertvoll für die Witze erwiesen haben, eine Strecke weit ins Komische zu verfolgen.“

Darin erkennen wir die wahre Größe des Genies, die in der rührenden Bescheidenheit liegt, mit der er die Grenzen seines Standpunktes begreift. Uns sei es gestattet, darauf hinzuweisen, daß Freud, Bergson und Schopenhauer die einzigen bewußt komischen Theoretiker des Komischen waren, weil ihre Bücher nicht unfreiwillig komisch sind, wie die aller anderen, sondern von erfrischender Heiterkeit, so daß sie bei der Lektüre ein echtes und befreiendes Lachen auslösen.

Psychoanalytische Angst-Theorie der Komik

Die Freud'sche Verdrängungstheorie wurde von seinem Schüler Reik¹¹¹ zu einer Angst-Theorie mit zweifacher Überraschung ausgebaut und folgendermaßen formuliert: „Lust und Witz ist eine plötzliche Aufhebung von Hemmungsaufwand, der auf dem Tabu bestimmter Gedanken, Vorstellungen, Gefühlen, Trieberregungen beruht, die nicht ins Bewußtsein kommen sollen, und die Überraschung enthüllt sich als plötzliches Wiedererkennen eines Altbekanntes, aber unbewußtgewordenen. Das Wesentliche der Witzwirkung ist nicht etwa die Enttäuschung der Ästhetiker, sondern die Erfüllung einer unbewußten Erwartung. Der Einbruch, den die witzige Aussage durch ihren Inhalt vollzieht, erschreckt den Hörer und weckt damit in ihm die mit dem ursprünglichen Tabu verbundene Angst.“

„Die Überraschung des Witzes ist also in einem tieferen Sinne, als wir zuerst angenommen haben, eine zweifache: sie hat den Charakter eines doppelten Schocks. Die erste Überraschung bezieht sich auf die endopsychische Wahrnehmung der unbewußten Triebregungen, die im Witz zum Ausdruck gelangen, die zweite Überraschung auf das Auftauchen jener alten Gewissens-
~rgst, deren Wirkung der Gedankenschreck ist. Dem plötzlichen Trieb-
andrang folgt ebenso plötzlich die reaktive Angst, wie wenn es sich um eine Triebgefahr handelte. Die Bewältigung dieser Angst vertieft nun in ungeahnter Art die Befriedigung an dem Triebausdruck, den der Witz darstellt.

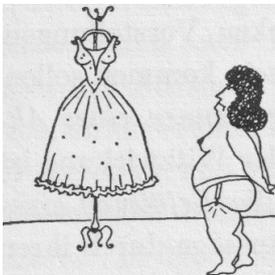
—' Th. Reik: „Lust und Leid im Witz“, Wien 1929.

Wir beginnen hier zu begreifen, wie ernsthaft der Witz ist, und wieviel von seiner Lust daher stammt, daß man an einem Abgrund sozusagen mit heiler Haut vorbeigekommen ist. Es dämmert uns hier eine Ahnung davon, wie sehr alle menschliche Lust durch die Angst gehemmt wird.“

Wir können zusammenfassend diese Theorie dahingehend verstehen, daß das Lachen der aufgedeckte Urschrei der Natur ist, die sonst durch ein wohlorganisiertes Netz behutsam verdeckt und in die Abgründe des Unbewußten gestoßen wird. Im Lachen tritt das „Ding an sich“, das eben für Schopenhauer der Wille ist, das Triebleben, die Bewegung, das Lebenselement, der Motor allen Geschehens, nackt zutage. Wenn das Kleid der Kultur, Tradition und Erziehung, plötzlich zerreißt, löst die Entblößung des Triebelementes motorisches Lachen aus. Daß wir vor dem „Abgrund“, der den Kulturmenschen von der Natur trennt, solche Angst empfinden, ist eine Zeiterscheinung, die so klar erfaßt zu haben, ein Verdienst der vorausschauenden Psychoanalyse ist.

6. BEWUSSTE KOMIK

Wenden wir uns nun der bewußt erzeugten Komik zu, die sich nicht als eine Reaktion der Sinnlichkeit ergibt, sondern sozusagen verstandesmäßig impulsiv oder bewußt in der Vorstellungswelt erzeugt wird. Am leichtesten kann man eine komische Wirkung erzielen, indem man in scherzhafter



Weise das Gegenteil des zu Erwartenden sagt. Statt einem Kinde zu sagen: „Da hast du aber einen schönen Unsinn angerichtet“, kann man mit gespielter Miene das Gegenteil sagen, daß man wohl versteht, daß das nicht Gesagte eigentlich die Wahrheit wäre: „Da hast du ja eine schöne Sache angerichtet! Bist du aber ein artiges Kind!“ Dieses Verfahren nennt man Ironie

Man kann auch ein ironisches Lächeln aufsetzen, das dem Spotte nahe verwandt ist. Die Ironie wird kein herzliches Lachen, nur ein schwaches Lächeln erzeugen. Sie ist einfach eine Umkehrung der Wahrheit und ist ebenso komisch wie das umgekehrte Bild, das wir auf der Mattscheibe des Fotoapparates sehen. Die leichte Ironie des Sokrates wird von Aristophanes in dessen derben Schwänken bis zum Hohn vergrößert, von Byron bis zur Persiflage.

Eine feinere und witzigere Art ist das Paradoxe, was auf griechisch ungefähr Nebenmeinung heißt. Ein Paradoxon sagt scheinbar etwas falsches, stellt sich aber als richtig heraus. Wenn Oscar Wilde, der Meister des Paradoxen, sagt: es heiraten immer die Frauen die Männer und nicht

die Männer die Frauen, so ist das ebenso eine Umkehr des zu Erwartenden wie die Ironie, nur mit dem Unterschiede, daß, wenn man darüber nachdenkt, in der Umkehr der geläufigen Wahrheit, die wirkliche Wahrheit steckt. Die Reichen sind die Armen und die Armen sind die Reichen, kann in bezug auf eine bestimmte Situation, wie zum Beispiel Sorglosigkeit, Steuerzahlen und Verbindlichkeiten richtig sein. Bonmots und Apertus sind Witzworte in paradoxer Form.

Und so sind wir beim Witz angelangt: Das Wort kommt vom althochdeutschen wizzan, was Verstand, Esprit heißt. Unter einem Witz versteht man aber ein Scherzwort oder eine lustige Erzählung mit einer Pointe. Bei Scherz und Spaß richtet sich oft eine Spitze, ein Stachel, französisch „pointe“ genannt, gegen etwas, worüber man sich lustig macht. Aber die richtige Pointe ist die Perepetie des Witzes, indem sich das angeschlagene Wort oder Thema durch einen Doppelsinn oder eine witzige Wendung in das Gegenteil verwandelt. Die Anekdote besteht in einer historischen Erzählung mit einer Pointe. Als Napoleon in Ägypten landete, setzte sich ein Adler auf seinen Dreispitz. Der dressierte Adler wußte, daß er dort einen Speck vorfand.

Das Wortspiel zieht die komische Wirkung aus dem Doppelsinn vieler Worte, der überraschenderweise zutage tritt. Bismarck sagte einer Ausländerin auf die Frage, ob denn ein Unterschied zwischen „geschickt und gesandt“ bestehe: „Ihr Gatte ist ein Gesandter, ob er ein geschickter ist, weiß ich nicht!“ Es gibt aber auch Wortspiele ohne Doppelsinn, wie „Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft.“ Die plumpe Wortverdrehung ist die billigste Art des Wortwitzes. Dabei kann auch eine Dialektsprache witzig wirken, wenn sie von der gewohnten Schriftsprache abweicht. Entartet die Wort Verdrehung zum Unsinn, so daß das Wort jede Bedeutung verliert, nennt man es Kauderwelsch, was Churwelsch bedeutet. Offenbar drücken sich die romanischen Bewohner von Chur so undeutlich aus, oder man nennt es Kalauer, von den Bewohnern Kalaus, die Hofnarren stellten, die halb polnisch und halb deutsch sprachen. Es gibt Dialekte, wie das Sächsische oder das Jüdeln, die allein schon komisch wirken und unzähligen Witzten eine Färbung verleihen.

Die niedrigste Art des Witzes ist die Zote. Wahrscheinlich kommt das Wort von succidus, was Sudelei heißt. Der Witz hegt in derben und plumpen Kraftausdrücken des Geschlechtslebens, die aus jeder schicklichen Redeweise verpönt sind. In diesem Abweichen von der allgemeinen hergebrachten Schicklichkeit hegt eben die Komik. Dabei ist das Geschlechtliche an und für sich gar nicht komisch, sondern nur die Unschicklichkeit, weil diese eben eine Umkehr des Gewohnten ist. Das Obszöne und Pornographische

hat den verbotenen Reiz und geheimnisvollen Prickel des Außergewöhnlichen und Ungewohnten.

Die Zweideutigkeit basiert auf einem doppelten Wortsinn. An und für sich ist jeder Wortwitz zweideutig, aber im allgemeinen versteht man unter Zweideutigkeit eine schlüpfrige und anstößige Andeutung. Ein harmloser Witz: „Frau Pollak, haben Sie schon meine neue Toilette bewundert?“ fragt die Gastgeberin. „Ja, wunderschön, ich war schon darauf.“ Da Toilette sowohl Kleidung wie Abtritt bedeutet, ergibt sich der Doppelsinn.

In jeder Übertreibung, Vergrößerung und Derbheit liegt die Komik des über das gewohnte Maß Hinaustretenden. Eines der verbreitetsten Mittel der Komik ist daher die Karikatur. Caricare heißt italienisch beladen, überladen. Sie ist eine Zeichnung, die ähnlich ist, aber die Fehler, die charakteristischen Eigenschaften übertreibt. Sie setzt den Zerrspiegel einer scharfen Beobachtung den Unvollkommenheiten dieser Welt vor.

Die komischen Figuren bei Theater, Zirkus und Schaubude, Marionettentheater und Film sind meistens Karikaturen: der Narr, der Schelm, der Clown, der Tölpel, Harlekin, Hanswurst, der Quacksalber, Pedant, Hagestolz, Geizige, Frömmler, Trinker, Fresser, Prahler, Lügner, Emporkömmling, Snob, Stutzer, der naive Jüngling, das naive Mädchen, der verliebte Greis, der Hahnrei, das zänkische Eheweib, die Schwiegermutter, die späte Jungfrau, die komische Alte, der prahlerische Soldat, der zerstreute Gelehrte, der würdige Doktor, der dumme Polizist, der schlaue Pfaffe, der betrügerische Kaufmann, der schachernde Jude, der dumme Bauer.

Wird die Karikatur übertrieben, so daß die Natürlichkeit ersetzt wird durch eine rein formale Ornamentik, dann entsteht die *Groteske*. Grotta heißt Grotte. Groteskenmalerei nennt man die Gewölbefresken, die hauptsächlich aus Ornamenten, Girlanden und Zweigen bestehen, die öfters auch kleine



Bildvierecke umranken. Die Loggien des Vatikan sind von Raffael und seiner Schule mit solchen „Grottesken“ geschmückt. Wir verstehen unter diesem Worte vergrößerte Karikaturen in Bild und tänzerischer oder mimischer Nachahmung. Wenn wir im Leben sagen „Dieses Verhalten ist geradezu grotesk!“, so meinen wir, daß es sich weit von dem gewohnten Benehmen entfernt und daher komisch wirkt. Eine besonders häßliche und lächerliche Form oder Kleidung nennen wir grotesk.

Bizarr nennen wir einen Menschen oder eine Handlung, die ebenfalls sich weit vom Üblichen abheben, ohne so sehr komisch oder sonderbar zu wirken. Es bedeutet so viel wie originell in einer ausgewählten Form. Wahrscheinlich kommt das Wort von einem alten spanischen Wort bezoar, was großer Herr bedeutete. Im Italienischen spricht man von Kinderlaunen bizze, um plötzliche Erregung über nichtige Anlässe zu kennzeichnen. Bizzoso heißt jähzornig. Kapriziös ist launenhaft. Das Wort kommt von dem italienischen Capra, was Bock heißt. Fare i capricci heißt „bocken“. Je unberechenbarer eine Handlungsweise ist und von Launen abhängig, um so komischer wird sie uns erscheinen.

Exzentrisch ist ein Mensch, der außerhalb des Kreismittelpunktes sich befindet, der von der üblichen Sitte in auffallender Weise abweicht, der „überspannt“ ist. Ist er so sehr in sich versponnen, daß er ein Einzelgänger ist, dann heißt er griechisch idios. Ist er ein gemeiner ungebildeter Mann, wird er idiotos genannt. Von diesen beiden griechischen Wörtern leiten wir den Idioten, den Dummkopf ab, der, weil er sich eben augenfällig vom Üblichen entfernt, große komische Wirkungen hat. Es ist nicht *wahr, daß wir über den dummen August aus Schadenfreude und Überlegenheit lachen. Wir lachen lediglich, weil der dumme August anders ist als die geivöhnlichen Menschen und weil er sich durch seine Dummheit an unsere Sinne und nicht an den Verstand oder das Gemüt wendet.* Ein Hellseher, der in ganz außerordentlicher Weise unsere Gedanken liest, ist auch anders als die andern. Wir werden mit „ahs“ und „ohs“ uns wundern, aber nicht lachen, weil der Verstand die Reaktion übernommen hat. Ein Zauberer dagegen wird uns nach gelungenem Trick ein Lächeln abringen, weil durch den unerwarteten Trick das Auffassungsvermögen unseres Verstandes ausgeschaltet ist und die Sinne die Reaktion übernehmen. Der Trick ist der Kunstgriff, mit dem auf ganz einfache Weise eine schwierig erscheinende Handlung vollführt wird. Wenn jemand eine große Eisenkugel stemmt, ist das eine bewundernswerte Handlung. *Wenn aber die scheinbar schwere Kugel hohl ist, oder die ganze Kugel aus Pappe besteht, ist dieser Betrug ein Trick. Wenn er enthüllt wird, verwandelt er sich in eine Pointe und löst unser Lachen aus. Unser Verstand ist düpiert worden, schaltet sich aus, wodurch die Sinne sofort mit*

Lachen reagieren. Das englische Wort *trick* wird im Französischen *tricher* betrügen, es kann aber auch sein, daß *tricher* vom deutschen *drehen* kommt. Meiner Meinung nach ist ein ehrlicher Trick ein *Kniff*. Die Verwandtschaft mit dem Worte *kneifen* ergibt sich offenbar durch die Fingerfertigkeit, mit der die Kunstgriffe vollführt werden. Den vollendetsten Kniff wendet für meine Begriffe der Wagenheber an, mittels dessen erfindungsreicher Konstruktion durch einfache Hebelwirkung ein großes Auto spielend leicht gehoben wird. All diese genannten Handlungen haben ein *Überraschungsmoment*, das *Lachen auslöst*. Charakteristisch für diese Handlungen ist die List, mit der sie bewerkstelligt werden. Die pfiffige Überlegenheit, mit der ein pfiffiger Wissender einen harmlos nichts Ahnenden einen Streich spielt, hat immer etwas Komisches.

Der *Schelm* oder *Schalk* spielt jemandem einen Streich. *Schelm* ist ein althochdeutsches Wort, das Viehseuche bedeutet. *Schalk* heißt Knecht. Wahrscheinlich hat die Bedeutung etwas Boshafes in sich. Den *Schalk* im Nacken haben bezieht sich offenbar auf die forsche Art, mit der ein Viehhirte den Winterhut nach rückwärts gestülpt trägt. Denn *Schabernack* heißt, den Winterhut im Nacken tragen. Jemanden *neck*en oder *foppen* ist ein harmloser Scherz. Er besteht in jemanden zum Besten haben, an der Nase herumführen. Man erzählt eine Sache, die unwahr ist, und ergötzt sich an der Unwissenheit des anderen. Oder man karikiert den anderen, indem man dessen Schwächen mit gespielterm Ernste bewundert. *Ulk* heißt eigentlich Unglück, wahrscheinlich ist es ein übertriebener Scherz mit unangenehmem Ausgang. *Schäkern* ist ein hebräisches Wort für lügen. Tändeln kommt vom mittelhochdeutschen *tant*, was *Posse* bedeutet. *Spaß* kommt vom italienischen *spasso*, was *Zeitvertreib* heißt, von *expandere*, also *ausspannen*, im Sinne von angenehmer Erholung. Eine stärkere „Erholung“ ist ein *Ulk*, der bis zum *Bierulk* ausarten kann. Der „*Stumpfsinn*“, das „*Blödeln*“, die *Narretei* sind gespielter und zur Unterhaltung vorgetäuschter Irrsinn. Der Irre, der Narr, der Blöde, der Geistesschwache sind an und für sich bereits komisch, weil sie Ausnahmen sind und von dem Gewohnten abweichen. Da der im Alltag eingespannte Mensch das Bedürfnis hat, „*auszuspannen*“, also zu *spaßen*, ist es naheliegend, daß er gerne den Narren spielt. *Der Hofnarr, der Hanswurst, der Clown sind berufstätige falsche Narren*. Sie befolgen das Rezept von *Terenz*, mit Vernunft albern zu handeln. Es gibt aber auch *Amateurnarren, die sich in Narrenzünften und Karnevalsauzügen* organisieren und die Welt auf den Kopf stellen. Ein großer Reiz liegt aber auch in der gewöhnlichen *Verkleidung*. Einen einfachen Bürgersmann im Kostüm einer historischen Figur zu sehen, ist etwas so ungewohntes, daß es komisch wirkt. Einen noch größeren Lacherfolg ruft aber die gegenteilige

Travestierung hervor, bei der Frauen als Männer, ganz besonders aber, in der Männer als Frauen verkleidet sind. In Berlin gab es und in Paris gibt es unzählige Lokale, in denen die schönsten Damen im dekolletierten Abendkleid nichts anderes als Männer sind. Seit neuestem hat auch in Amerika diese Art von Belustigung triumphalen Einzug gehalten, die eine besondere Pflege bei frauenarmen Gemeinschaften gefunden hat, wie es das Militär und die Marine sind, ganz besonders an entfernten Kampfplätzen.

Viele dieser Arten von Komik haben auch in der Kunst Einzug gehalten: Das italienisierte deutsche Wort Scherz hat als Scherzo dem dritten Satze der Sinfonien eine heitere Entspannung verliehen. Brio heißt ursprünglich glänzen, sich berauschen, ist mit ebrezza verwandt, ist eine Trunkenheit und bewegte Stimmung, die aus den Augen und dem Gesichte spricht und auch in fröhlichen Worten sich zeigen kann. Es bezeichnet in der Musik eine besonders leichte und spritzige Vortragsweise. Capriccio ist ein kleines eigenwilliges Musikstück. Hondo und Ritornell sind wiederkehrende Wiederholungen und Ringelreime, die oft zu komischer Wirkung angewandt werden. Ein Impromptu ist ein Gedicht oder ein Musikstück aus dem Stegreif, das auf anspruchslose Weise unterhalten will.

Komik in der Musik wird durch lachende oder komisch wirkende Instrumente erzeugt: Das Saxophon hat die Fähigkeit zu schluchzen, zu lachen und konvulsische Laute zu erzeugen. Eine berühmte Grammophonplatte heißt „The laughing policeman“ und ist nur von den Lachvariationen des Saxophons angefüllt. Die Blasinstrumente können, ähnlich wie die Atmungsorgane des Menschen, komische Wirkung hervorbringen: Das Fagott kann wie ein schmalbrüstiger Tenor singen, die Oboe hat einen kränklichen, altjüngferlichen Klang, die Flöte einen schwindsüchtigen oder einen spitzen Ton, die Klarinette klingt wie eine dunkle, volle Frauenstimme oder ein burschikoser Draufgänger. Aber auch die Streichinstrumente können durch ein Pizzicato oder ein Zupfen der Saiten lustige Wirkung her vor bringen, vom Schlagzeug und der Trommel gar nicht zu reden. Die moderne elektrische Orgel ist ein Universalinstrument, dem man jede erhabene und auch jede lächerliche Wirkung entlocken kann. „Die Sinfonie mit dem Paukenschlag“, das „Froschquartett“ und das „Vogelquartett“ von Haydn geben komische Wirkungen teils imitatorischer Art. Auch Johann Strauß hat in seinen Polkas „lustige“ Musik illustrierenden Charakters geschrieben, sein „perpetuum mobile“ und seine Champagnerpolka mit den knallenden Pfropfengeräuschen. Berühmt gewordene komische Opernnummern sind die Registerarie des Leporello im ersten Akt von Mozarts „Don Giovanni“, und die zu den Glöckchen tanzenden Mohren in der „Zauberflöte“. Komische Wirkung