

Niklas Bender

**Die lachende Kunst**  
Der Beitrag des Komischen  
zur klassischen Moderne

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler,  
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

**Band 223**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Niklas Bender

# Die lachende Kunst

Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag: Alfred Jarry, Ubu roi (1896)

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung der Geschwister Boehringer  
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Isabell Oberle

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,  
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9863-8

*Meiner Tochter Hermine:  
Das Lachen als Gabe*

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag



# Inhalt

## Einleitung

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 1   | Das Thema   | 13 |
| 2   | Modernes Lachen: Wider die negative Epochensicht              | 15 |
| 3   | Die Basisstruktur des Komischen                               | 24 |
| 4   | Spielarten und Grenzen des Komischen                          | 37 |
| 4.1 | Kontextualisierung des komischen Objekts: Der <i>umorismo</i> | 39 |
| 4.2 | Die Sprecherhaltung: Ironie und Humor                         | 42 |
| 4.3 | Tragikomische Mischformen?                                    | 49 |
| 4.4 | Radikale Normverletzungen: Groteskes und Monströses           | 50 |
| 4.5 | Sinnleere als Textsinn: Das Absurde                           | 57 |
| 4.6 | Komische Intertextualität: Parodie, Satire, Pastiche          | 62 |
| 5   | Das Programm: Die Potenzen in der Moderne                     | 69 |
| 6   | Ästhetische Rezeption und wissenschaftliche Analyse           | 73 |
| 7   | Zur Zitierweise   | 76 |

## Staat

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| I   | Die klassische Moderne variiert <i>Macbeth</i> .              | 79  |
| 1   | Vom »Merdre!« zum »Merde!«: <i>Macbeth</i> im 20. Jahrhundert | 79  |
| 2   | Gattungsgeschichte: Das Ende der Tragödie                     | 80  |
| 3   | Thematik und Programm   | 86  |
| II  | Die Vorlage: Shakespeares <i>Macbeth</i> .                    | 87  |
| 1   | Taten eines Thronräubers                                      | 87  |
| 2   | Die Motivation: Vom Ehrgeiz zur Angst                         | 90  |
| 3   | Kosmische Konsequenzen  | 96  |
| 4   | Komische Elemente in <i>Macbeth</i> .                         | 100 |
| 5   | Die Tragödie als Vorlage                                      | 101 |
| III | Jarry: Der König als Kürbis                                   | 103 |
| 1   | Vorlagen und Kontrastfolien                                   | 103 |

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| 2        | Die Marionette als Ideal . . . . .                            | 107 |
| 3        | Ubu, ein alltäglich-monströser Held . . . . .               | 112 |
| 4        | Das Ende des Komischen im Makabren?. . . . .                  | 118 |
| 5        | Eine Kunstsprache des Vulgaren: Jarrys Sprachkomik . . . . . | 123 |
| 6        | Tragödie, Satire, Komödie: Abgrenzungen . . . . .           | 130 |
| IV       | Marinetti: Die groteske Revolution . . . . .                  | 137 |
| 1        | <i>Le Roi Bombance</i> . . . . .                              | 137 |
| 2        | Politik und Religion: Institutionen des Magens . . . . .      | 142 |
| 3        | Verwesung statt Fortschritt: Das Geschichtsmodell . . . . .   | 152 |
| 4        | Grenzbereiche des Komischen: Unheimliches und Groteskes . . . | 158 |
| 5        | Zwischen Symbolismus und Futurismus . . . . .                 | 165 |
| 6        | Macbeth, lädiert und vital . . . . .                         | 175 |
| V        | Ernstes Zwischenspiel: Craigs Über-Marionette . . . . .      | 177 |
| VI       | Ionesco: Der Humor als Rettung . . . . .                      | 183 |
| 1        | Eine absurde Überbietung . . . . .                           | 183 |
| 2        | Eine entwertete Geschichte . . . . .                          | 188 |
| 3        | Vervielfachung: Komik auf Ebene der Handlung . . . . .        | 195 |
| 4        | Sprachkomik in <i>Macbeth</i> . . . . .                       | 201 |
| 5        | Ein <i>drame</i> mit komischer Note . . . . .                 | 206 |
| 6        | Von <i>Ubu roi</i> bis <i>Macbeth</i> . . . . .               | 213 |
| <br>     |   |     |
| Religion |   |     |
| VII      | Jesus darstellen . . . . .                                    | 217 |
| VIII     | Apollinaire: Der Erlöser als Flugzeug. . . . .               | 226 |
| 1        | Charakteristika und poetologische Voraussetzungen . . . . .   | 226 |
| 2        | Avantgardistische Poetik und Komik . . . . .                  | 230 |
| 3        | Apollinaire und die Tradition. . . . .                        | 235 |
| 4        | Christus in <i>Zone</i> . . . . .                             | 239 |
| 5        | Das Lachen als Erneuerung der Dichtung. . . . .               | 250 |



|     |  |     |
|-----|--|-----|
| IX  | Joyce: Christus im Public house . . . . .                                    | 254 |
|     | 1 Die Christusfigur in der Architektur von <i>Ulysses</i> . . . . .          | 254 |
|     | 2 Die Handlung und ihre Vorlagen . . . . .                                   | 256 |
|     | 3 Die Vorgeschichte des Erlösers . . . . .                                   | 260 |
|     | 4 »Cyclops«: Erzählstimmen zwischen Niedertracht und Epik . . . . .          | 265 |
|     | 5 Blooms Gegner: Nationalismus und Antisemitismus . . . . .                  | 272 |
|     | 6 Blooms Predigt, Passion und Himmelfahrt . . . . .                          | 276 |
|     | 7 Die Funktion der komischen Christusfigur . . . . .                         | 288 |
| X   | Max Ernst: Das versohlte Christkind . . . . .                                | 293 |
|     | 1 Der surrealistische Kontext . . . . .                                      | 293 |
|     | 2 Das Gemälde: Technik, Figuren, Referenzen . . . . .                        | 297 |
|     | 3 Eine sexuelle Perversion? . . . . .  | 302 |
|     | 4 Schmerz und Freud . . . . .  | 304 |
|     | 5 Eine (mehr als) blasphemische Komik . . . . .                              | 312 |
| XI  | Grass: Der Erlöser als Musiker . . . . .                                     | 315 |
|     | 1 Ein unerwarteter Messias . . . . .   | 315 |
|     | 2 Erzähler und Erzählweise: Grotteske, Unglaubwürdigkeit,<br>Humor . . . . . | 316 |
|     | 3 Ein Künstlerleben zwischen Zeitgeschichte und Mythos . . . . .             | 320 |
|     | 4 Oskar und die Heilige Familie: Filiationen . . . . .                       | 330 |
|     | 5 Versinnlichung und Verdinglichung: Jesus als Objekt . . . . .              | 333 |
|     | 6 Ästhetische Verfahren religiöser Prägung . . . . .                         | 339 |
|     | 7 Belebung: Die Trommlerwerdung der Statue . . . . .                         | 342 |
|     | 8 Oskars Nachfolge Jesu . . . . .  | 348 |
|     | 9 Geschichte und Mythos, Religion und Komik . . . . .                        | 357 |
| XII | Pasolini: Lumpenproletarier, grotesk gekreuzigt. . . . .                     | 362 |
|     | 1 Ein Film über das Drehen von Jesusfilmen . . . . .                         | 362 |
|     | 2 Stracci als verkannter Jesus . . . . .                                     | 366 |
|     | 3 Der Regista: Katholizismus, Marxismus, Ästhetizismus . . . . .             | 370 |
|     | 4 Filmische Komik . . . . .  | 378 |
|     | 5 Politik, Religion und Charlie Chaplin . . . . .                            | 385 |

## Kultur

|   |     |
|---|-----|
| XIII Die Kunst: Selbstreflexion in der Künstlerfigur . . . . .                | 391 |
| XIV Gozzano: Lyrisches Rollenspiel im Zeichen der Ironie . . . . .            | 400 |
| 1 Die Struktur von <i>I colloqui</i> . . . . .                                | 400 |
| 2 Der junge Alte I: Leben und leben lassen . . . . .                          | 405 |
| 3 Zwischenspiel: Liebe und Dichtung? . . . . .                                | 411 |
| 4 Der junge Alte II: Das Dichterherz beim Arzt . . . . .                      | 418 |
| 5 Der junge Alte III: Ironische Doppelung . . . . .                           | 424 |
| 6 Lyrische Relativität . . . . .  | 436 |
| XV Flann O'Brien: Der hingerichtete Gott . . . . .                            | 439 |
| 1 <i>At Swim-Two-Birds</i> : Ebenen, Vorbilder, Genres . . . . .              | 439 |
| 2 Der Ich-Erzähler und seine Poetik der Faulheit . . . . .                    | 448 |
| 3 Dermot Trellis: Der lüsterne Gott . . . . .                                 | 459 |
| 4 Orlick Trellis und Konsorten: Dem Autor den<br>Prozeß gemacht . . . . .     | 468 |
| 5 Ein kläglich Auferstandener – moderne Autorschaft<br>nach O'Brien . . . . . | 477 |
| XVI Queneau: Ikaros' Absturz als Metalepse . . . . .                          | 481 |
| 1 Die Komik von OuLiPo . . . . .  | 481 |
| 2 <i>Le Vol d'Icare</i> : Zwischen Mythos und Krimi . . . . .                 | 486 |
| 3 Sprachkomik als Motor des Romans . . . . .                                  | 497 |
| 4 Die kleine Welt der Autoren um 1900 . . . . .                               | 502 |
| 5 Icare: Ein resoluter Avantgardist . . . . .                                 | 507 |
| 6 Flüchtige Figuren: Rebellion gegen den Autor . . . . .                      | 511 |
| 7 Hubert: Eine Frage der (narrativen) Technik . . . . .                       | 515 |
| 8 Der listenreiche Autor . . . . .  | 520 |
| Konklusion . . . . .  | 523 |
| Bibliographie . . . . .   | 535 |

## Einleitung

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag



## 1 Das Thema

Um die Jahrtausendwende besuchte der Verfasser – damals Student im Grundstudium – eine Inszenierung von Samuel Becketts *En attendant Godot* an einer Berliner Bühne. Er kannte den Text und ging mit großen Erwartungen in die Aufführung. Zu seiner Überraschung lachte er (wie der Rest des Publikums) über lange Strecken des Stücks – er war auf existentielle Verzweiflung eingestellt gewesen. Von seiner eigenen Oberflächlichkeit enttäuscht, verurteilte er die Inszenierung; betrübt ging er nach Hause. Jahre später freilich war er bei erneuter Lektüre des Textes überrascht, wie komisch er ihn fand. An der Inszenierung hatte es nicht gelegen: Sie hatte vielmehr ein Potential des Textes aktualisiert, das bei der reinen Lektüre leicht unterschlagen wird. Damit soll keinesfalls gesagt sein, daß *En attendant Godot* bei näherem Nachdenken nicht ernsthafte, ja verstörende Gedanken auslöst; man kann in diesen Gedanken einen zentralen Gehalt des Stücks sehen. Aber es löst eben *auch* Lachen aus. Dieses Lachen, so die Erfahrung des Verfassers, wird in der wissenschaftlichen Analyse oft unterschlagen oder kleingeredet.

Eine lachende Kunst: Wir wenden uns einer stiefmütterlich behandelten Seite der klassischen Moderne (ca. 1900–1960) zu. Diese Studie analysiert, welche komischen Mittel in der modernen Kunst wie zum Einsatz kommen. Sie stellt heraus, welche Funktion diese Komik hat: was sie zum Sinn der Werke und damit auch zur modernen Weltsicht beiträgt – und warum gerade sie dazu gewählt wird, diesen Beitrag zu leisten. Der Begriff des Komischen ist zunächst weit gefaßt: Er meint nicht ›komödienhaft‹, sondern vorerst schlicht ›der Anlage nach zum Lachen reizend‹; der Begriff wird im Lauf der Einleitung erläutert, die Basisstruktur des Komischen bestimmt werden. Daß das besagte Lachen nicht unbedingt oder nicht unvermischt eintritt, weil das Komische reflexiv oder ästhetisch (mittels des Unheimlichen, Monströsen o.ä.) gebrochen sein kann, sei ebenfalls vorweggenommen und später in Begriffsarbeit und Textanalyse präzisiert.

Die Eigenheit des modernen Komischen hängt von den Eigenheiten ebenerer Moderne ab. Die Moderne (verstanden als der Zeitraum ab der Schwelgenzeit um 1800) kann man ihrem eigenen Anspruch nach als Epoche der Innovation und der Reflexion begreifen: Sie unternimmt es, die bisherige Menschheitsgeschichte radikal eigenständig zu bewerten und neu auszurichten. Das Urteil überlieferter Autoritäten wird nicht nur (wie in der Aufklärung) hinterfragt, sondern diese Autoritäten werden selbst radikal in Frage gestellt, ja beiseite geschoben: Jede Form von Wissen wird fortan

systematisch im Rahmen autonomer gesellschaftlicher Teilsysteme nach deren Regeln geprüft bzw. erworben; ein kritisches Bewußtsein für Regeln und Grenzen der eigenen Tätigkeit gehört zu dieser Institutionalisierung und Spezialisierung ebenso dazu wie die Hinterfragung des Prozesses. Das ändert nichts am allgemeinen Ziel der Moderne, das eigene Geschick auf Grundlage dieser reflexiv erworbenen Kenntnisse in die Hand zu nehmen. Zentrale Momente sind also die kritische Reflexion sowie der radikale Entwurf in die Zukunft hinein: Die Moderne ist eine Epoche der Programmatik, der Gestaltung der Gegenwart aus einem vorweggenommenen Morgen heraus.<sup>1</sup> Ebenso zentral ist die Abgrenzung zur Vergangenheit: Die Tradition, das Überkommene wird geprüft und steht oft im Generalverdacht, den Ansprüchen der Gegenwart nicht genügen zu können.

In der Moderne, und im emphatischen Sinne in der hier untersuchten klassischen Moderne, ist das Komische daher in seinem Bezug auf das Vergangene zu bestimmen. Eine nostalgische oder tragische Form der Erfahrung<sup>2</sup> thematisiert den Sinnverlust, der mit der Zerstörung bestehender Ordnungen einhergeht; dabei kann sie sich komischer Verfahren bedienen, die in diesem Fall freilich eher oberflächlich im Einsatz sind. Die komische Erfahrung hingegen positiviert das Verschwinden dieser Ordnungen. Sie hat zwei Möglichkeiten der Ausrichtung: Entweder sie konstatiert einen Verlust, wendet ihn jedoch durch das Lachen – zumindest partiell – ins Positive; es entsteht ein ambivalentes Werk, ein beliebtes Vorgehen, das sozusagen den Normalfall darstellt. Oder aber sie wendet sich von ihm ab, um die Freiheit von der Tradition, das Neue zu feiern. Letztere Möglichkeit ist seltener, soll jedoch das besondere Interesse auf sich ziehen, die Fluchtlinie sein. Es erlaubt in paradigmatischer Weise, eine verkannte Seite der Moderne zu entdecken:

---

<sup>1</sup> Hans Ulrich Gumbrecht präzisiert, daß die Moderne im emphatischen Sinne sich nicht nur als Rechtfertigung der Gegenwart gegenüber der Vergangenheit, sondern als Vorausgriff auf die Zukunft versteht – die Gegenwart wird zur »Vergangenheit der Zukunft« degradiert; Art. Modern, Modernität, Moderne, in: Otto Brunner u.a. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, acht Bde., Stuttgart 1978, Bd. IV (Mi-Pre), S. 93–131, bes. S. 120–131, hier S. 120, 122 (in bezug auf die Avantgarden) und 126 (Zitat).

<sup>2</sup> Hier verstanden als eine Weltsicht, wie sie im 20. Jahrhundert etwa Unamuno oder Nietzsche-Anhänger entwickeln; vgl. Max Grosse, *Tragik und Tragödie bei Unamuno*, in: Niklas Bender u.a. (Hg.), *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünewald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014, S. 407–429.

die einer lachenden, affirmativen modernen Kunst – Eigenschaften, die keineswegs im Gegensatz zu ihrer oft beschworenen Reflexivität stehen.<sup>3</sup> Sei die Gestaltung dominant komisch oder stark gebrochen: Das Komische bezieht sich auf die Tradition und dort bevorzugt auf »ernste« Gegenstände, die eine dankbare Vorlage bieten. Die Vielfalt ist groß, es zeichnen sich jedoch sowohl bevorzugte Sujets als auch mögliche Gruppierungen ab. Dem Autor scheint es sinnvoll, aus heuristischen Zwecken auf die drei »Potenzen« Staat, Religion und Kultur, die Jacob Burckhardt in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* als Motoren der historischen Dynamik benennt, zurückzugreifen; die Gründe und die konkrete Umsetzung werden noch näher erläutert. Vorweg nur so viel: Diese drei Potenzen stehen nicht nur für die wichtigsten gesellschaftlichen Institutionen, sondern auch für deren ordnungsgarantierende Traditionsmacht, für zentrale Autoritäten. Aus diesem Grund sind sie bevorzugte Ziele des Komischen, wie sich im Zuge der Untersuchung erweisen wird. Um die Abstrakta zu konkretisieren, wird die spezifische komische Behandlung der drei Potenzen anhand von exemplarischen Figuren vorgenommen: Macbeth (Staat), Christus (Religion) und dem Künstler (Kultur), denen je ein Abschnitt gewidmet ist.

## 2 Modernes Lachen: Wider die negative Epochensicht

Das skizzierte Vorhaben sei ausgeführt und näher begründet: Zunächst ist die Behauptung, das Komische der Moderne sei bisher unterschätzt worden, zu belegen. Die Moderne und ihre literarischen Erzeugnisse werden oft – und zwar auch von ihren Verteidigern – mit negativen Kategorien erfaßt oder gar mit ebensolchen Urteilen bedacht. Die Epoche allgemein, und im besonderen das 20. Jahrhundert, gilt als Zeitalter der »transzendentalen Obdachlosigkeit«,<sup>4</sup> des Verlustes metaphysischer Gewißheit: Aus einem (wie auch immer verstandenen) metaphysischen Ordnungsrahmen, der die Frühe Neuzeit, die Reform, das zweiflerische 18. Jahrhundert und das Zeitalter des Positivismus

---

<sup>3</sup> Natürlich legt Reflexivität nahe, daß die »Kosten« der Moderne bedacht werden. Auch wenn ein Werk den Durchgang durch die Schattenseiten der Moderne unternimmt, verhindert dies nicht einen positiven Gesamteindruck, ein Lachen, das auch Defizite zumindest hinnimmt und durch seine Eigendynamik ins Positive wendet.

<sup>4</sup> So Georg Lukács in Absetzung zur »transzendentalen Topographie« der Griechen; Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1920), München/Hamburg 1994, S. 23 und 31f. (im Text der Erstausgabe: S. 12f. und 23f.).

überstanden habe, sei der Mensch spätestens in der Ära von Fließband, Auto, Telephon, Flugzeug, Weltkrieg, Großstadt, Masse, Relativitätstheorie und politischem Extremismus endgültig herausgefallen. Die Begriffe, mit denen intellektuelle Beobachter entweder diesen Sachverhalt oder die zeitgenössische Reaktion darauf zu beschreiben suchen, sind so vielfältig wie trist: Die Forschung aus den Bereichen der Literaturwissenschaft, der Kunsttheorie, aber auch der Philosophie (Ästhetik, Kulturphilosophie, Anthropologie) – all diese Disziplinen und Teildisziplinen sind hier relevant – definiert die Werke der klassischen Moderne bevorzugt mittels negativer Kategorien. Um nur die wichtigsten zu nennen, sei auf die älteren Begriffe transzendente Obdachlosigkeit, Melancholie,<sup>5</sup> Groteske,<sup>6</sup> Unbehagen,<sup>7</sup> Nihilismus,<sup>8</sup> Schock,<sup>9</sup> Entfremdung<sup>10</sup> und Entartung<sup>11</sup> sowie auf die (etwas) neueren Absurdität,<sup>12</sup>

---

<sup>5</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1969. Einen guten Überblick bezüglich der philosophischen Relevanz von Melancholie von Hegel bis heute bietet Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München 1994. Zum Begriff in seiner ästhetischen und psychologischen Relevanz Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968, S. 14–56.

<sup>6</sup> Den Begriff, der in der Folge ausführlich untersucht werden soll, hat Wolfgang Kayser bekannt gemacht; *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), mit einem Vorwort »Zur Intermedialität der Groteske« und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zur Karikatur von Günter Oesterle, Tübingen 2004, S. 198 und 202.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Studienausgabe*, zehn Bde. mit einem Ergänzungsbd., hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974 (für diese Ausgabe 2000), Bd. IX, S. 191–270.

<sup>8</sup> Der Begriff wurde im Anschluß an Friedrich Nietzsche am Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Schlagwort der Kultur- und Kunstkritik. Die Verwendung ist vielfältig, die Forschung läßt sich »kaum überblicken«; ein Schwerpunkt liegt im Bereich der Existenzphilosophie und der Ontologie; Wilhelm Goerdts, Art. Nihilismus, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. VI (Mo–O), Sp. 846–854, hier Sp. 851.

<sup>9</sup> In der Folge Walter Benjamins, der über Baudelaire die Kunst seiner Zeit zu fassen sucht; Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1980.

<sup>10</sup> Das Konzept dient Karl Marx zur Analyse der Situation des Proletariats; die marxistische Literaturwissenschaft überträgt es aufs Kulturelle. Terry Eagleton etwa argumentiert, die Ästhetik suche, gesellschaftliche Entfremdung erst zu überspielen, dann durch Betonung zu überwinden; vgl. *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie* (1990), aus dem Englischen von Klaus Laermann, Stuttgart/Weimar 1994, S. 97f. und 379.

<sup>11</sup> Den hochproblematischen Begriff hat Max Nordau geprägt; *Entartung*, zwei Bde., Berlin 1892.

<sup>12</sup> Hier ist an die Gegenwartsanalysen und Thesen von Existentialismus und absurdem Theater zu denken, die den Hiatus zwischen Sinnanspruch und sinnfreier, fremder Welt betonen;



Tod der Tragödie,<sup>13</sup> Plötzlichkeit,<sup>14</sup> Erhabenheit,<sup>15</sup> Negativität,<sup>16</sup> Selbstkritik der Kunst,<sup>17</sup> Verhaltenslehren der Kälte<sup>18</sup> und Trauma<sup>19</sup> hingewiesen; es gibt auch (teils scheinbar) neutralere Begriffe wie das Neue oder den Zufall.<sup>20</sup> Die genannten Begriffe sind heteroklit, die disziplinären Herkünfte und argumentativen Intentionen, denen sie zuzuordnen sind, unterscheiden sich radikal; auch ihre Pertinenz variiert. Dennoch haben sie eine zentrale Gemeinsamkeit: Die besagte Kunstperiode und ihre Hervorbringungen beschreiben sie primär *ex negativo*, als geprägt durch Verlust (sei er religiös, metaphysisch, gesellschaftlich, ästhetisch o.ä.), durch technische und soziale Zumutungen etc. Damit wird sie implizit oder explizit negativ bewertet. Bemerkenswert ist außerdem, daß diese Begriffe sowohl von Anklägern als auch von Verteidigern der (klassischen) Moderne verwendet werden. Die Moderne wird folglich als ein Zeitraum begriffen, der am ehesten durch eine Verlust- oder Negativerfahrung zu definieren wäre; die Kunst spiegele diese Erfahrung,

---

zentraler Vorläufer war Søren Kierkegaard. Wie bereits bei der Groteske handelt es sich um einen Begriff, der aufgegriffen werden soll – freilich in einem technischen Sinne (s.u.).

<sup>13</sup> Es handelt sich um eine potenzierte Trauer: Die Unfähigkeit zum Tragischen wird als Negativum gewertet – es wird über die Unfähigkeit zur Trauer getrauert; vgl. George Steiner, *The Death of Tragedy* (1961), dt.: *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, aus dem Englischen von Jutta Knust und Theodor Knust, München u.a. 1962.

<sup>14</sup> Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>15</sup> Der Begriff ist alt und scheint auf den ersten Blick neutral; in seiner modernen Fassung seit Kant kennzeichnet er eine Überwältigung des Subjekts – eine Ohnmachterfahrung also, auch wenn diese sekundär positiv gewendet wird. In den 1980er Jahren wurde das Erhabene zu einem zentralen Begriff der Moderne-Analysen. Überblicke bieten Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989; Jean-François Courtine u.a., *Du Sublime*, Paris 1988.

<sup>16</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 31–56, bes. S. 55f.

<sup>17</sup> Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 26–35.

<sup>18</sup> Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994.

<sup>19</sup> Vgl. Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien 2000.

<sup>20</sup> Hierzu ebenfalls Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 81–86 und 87–92. Die Relevanz des ersten Begriffs für die Neuzeit allgemein stellt Maria Moog-Grünewald heraus; Vorbemerkung, in: dies. (Hg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002, S. vii–xxv, bes. S. vii–xvii. Zum Negationspotential der scheinbar positiven Kategorie des Neuen vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 55f. Eine neutralere Beschreibung, die im Neuen auch die Erhaltung des im kulturellen Gedächtnis aufbewahrten Alten ausmacht, bietet Boris Groys – in seinem Sinne ist das hier behandelte Komische ‚neu‘; *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, hier S. 44.

sie bringe sie – mittels ihrerseits oft als negativ oder destruktiv bewerteten Verfahren – zur Darstellung.<sup>21</sup>

Gegen die genannten Beschreibungen und Bewertungen bezieht diese Untersuchung Stellung.<sup>22</sup> Die klassische Moderne zeichnet sich nämlich dadurch aus, daß viele und bedeutende Werke der Zeit komische Elemente und Verfahren aufweisen, deren *Wirkung* positiv zu bewerten ist. Ein komischer Gegenstand erregt Gelächter, eine Wirkung, die für sich genommen positiv ist: Das Lachen ist eine angenehme körperliche Erfahrung, ein Verhalten oder Reaktionsmuster, das Freude konnotiert. Die Wirkung ist von der *Funktion* zu unterscheiden: Das Lachen kann sodann zwar eine kritische, ja destruktive Funktion haben (hier ist z.B. an bestimmte Formen der Karikatur oder der Satire zu denken<sup>23</sup>), oft genug ist jedoch auch diese affirmativ oder zumindest suspendierend und aufbewahrend.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Hugo Friedrichs Analyse der französischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts ist ein einschlägiges Beispiel; Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (1956), mit einem Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Reinbek bei Hamburg 2006.

<sup>22</sup> Sie kann sich nur auf wenige Vorarbeiten stützen, die das Thema partiell oder gattungsspezifisch behandeln. Der von Ludger Scherer und Rolf Lohse herausgegebene Band *Avantgarde und Komik* kommt ihm am nächsten; Avantgarde und Komik, Amsterdam/New York (NY) 2004. Der Tagungsband gibt keine Perspektive vor, sondern sammelt Beiträge zu den verschiedensten Themen; die Beschränkung auf die Avantgarde ist kontraproduktiv. Am Ende der Einleitung (ebd., S. 7–36) findet sich eine gut dokumentierte Bibliographie zu den Themen Komik und Avantgarde (ebd., S. 25–36): Man sieht, daß die Begriffe fast nie im selben Titel figurieren (eine Ausnahme bieten Surrealismusstudien). Weitere wichtige Vorarbeit, besonders das *Fin de siècle* betreffend, hat Daniel Grojnowski geleistet; *Aux Commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*, Paris 1997; *Comiques, d'Alphonse Allais à Charlot, Villeneuve d'Ascq* 2004. Grojnowskis Forschungen konzentrieren sich auf nichtkanonische Autoren wie Alphonse Allais. Über das deutschsprachige Theater hat Nikola Roßbach einschlägig geschrieben und die Bedeutung des Kabarets bzw. der Kleinkunst für die Entstehung des modernen Dramas betont; *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld 2006. Schließlich sind die Überlegungen von Hans-Georg Kemper zur Komik in der Lyrik zu nennen, da er (wie Grojnowski) die »ernste« Gattung Lyrik in ihrer komischen Dimension untersucht; das Korpus ist deutschsprachig, der Schwerpunkt liegt vor dem 20. Jahrhundert; *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*, Tübingen 2009.

<sup>23</sup> Selbst in diesem Fall kann die Frage gestellt werden, ob nicht sogar kritische Formen des Komischen meist eine affirmative Funktion haben: Satiren werden selten von den Kritisierten rezipiert, sie dienen meist einer sozialen Gruppe als lustvolle Bestätigung bereits etablierter Meinungen.

<sup>24</sup> Die positive Seite des Komischen zu sehen, ist einem historischen Standpunkt geschuldet: Lange Zeit war das Lachen verpönt, galt als Ausdruck der Sündhaftigkeit des Menschen. In der christlichen Tradition privilegiert bereits der Kirchenvater Johannes Chrysostomos

Teils ist die Funktion des Komischen die, eine negative Modernerfahrung zu transformieren – teils ist aber nicht einmal eine solche vorauszusetzen. Die Tradition wird weniger eliminiert, vielmehr wird sie unterlaufen und auf ihre originelle Art bewahrt. Im folgenden werden daher drei Vorhaben verfolgt: Erstens soll das Bild der klassischen Moderne ergänzt und korrigiert werden; die Eigenart und Legitimität der Moderne wird betont, gerade in ihrer Auseinandersetzung mit der Tradition. Zweitens sollen spezifische Eigenarten des modernen Komischen herausgearbeitet werden. Drittens erlaubt der Ansatz einen neuen Blick auf zentrale Texte der europäischen Moderne. Das Ausgeführte ist zu präzisieren und zu nuancieren. Erstens ist die Kunst der klassischen Moderne nicht nur komisch – es liegt mir fern, dies zu behaupten. Das Vorhaben ist ein ganz anderes: Die gegenteilige Behauptung soll *widerlegt*, gegen eine negative Bestimmung der klassischen Moderne sowie der Moderne allgemein Stellung bezogen werden. Ein Großteil der Analytischen des Säkulum und seiner literarischen Schöpfungen betont, wie gesagt, deren nostalgische, tragische oder elegische Aspekte. Über die besondere Haltung literaturwissenschaftlicher Interpreten hinaus – zu der im letzten Abschnitt dieser Einleitung das Wichtigste gesagt werden soll – gibt es dafür vermutlich drei zentrale Gründe institutioneller und geschichtlicher Natur.

Erstens mag das Erbe der Philologie, die in ihrer aktuellen Form nach wie vor Kind der Romantik ist, eine Rolle spielen: Mit der Entwicklung von Nietzsches Denken verglichen, wäre sie über das Stadium der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* nicht hinausgekommen. Dann aber hätte sie sich trotz der strukturalistischen Phase einem nostalgischen Geschichtsbild und einer von Melancholie geprägten Genieästhetik verschrieben – eine vorurteilsfreie Betrachtung des Gegebenen garantiert das nicht.<sup>25</sup> Wünschenswert wäre

---

(4. Jh. nach Chr.) das Weinen als Ausdruck der Reue. Es gibt zwar abweichende Positionen, etwa die von Hildegard von Bingen und Franz von Assisi, diese sind jedoch in der Minderheit. Der Protestantismus verstärkt die Abwertung des Lachens (etwa durch die Abschaffung des Osterlachens). Eine theoretische Positivierung setzt verstärkt ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ein. Vgl. Eckart Schörle, Die Erfindung des »guten« Lachens. Lachdebatten zwischen 1650 und 1750, in: Stefan Biessenecker/Christian Kuhn (Hg.), Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750), Bamberg 2012, S. 329–350.

<sup>25</sup> Es fällt auf, daß in Deutschland, wo die romantische Begründung der Philologie die Literaturwissenschaft in besonderer Weise prägt, dem Phänomen Komik weit weniger Beachtung geschenkt wird als in Frankreich oder den angelsächsischen Ländern. Obwohl »vernste« Autoren und Themen in der Literatur der Romania eine viel größere Rolle spielen als in der deutschsprachigen, sucht die Romanistik, das Komische auf den Bereich der Komödie zu beschränken und es ansonsten zu meiden. Mitunter wird es aller Evidenz

eine Umsetzung von Foucaults Versuch, im Anschluß an den mittleren und späten Nietzsche eine *Fröhliche Wissenschaft*, einen geläuterten Positivismus zu etablieren.

Zweitens ist dazu eine Distanzierung von starken geschichtsphilosophischen Theoremen nötig: Diese unterstellen der Moderne eine Ambivalenz, Reflektiertheit oder Melancholie, die früheren Epochen fehle. Das Bedürfnis, scharfe historische Trennlinien zu ziehen, entspricht in diesem Fall mehr der Suche nach einem interpretativen Ordnungsrahmen als Textbefunden. Ausgeprägte Emotionen wie Freude und starke Körperreaktionen wie Gelächter verweisen auf eine anthropologische Basis, die geschichtlich weniger variiert, als oft behauptet wird: Die Basisstruktur des Komischen ist konstant, sie wird nur historisch unterschiedlich umgesetzt und funktionalisiert; und die Häufigkeit ihres Auftretens ist zwar Schwankungen unterworfen, Zeiten ohne komische Verfahren in der Kunst sind in der Geschichte des Abendlandes aber soweit nicht bekannt. In diesem Sinne hat das Komische in der Moderne zwar ausgeprägte Eigenheiten, es ist jedoch nicht so eigen, daß es kein Lachen mehr hervorriefe. Das Komische verändert sich, und bei diesen Modifikationen handelt es sich um Gradunterschiede, um Variationen, welche das Lachen transformieren bzw. mitunter an den Rand des Verstummens bringen. Es findet mit Beginn der Moderne aber kein qualitativer Wechsel in eine rein reflexive Epoche statt, in der das Lachen unmöglich wäre: Diese Vorstellung entspricht einem recht verbreiteten postmetaphysischem Geschichtsdenken, nicht den Textbefunden.

Schließlich ist ein drittes Hindernis für eine vorurteilsfreie Annäherung zu nennen: In der deutschsprachigen Forschung hat die Erfahrung der geschichtlichen Katastrophen und der nationalen Schuld das Bild der klassischen Moderne entscheidend geprägt. Das 20. Jahrhundert deshalb zum Jahrhundert der Trauer und Schuld zu erklären, ist jedoch illegitim. Erstens handelt es sich zu einem Gutteil um eine retrospektive Projektion: Wenn Alfred Jarry schon 1896 ein banal-tyrannisches Monstrum auf die Bühne schickt, dann ist darin eben nicht ein Proto-Hitler zu sehen. Zweitens sind die behandelten Länder und Literaturen evtl. gar nicht betroffen. Drittens ist es, nach der Verdrängung der Schuld, ein kontraproduktiver Reflex,

---

zum Trotz unterschlagen – es ist frappant, wie wenig deutschsprachige Titel es etwa zum Komischen bei Jarry, Apollinaire oder Queneau gibt, obwohl dies in Frankreich gängige Themen sind (s. die entsprechenden Kapitel). Das ist bedauerlich, weil die deutschsprachige Romanistik hier ihrem Gegenstand nicht gerecht wird.

diese zum alleinigen Maßstab zu machen; denn was wäre es anderes als eine Form mehr oder weniger versteckter Buße, wenn im Nachhinein die künstlerische Produktion eines ganzen Jahrhunderts als intellektuell oder emotional gebrochen geißelt wird?

Aus dem Gesagten folgt ein phänomenologisch-positivistischer Ansatz: Es sollen Werkmerkmale gesucht und herauspräpariert, dann eingeordnet werden; moderne Qualitäten von Komik haben ihren Grund in graduellen Differenzen, nicht aber in den essentiellen Stufen eines postmetaphysischen Geschichtsmodells. Der Rahmen der Überlegungen ist ein anthropologisch geläutertes Geschichtsdenken, das auf graduelle Unterschiede mehr achtet als auf Etikettierungen. Dieses will das 20. Jahrhundert neu einschätzen: Nun, da Moderne und Postmoderne beendet sind, sind beide zu historisieren; dabei sollen jene Seiten herausgestellt werden, die auf Grund der bisherigen historischen Nähe und besagter Befangenheiten unbeachtet blieben.

Ein gelassener Blick auf die komische Seite ist keine ideologische Forderung, er wird durch den Gegenstand geboten. Die klassische Moderne bricht mit dem bis dato herrschenden Welt- und Kunstverständnis auf mitunter emphatische Weise; insofern bestimmt sie sich *auch ex negativo*. Dennoch gewinnt sie ihre Eigenart nicht nur in Abgrenzung zur Tradition, nicht nur in Aufgabe und Zerstörung. Vielmehr, so die zu belegende These, hebt sie das Überkommene im doppelten Sinne auf: Sie suspendiert und bewahrt es zugleich. Es heißt, das Bild zurechtrücken: Die Moderne betreibt weder den umfassenden Bildersturz, den man ihr anhängen wollte, noch die radikale Innovation, die sie programmatisch verkündet. Vielmehr wird die Tradition auf eine Weise neu gewendet, die eben komische Züge trägt: Das Lachen ist ein Mittel der Entlastung,<sup>26</sup> der Positivierung, der auch körperlich zu verste-

---

<sup>26</sup> Vgl. Peter L. Berger, Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung (1997), aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka, Berlin/New York (NY) 1998 (das Befreiende sei betont, die – nach Berger – religiösen Wurzeln in Frage gestellt). Diese Dimension des Lachens ist nicht die einzige – es gibt auch zu diesem Begriff bzw. Phänomen eine unüberschaubare Forschungsliteratur. Zu historisch früheren, religiös besetzten Formen sei auf Klaus Ridders Abhandlung (die an Berger anschließt) hingewiesen; Erlösendes Lachen. Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004, S. 195–206. Sodann ist eine gewisse Nähe zu Michail Bachtin evident: Körperlichkeit und soziale Dimension des Lachens werde ich betonen. Freilich handelt es sich bei den hier behandelten Texten nicht um solche der Volkskultur (die modernistische Groteske erwähnt Bachtin nur am Rande); auch subversive oder obszöne Elemente sind nicht unbedingt gegeben. Generell ist Bachtins These, der Karneval

henden (Selbst-)Affirmation; es hat zudem eine soziale Dimension, gilt als ansteckend und knüpft daher an eine zentrale Forderung der Avantgarden an, nämlich eine Durchbrechung der Grenze zwischen Kunst und Leben.<sup>27</sup> Daß dem Lachen in der Moderne neue Relevanz zukommt, mag man auch daran sehen, daß in der Kunst nunmehr die Rührung verpönt ist, unter Klischeeverdacht steht – das Lachen unterliegt diesem Verdacht nicht, es ist nicht *per se* suspekt.<sup>28</sup>

Die mangelnde Würdigung dieses Aspekts der modernen Kunst mag an der herkömmlichen Zuordnung des Komischen liegen: Auch wenn dessen Elemente in vielen Gattungen vorzufinden waren, verband das vormoderne Gattungsdenken die Komik v.a. mit der Komödie; diese stellte das niedere Genre dar, wurde in Absetzung von der und in Unterordnung unter die Tragödie definiert. Den komischen Verfahren mag aus diesen und anderen (etwa religiösen) Gründen<sup>29</sup> eine negative Konnotation angehaftet haben. Mit Auflösung der Gattungssystematik und der rhetorischen Hierarchien im 18. Jahrhundert wird das Komische dieser Wertung tendenziell entzogen – zumindest in den Augen der Dichter.<sup>30</sup> In der Kunst des 20. Jahrhunderts übernimmt es jedenfalls auch in »ernsten« Texten eine positive Funktion. Die Relevanz des Komischen und des Lachens – die, wie angedeutet wurde und noch weiter ausgeführt werden wird, deshalb nicht unbedingt ungebrochen, »rein« sein muß – soll zudem bezüglich einer zweiten gängigen Grundannahme über die Moderne betont werden. Die Kunst des besagten Zeitraums wird meist emphatisch als avantgardistisch verstanden: Sie zeichne sich durch theoretischen Anspruch und komplexe, für den Normalleser kaum nachvollziehbare Sprachspiele im Fall der Lyrik bzw., im Fall narrativer Texte, durch Experimente mit Erzählkonventionen aus. Ihre literarischen Verfahren zielten notwendig, so das vorschnelle Urteil, auf radikale Neuerung, und

---

werde von der Literatur aufgesogen und bis zu Dostojewskij, ja sogar bis in die klassische Moderne weitertransportiert, eine kritische Diskussion wert. Vgl. die Zusammenstellung in Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe, München 1969, S. 62f.; zur Unterscheidung zwischen modernistischer und realistischer Grotteske vgl. ebd., S. 24.

<sup>27</sup> Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 26–35.

<sup>28</sup> Das reine Amüsement ist Verteidigern eines emphatischen Kunstbegriffs ebenfalls suspekt; das herzhaft Lachen trifft dennoch nicht ein vergleichbarer Generalverdacht wie die Träne der Rührung.

<sup>29</sup> S.o., S. 21f., Anm. 26.

<sup>30</sup> Philosophen und Literaturwissenschaftler halten, wie gesagt, an der negativen Definition fest.

um dieses Ziel zu erreichen, gingen sie über das allgemein Verständliche hinaus. Schwierige Rezeption gehöre zum Wesen der modernen Kunst – diese These will die Untersuchung nuancieren: Das Komische erleichtert die Rezeption bis zu einem gewissen Grade und enthält eine soziale und sozial vermittelnde Dimension.

Der gewählte Zeitrahmen umfaßt die klassische Moderne, die Jahre von ca. 1900 bis ca. 1960, und damit den Zeitraum, in dem die genannten Charakteristika – Innovationssuche, kritische Hinterfragung der Tradition – zu ihrer reinsten Entfaltung kommen. Der relativ weite Rahmen umfaßt sowohl die klassischen Avantgarden als auch die Nachkriegsavantgarden nach 1945, die stark an die vorhergehenden modernistischen Bewegungen anknüpfen (OuLiPo etwa). Meines Erachtens gehören diese Strömungen zusammen, eine Trennung wäre künstlich; erst die Postmoderne stellt eine (relative) Veränderung dar: Hier nehmen das Spielerische und das Ironische überhand, diese Tatsache ist bekannt; die Erforschung ist weniger dringlich.<sup>31</sup> In der Folge werde ich der Einfachheit halber mit ›klassische Moderne‹ und ›Moderne‹ den besagten Zeitraum bezeichnen – in Abgrenzung zum Epochenbegriff ›Moderne‹ im engeren Sinne, der den Zeitraum ab ca. 1800 meint (wird ›Moderne‹ in diesem ›eigentlichen‹ Sinne verwendet, so weise ich darauf hin).

Auch der zweite Punkt des Vorhabens, die Bestimmung des *modernen* Komischen, sei präzisiert: *Einfach* komisch ist die Kunst der Moderne selten. Das verhindert bereits der reflexive Zug, der ihr, wie der Epoche, der sie entstammt, eigen ist. Das historische Bewußtsein, einer ›alten‹ Kultur anzugehören oder ihr zumindest zu entstammen, die selbstreferentiellen Elemente des autonom gesetzten Kunstsystems, die Skepsis gegenüber technischem, moralischem und sozialem Fortschritt, die seit Rousseau Teil des modernen Selbstverständnisses ist, eine häufig zu findende pessimistische Anthropologie, der (eventuelle) nostalgische Wunsch nach einer Rückkehr zu vormodernen Verhältnissen – all dies sind Züge, die nicht jedes Werk und jeden Künstler kennzeichnen, die das Gesamtbild gleichwohl prägen und eine ungebrochene Komik, ein unbeschwertes Lachen oft verhindern. Tatsächlich ist das Lachen in der Moderne häufig durchsetzt mit intellektuellen oder ästhetischen Elementen anderer Herkunft, die es modifizieren.

---

<sup>31</sup> Zur Abgrenzung von Moderne und Postmoderne vgl. auch die Überlegungen in der Konklusion.

Erscheinungsformen des Absurden, des Grotesken, des Tragischen, des schwarzen Humors, des Makabren, des Schrecken- oder Ekelerregenden etc. finden sich nicht nur separat, sondern besonders in Mischformen, die komische Züge tragen. Die Untersuchung wird daher, nach einer Definition der komischen Grundstruktur, die wichtigsten ästhetischen Kategorien untersuchen, die diese Modifikationen des Komischen bezeichnen.

Drittens soll das Werk der einzelnen Autoren neu perspektiviert werden. Dies wird auf eine doppelte Weise geschehen: zum einen durch die Befunde, welche durch die gewählte Thematik ermöglicht werden; zum anderen durch die innovative Annäherung an andere Texte, die durch diese Fragestellung möglich wird.

### 3 Die Basisstruktur des Komischen<sup>32</sup>

Die Komik, das Komische und die Komödie können in dieser Einleitung nicht erschöpfend behandelt werden: Es gibt eine umfangreiche Forschung und eine komplexe Theoriebildung.<sup>33</sup> Vielmehr soll die Grundstruktur des Komischen im Rahmen der gewählten Thematik bestimmt<sup>34</sup> und perspek-

---

<sup>32</sup> Für wichtige Anregungen betreffs der Grundstruktur des Komischen danke ich Franz Penzenstadler, für Hinweise zum tragikomischen Wechselspiel Maria Moog-Grünewald, zur Bedeutung des Grotesken Joachim Küpper, zu jener der Parodie Christian Moser. Mein Dank geht auch an die Reihenherausgeber und den Verlagsleiter Torang Sinaga für die freundliche Aufnahme sowie an Isabell Oberle für das sorgfältige Lektorat.

<sup>33</sup> Zum Forschungsstand der Komödie gibt es eine Reihe Standardarbeiten sowie eine Vielzahl an Einführungen in Geschichte und Systematik der Gattung. Eine umfangreiche geographische, historische und systematische Übersicht hat Maurice Charney herausgegeben; *Comedy. A Geographic and Historical Guide*, zwei Bde., Westport (CT)/London 2005. Einen wichtigen Überblick mit theoretischen Überlegungen bietet Bernhard Greiner, der über die Textanalyse hinaus die Komödie theatersemiotisch zu erfassen sucht; *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen/Basel <sup>2</sup>2006, S. 3–113. Einen Band mit den wichtigsten deutschsprachigen Theorietexten präsentiert Ulrich Proflich (Hg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1998. Einen älteren Forschungsüberblick bieten Reinhold Grimm/Klaus L. Berghahn (Hg.), *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt 1975. Die Theoriediskussion betreffend ist der von Ralf Simon edierte Band aufschlußreicher; *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001.

<sup>34</sup> Ein wichtiger Bezugspunkt ist der Band *Das Komische* der Gruppe Poetik und Hermeneutik, der Einzelanalysen und systematische Betrachtungen enthält; mehrere Beiträge werden in der Folge diskutiert; Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976. – Zentrale Positionen zum Komischen aus Literatur und Poetik werden in der von Véronique Sternberg-Greiner herausgegebenen *anthologie raisonnée* versammelt: