

Teilabdruck aus:

Hans Roth

Die komische Differenz

Zur Dialektik des Lächerlichen
in Theater und Gesellschaft

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Abbildung auf dem Umschlag:

Paul Klee: Narr in Trance (1929)

Öl auf Leinwand, 50,5 x 35,5 cm

Museum Ludwig, Köln

Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln

rba_c000251

<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin und des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten SFB 1171 Affective Societies der Freien Universität Berlin (Projektnummer: 258523721).

Diese Arbeit wurde 2021 als Dissertation im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin eingereicht und verteidigt.

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.

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1818-0

Print ISBN 978-3-8498-1816-6

E-Book ISBN 978-3-8498-1817-3

www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Für Manfred (†) und Theo ()*

Der Humor ist die Rechtsprechung ohne Urteil, d. h. ohne Wort. [...] Es ist der paradoxe Fall einer Rechtsprechung, die das Recht ohne Beachtung des Wesens der Person überhaupt, gegen Personloses, wortlos vollzieht.

Walter Benjamin, *Charakteristiken und Kritiken*

Welcher Humor im Gerichtssaal noch immer am stärksten „zieht“? Der, den man sich im Theater nicht mehr gefallen lässt.

Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*

Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet.

Robert Gernhardt, *Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik*

Inhalt

1 Einleitung	11
Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz?	22
Aufbau und methodisches Vorgehen	35
2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem	41
Das Komische als performatives Grenzphänomen	43
Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung: Die drei großen Erklärungsansätze der Komik- und Lachtheorie	46
Zur Ausdifferenzierung von Lächerlichem und Komischen – ein theoriegeschichtlicher Abriss	53
Platon und Aristoteles: Die Komödie als Zählung des Lächerlichen	56
Thomas Hobbes: Die politische Verwerfung des Komischen	75
Shaftesbury: Die Probe des Lächerlichen und Humor als <i>sensus communis</i>	86
Zwischenfazit: Die komische Differenz als ‚Paradigma der Modernitätserfahrung‘?	103
3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno	124
Michael Bachtin: Die frühneuzeitliche Lachkultur als Modell einer Karnevalisierung des Politischen	127
Theodor W. Adorno: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit“ – Vom falschen Lachen in der falschen Gesellschaft	149

4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge	
des Lächerlichen	170
Wie viel Karneval steckt im ‚Theater‘ der Migration?	
Ethnischer Humor als ambivalentes Politikum	173
„Ein Lehrstück über Rassismus“ – Im Grenzgebiet von Theater	
von Alltagsrassismus	190
Angst und Empörung: Exkurs zur affektiven Ökonomie	
rassistischer Komik	207
Wi(e)der ein Lob der Ironie: Über die falschen Freunde	
des Komischen	227
„Ick bin ein Obama“ – Das Risiko der Lächerlichkeit	
und die Chance des Komischen	244
5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen	
im Postmigrantischen Theater	263
VERRÜCKTES BLUT: Die Ironie eines Erfolgsstücks	267
(K)ein Beitrag zur Integrationsdebatte: VERRÜCKTES BLUT	
als Verwirrspiel mit der „Kanakenselbsthassnummer“	271
„Lachen ist hier Kriegsführung“ – Über asymmetrische	
Lachkollektive	280
COMMON GROUND: Zwischen komischer Vergemeinschaftung	
und dezentrierter Solidarität	292
Zwei Außenseiter zwischen den Fronten: Orit Nahmias	
und Niels Bormann als komische Strukturfiguren	
in COMMON GROUND	294
Humor ohne Hegemonie? Zwischen Tabubruch und Entlastung	
des deutschen Gedächtnistheaters	309

6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien	
als Suspension des Politischen	322
Populismus im Theater: Jilet Ayse AM KÖNIGSWEG	324
„Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa?“ – Ein satirischer Fremdkörper in AM KÖNIGSWEG	336
Politik als Farce? Zur politischen Beurteilung von Idil Baydars Gastauftritt	347
Wiederholung als Unterbrechung: PLAYBLACK	360
Eine kritische Hommage an die Wiederholungschleifen der Kulturindustrie	362
„Ein bisschen Spaß muss sein“?	375
7 Fazit	386
Literatur	395
Aufführungsverzeichnis	427
Abbildungen	428
Dank	432

1 Einleitung

Die Art und Weise, wie Menschen wahrgenommen werden, die hier bei uns ankommen, die erinnert mich irgendwie an alte Mechanismen, oder? Vor einem Jahr waren es die Rumänen, die als Sozialschmarotzer verschrien waren, bevor sie hier waren, davor waren's die Polen. Scheißpolen! Scheiß Dreckspolen!¹

Wir befinden uns gegen Ende der Inszenierung *IN UNSEREM NAMEN*², die am 13. November 2015 im Berliner Maxim-Gorki-Theater Premiere feierte. Die zitierten Sätze sind der Beginn eines längeren Monologs des Schauspielers Thomas Wodianka, in dem er die Vorstellung einer angeblichen gesellschaftlichen Überfremdung durch Migration in immer neuen Anläufen auf historische Zuwanderungsbewegungen applizieren wird. Obwohl Wodianka im Verlauf dieser Rede sämtliche Register von existenzieller Wut und Empörung zieht, wird die Ablehnung von Migration nach Deutschland allerdings nicht auf eine inhärent ernste Art zur Darstellung gebracht. Vielmehr wird das Phantasma der Fremden, die den *status quo* der deutschen Gesellschaft bedrohten, im Folgenden einer ins Absurde kippenden Rekursionsbewegung unterzogen, indem Wodianka fortwährend nicht nachvollziehbare Einwände gegen immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen artikuliert. Nach den „überschätzten“ Polen, die immer „alles reparieren“, echauffiert sich Wodianka als Nächstes über die Türken: „Vor fünfundfünfzig Jahren, da waren's die Türken, oder? Scheißtürken! Scheißtürken! Die kommen hierher und erfinden einfach mal unser Nationalgericht“. Von da an greift Wodianka beginnend mit den „Scheißhugenotten“, deren kulturelle Mitbringsel – Blumenkohl, Buletten, Bouillon und Thomas de Maizière – ebenfalls nicht notwendig seien, immer weiter in die Vergangenheit zurück. Über die „Scheißrömer“ mit ihren „effizienten Verwaltungsstrukturen, Aquädukten und Straßen“, die Glockenbecherkultur mit ihren Bechern und Humpen und den Menschen des Neolithikums, die

1 Zit. nach Aufführungsmitschnitt. Dies gilt, sowie nicht anders angegeben, für alle nachfolgenden Zitate aus Theateraufführungen.

2 *IN UNSEREM NAMEN* (2015), Regie: Sebastian Nübling. Text: Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*/Aischylos: *Die Schutzfliehenden*. UA: 13.11.2015. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

unnötigerweise Landwirtschaft und damit Sesshaftigkeit etablierten, landet Wodianka schließlich bei den ersten Fischen vor 400 Millionen Jahren, die mit halbentwickelter Lunge an ‚unser‘ Land („zu voll“) krochen.

All dies trägt Wodianka im Anschein von äußerster Erregung vor. Seine Mimik und die teils zuckenden, teils bedrohlich langsamen Bewegungen nehmen zusehends grotesk verzerrte Züge an, während zugleich seine Ausdrucksweise immer unflätiger wird (Fische werden als ‚Fotzenflosser‘ beschimpft). Diese wütende Spielweise korrespondiert mit der grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber Einwanderung, die in Wodiankas Rede immer wieder von neuem bekräftigt wird. Jedoch wird seine Wut davon konterkariert, dass er sogar das Rechtssystem und jedwede Esskultur als nutzlose migrantische Mitbringsel erachtet: „Was bitte ist so schlimm daran, Wasser mit zwei Händen zu sammeln?“ Neben der inkohärenten Argumentationsstruktur führt die andauernde Verschiebung dieser Wut auf immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen dazu, dass der Vorstellung einer möglichst autochthonen Gesellschaft der Boden unter den Füßen weggezogen wird. So löst sich die angeblich zu verteidigende Homogenität der deutschen Gesellschaft zum Abschluss dieser Wutrede buchstäblich ins Nichts auf: Nach all den affektiv besetzten Ausfällen gegen die fremden Störenfriede gefällt dem nunmehr ermüdet und resigniert klingenden Wodianka einzig der Zustand „als es nichts gab – ohh, das war toll. Da gab es nur eine unendliche Weite von Nichts. Ohh, das war klasse“.

Wenn in diesem Monolog nur das ‚Nichts‘ ein passables gesellschaftliches Ordnungsmodell darstellt, wird deutlich, dass der Auftritt die Legitimität der hier zur Schau gestellten rassistischen Haltung strukturell untergräbt. Die immer wahnwitzigeren repetitiven Bezüge auf historische Migrationsbewegungen, die Verkehrung des anfänglichen Bewahrungsszenarios zu blanker Zivilisationsfeindlichkeit und die exalziert-erregte Mimik und Gestik Wodiankas überspitzen die Ablehnung von Zuwanderung auf eine Weise, die selbige als in sich widersinnig erscheinen lässt. Genauer gesagt, wird sie systematisch ins Komische gewendet. Indem das geäußerte Ressentiment gegen das *Fremde* auf paralogische Weise in die *eigene* Vergangenheit verschoben wird, stürzt die beschworene nationale Identität in einer Art fortwährender Selbstunterbrechung in sich zusammen. Die genüssliche Übertreibung, Übertragung und Überdehnung des Phantasmas der fremden Störenfriede erzeugt eine komische Fallhöhe, in der sich ein umso drastischerer Einwand gegen eine Essentialisierung von Kultur, Ethnizität und Nation manifestiert.

In formaler Hinsicht ist diese Bewegung exemplarisch für die satirische³ Kritik eines chauvinistischen Gesellschaftsbildes. Die Szene bedient sich generischer Formen, die der Komödien- und Komiktheorie mehr als vertraut sind: Beispielsweise entsprechen die drei markantesten Merkmale der Szene – die Wiederholungsschleifen des Monologs, die Verkehrung des anfänglichen Arguments in sein Gegenteil und die Überlagerung von äußerster Erregung und sinnfreier Suade – jeweils den Mustern der Repetition, der Inversion und der Interferenz, die Henri Bergson in seinem Essay *Das Lachen* als die drei wesentlichen Ermöglichungsbedingungen von Komik bezeichnet hat.⁴ Ein anderes Beispiel für den virtuosen Bezug auf das Formenrepertoire des Komischen liefert die Pointe, in der jegliche emotionale Spannung vom zuvor so aggressiven Wodianka abfällt und das vor aller Geschichte verortete ‚Nichts‘ zum politischen Idealzustand wird. Denn diese makabre Überformung rassistischer Affektpolitik überschneidet sich auf frappante Weise mit Immanuel Kants Deutung des Lachens als einem plötzlichen Umschlag von Affektgeschehen ins Gegenstandslose.⁵

3 Wenn in dieser Arbeit analytische Bezeichnungen wie Satire, Parodie, Komik, Humor, Grotteske, Ironie etc. verwendet werden, dann geschieht dies unter der Prämisse, dass sich die Formen, Kategorien und Gattungen des Komischen keiner noch so ausgefeilten theoretischen Differenzierungsleistung abschließend fügen, sondern gerade auch im analytischen Gebrauch einem beständigen Wandlungs- und Überlappungsprozess unterliegen – dieser Umstand und seine politischen Voraussetzungen und Implikationen werden im Verlauf der Studie ausführlich diskutiert. In diesem Sinne verstehe und verwende ich diese Bezeichnungen ausdrücklich nicht als klar voneinander abgrenzbare, sich gegenseitig ausschließende, in sich kohärente Gattungsbegriffe, sondern nutze sie als „pragmatisches Konzept“ (Leontiy: Einführung, S. 3, zum (Ober-)Begriff ‚Komik‘), d.h. in der Absicht, einen bestimmten Aspekt am Gegenstand sichtbar zu machen. Anders als in der klassischen Prägung des Begriffs bezieht sich die Zuschreibung ‚satirisch‘ im obigen Satz deshalb weniger auf ein bestimmtes künstlerisches Genre wie ‚die‘ mittelalterliche Ständesatire oder ‚die‘ literarische Satire eines Karl Kraus (vgl. Zymner: Satire, S. 21-25), sondern verweist auf einen spezifischen *Modus* komischer Darstellungen und Wirklichkeitsbezüge: eine „Kritik, in der das Vorkommen der Realität ganz in den Dienst ihrer (Selbst-)Entlarvung gestellt wird“ (Jakobi/Waldschmidt: Witz und Wirklichkeit, S. 11).

4 Vgl. hierzu Bergson: *Das Lachen*, S. 68-75.

5 „Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden

Durch die Wendung ins Komische wird das Mandat, ‚unter uns zu bleiben‘, in dieser Szene also in einem doppelten Sinne vorgeführt: Das scheinbar besonders konsequente Ausagieren dieser Forderung ist in einen Darstellungsmodus eingebettet, der die Ideologie einer homogenen Kultur-nation als in sich unsinnig und unhaltbar ausstellt. Die Szene spekuliert von ihrer Struktur her auf eine Erfahrung, die das absurde Zusammenspiel von äußerster Empörung und argumentativer Inkohärenz nachvollzieht, um sich lachend und vergnügt von ihm zu distanzieren. Wer dieses Zusammenspiel als komisch erfährt und goutiert, fällt zugleich ein Urteil über rassistische Unterscheidungspraxen, das sich ihrer Ungereimtheit gewiss ist.

Die behandelte Szene aus *IN UNSEREM NAMEN* arbeitet erkennbar der politischen Stoßrichtung der Inszenierung zu, die die Fluchtbewegungen des Jahres 2015 nach Berlin und Deutschland zum Thema hatte und sich kritisch gegen die nationale Bewertung des „langen Sommers der Migration“⁶ als einer bedrohlichen Flüchtlingskrise wandte. Die Inszenierung von Sebastian Nübling lässt sich als ein räumliches, textliches und darstellerisches Formenexperiment lesen, das – wie bereits der Titel andeutet – Theater energisch den Status eines (Gegen-)Ortes der Selbstverständigung und der demokratischen Vertretung auch der Geflüchteten antrug. Vor diesem ambitionierten und durchaus pathetischen Hintergrund mutet die Arbeit an wie eine Collage verschiedener Sprech- und Darstellungsformen, die beispielhaft für ästhetische und repräsentationspolitische Suchbewegungen des Gegenwartstheaters sind. Die strenge Aufteilung in Bühne und Zuschauerraum war aufgelöst und durch ein partizipativeres, zumindest aber dynamischeres Dispositiv ersetzt, in dem Akteur*innen und Zuschauer*innen den selben Raum bespielten; die elf Akteur*innen waren Mitglieder des für seine Diversität bekannten Ensembles des Gorki⁷ oder selbst vor Kurzem geflüchtete

kann). *Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*“ (Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 273).

6 Hess u. a.: Der lange Sommer der Migration.

7 Die institutionelle Öffnung für postmigrantische und queere Positionen und Personen gehört in der Intendanz von Shermin Langhoff (seit 2013) und Jens Hillje (Ko-Intendant von 2013 bis 2019) zur programmatischen Selbstbeschreibung des Hauses: „Das Gorki öffnet sich zur Stadt: mit seinem wunderbaren Ensemble, mit dem Studio Я, mit den Gorki-Kolumnistin*innen Mely Kiyak und Can Dündar, dem Gorki Forum und den Kolleg*innen von Gorki X, die Sie alle zum Mitmischen einladen. Das Gorki meint die ganze Stadt, mit allen, die in den letzten Jahrzehnten dazu gekommen sind, ob durch Flucht, Exil, Ein-

Schauspieler*innen; weite Teile des Textes wurden nicht nur in Deutsch und Englisch, sondern auch in Arabisch, Türkisch, Polnisch und Farsi und damit in dem Publikum partiell unverständlichen Sprachen gesprochen; der zu lose verknüpften Einzelszenen arrangierte Text wiederum setzte sich neben dem vom britischen Comedian Stan Lee adaptierten Monolog Wodiankas zusammen aus von den Akteur*innen selbstgeschriebenen Texten, aus dokumentarischem Material sowie aus Textfragmenten von Aischylos *Schutzfliehenden* und Jelineks *Schutzbefohlenen*. Die Arbeit versuchte ihr didaktisch-emanzipatorisches Anliegen der Solidarität mit Geflüchteten also mithilfe von Strategien und Rahmungen zu realisieren, die – von der Aufhebung des Guckkastendispositiv, über das freie dramaturgische Textarrangement bis hin zu einer dokumentarischen Überblendung von Bühnendarstellung und Realität – auf den ersten Blick eher in der Tradition eines postdramatisch-avantgardistischen und institutionenkritischen Theaters stehen.⁸

In dieser Reihe mutet die Soloszene Wodiankas mit ihrer in sich geschlossenen satirischen Figurenrede unpassend an, da diese Parodie⁹ einer rassistischen Wutrede auf den ersten Blick wenig mit einer ästhetischen und sozialen Erneuerung des Kunsttheaters zu tun hat, sondern ganz in den genretypischen Bahnen des Komischen verläuft.¹⁰ Daher erscheint es umso bemerkens-

wanderung oder einfach durch das Aufwachsen in Berlin“ (<https://gorki.de/de/haus>, abgerufen am 22.05.2020).

- 8 Für eine ausführliche Analyse der Arbeit und ihrer szenischen Kritik an der Institution des deutschen Sprechtheaters vgl. Oberkrome/Roth/Warstat: German Sprechtheater.
- 9 Dass die Begriffe ‚Parodie/parodistisch‘ und ‚Satire/satirisch‘ hier so nah beieinander auftauchen, ist ein erneutes Beispiel für den pragmatischen Umgang mit Formbegriffen des Komischen, den ich in dieser Studie praktiziere: die *Modi* parodistischer Wiederholung und satirischer Kritik schließen sich nicht aus, sie können (müssen aber nicht) durchaus gemeinsam auftreten.
- 10 Hinsichtlich dieser Sonderstellung gibt es auch Argumente für eine andere Einschätzung: So kann Komik aufgrund ihrer selbstreflexiven Qualitäten sogar in einen ausnehmend engen Zusammenhang mit avantgardistischen Strategien gerückt werden, insofern bspw. beide auf ihre Weise die Grenze von Kunst und Leben destabilisieren und zur Provokation neigen (zu dieser Idee einer ‚Witty Art‘ vgl. Strätling: Witz und Ästhetik). Noch einen Schritt weiter geht Nikolaus Müller-Schöll, der ausgehend von der populärwissenschaftlichen Diagnose von der ‚Spaßgesellschaft‘ der 90er Jahre dafür plädiert hat, „das Komische als Paradigma des Gegenwartstheaters nach 1989“ (Müller-Schöll: Urverbrechen

werter, dass in mehreren Rezensionen das Urteil über die Aufführung in einen engen Bezug zu Wodiankas Monolog gesetzt wurde, wobei die politischen Bemühungen der Inszenierung, vor allem aber die satirische Einlage sehr unterschiedlich bewertet wurden. Für Peter Laudenbach, der Nüblings Inszenierung als plakative „Kindergeburtstags-Versuchsanordnung“¹¹ bezeichnete und ihr politische und ästhetische Naivität bescheinigte, war Wodiankas Rede lediglich ein „Späßchen für politisch interessierte Kulturflaneure“¹². Noch drastischer fiel die Einschätzung Wolfgang Höbels aus, der in Wodianka eine „schlechte Kopie des Komikers Michael Mittermeier“¹³ erkannt haben wollte und den Abend als ein ‚Solidaritätspalaver‘ mit zum Teil ‚gruselig missglückten‘ Passagen beschrieb.¹⁴ Dirk Pilz, der IN UNSEREM NAMEN grundsätzlich ebenfalls eine „schlichte Denkungsart“¹⁵ bescheinigte, war hingegen der Ansicht, dass die Inszenierung mit dieser Szene einen ‚bissigen‘ Ausbruch aus ihrer ‚wohligen Lethargie‘ wage.¹⁶ Und für die Rezensentinnen Esther Slevogt und Katrin Bettina Müller, die der utopisch-didaktischen Grundhaltung der Arbeit jeweils mehr abgewinnen konnten und sie tendenziell lobten, war Wodiankas Monolog gar deren „Highlight“¹⁷ und ein „furiose[r], kabarettistische[r] Ritt“¹⁸.

In den Theaterkritiken ist somit eine gewisse Uneinigkeit über die politische Reichweite und das kritische Potential der Inszenierung erkennbar, die partiell als wichtiger Gegenentwurf zur öffentlichen Stimmungslage, doch

und Spaßgesellschaft, S. 196) zu begreifen, da in den Darstellungsformen des Gegenwartstheaters ein ausgeprägter Hang zu komikähnlichen Konstellationen von Widersinnigkeit und Inkongruenz auszumachen sei. Ein zweiter, weniger grundsätzlicher Bezug zum Formenrepertoire des Gegenwartstheaters ergibt sich übrigens aus der Aneignung und Überformung des ursprünglichen Stand-Up's von Stan Lee durch Wodianka: Nicht zuletzt erscheint die Szene als ein Beispiel für aktuelle Formen des ‚Medienwechsels‘ im Theater, das heißt für die Frage, wie sich Theater produktiv auf andere künstlerische Darstellungsformen bezieht und sie an seine spezifischen medialen Gegebenheiten anpasst.

11 Laudenbach: Anfall von Heimat.

12 Ebd.

13 Höbel: Wir Herumgeschubsten.

14 Vgl. ebd.

15 Pilz: Wenn Theater die Wirklichkeit gestalten will.

16 Vgl. ebd.

17 Slevogt: Höfliche Utopien.

18 Müller: Beweg dich.

überwiegend als eine eher harmlose Selbstbestätigung des Theaters bzw. der Aufführungsteilnehmer*innen bewertet wurde. Noch einmal deutlicher, ja: fundamentaler nimmt sich indessen der Unterschied in der Beurteilung der Szene aus, bei der die Wortwahl auf konträre Erfahrungsweisen schließen lässt: Einerseits als eine energische Entlarvung rassistischer Narrative und als ästhetischer Glanzpunkt der Aufführung, andererseits als triviales Amüsement, in dem sich die selbstgefälligen Tendenzen der Aufführung eher verschärfen würden. Nachdem die erste Beschreibung der Szene bereits nahegelegt hat, dass der Monolog durch seine komische Form politische Artikulation und ästhetische Erfahrung miteinander verschränkt, verkompliziert sich das Verhältnis von Komischem und Politischem angesichts dieser Unstimmigkeiten. Denn die parodistische Theatersituation selbst erscheint hier in ihrer Wirkung als zwiespältig, als zweigeteilt.¹⁹ Dabei machen die verschiedenen Lesarten der Szene deutlich, dass sich diese Differenzen nicht auf die Frage eines bloßen ‚Verstehens‘ der Komik reduzieren lassen, da die komische Inszenierungsabsicht allseitig als solche erfahren wurde.²⁰ Statt einer binären Logik von Zustimmung und Ablehnung tut sich in diesen unterschiedlichen Wirkungen eine komikimmanente *Dialektik* auf, die sich als eine An- und

19 Gelten aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Zuschauer*innen als konstitutiver Bestandteil der Aufführung, ist der Konflikt um die Szene ein eindrückliches Beispiel dafür, wie dieses konstituierende Moment – die Idee „einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife“ (Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 59) von Akteuren und Zuschauern – im Theater auch jenseits avantgardistischer Provokation und Partizipation relevant wird. Denn was die Szene ‚ist‘, realisiert sich erst im Urteil über sie.

20 Im Gegenteil ist das Beispiel gut geeignet, ein reduktionistisches Komikverständnis zu hinterfragen, dass das Verstehen von Komik von der positiven Vertrautheit mit dem jeweiligen Wissenskontext abhängig macht. Warum wohl vermag etwa die Anspielung auf die Glockenbecherkultur komisch zu wirken? Wohl nicht, weil die Zuschauer*innen alle über sie so gut Bescheid wissen, sondern weil höchstwahrscheinlich kaum jemand im Publikum von dieser Kultur und ihren ‚Humpen‘ (Wodianka) gehört hat, wodurch der dargestellte Hass gegen sie umso widersinniger wird. Dies kann man m. E. verallgemeinern: Komik hat jenseits der schieren Deutungskompetenz immer auch mit einem *Erfahrungsbruch* zu tun, mit einem Aussetzen und Misslingen der Ein- und Zuordenbarkeit. Zu diesen performativen Eigenheiten von Komik als einem „Grenzphänomen des Verstehens“ vgl. Wirth: *Diskursive Dummheit*, S. 10-18, sowie den Abschnitt „Das Komische als performatives (Grenz-)Phänomen“ in Kapitel 2.

Abstoßung von zwei Konstellationen des Politischen beschreiben lässt: Auf der einen Seite verleiht die groteske Suade einem ungelösten gesellschaftlichen *Konflikt* im Umgang mit Flucht und Migration Ausdruck; auf der anderen Seite zielt die Parodie eines rassistischen Wutausbruchs auf die Herausbildung einer *Gemeinschaft*, die sich vergnügt und erheitert ihrer kollektiven Ablehnung solcher Positionen versichert. Bezogen auf diese beiden Pole des Politischen kann man sagen, dass sich der Dissens der Kritiker*innen weniger um eine bloße Frage der Erlebensperspektive dreht, sondern vielmehr um *kategorial* unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Konflikt und Gemeinschaft. Aus abschätziger Perspektive nimmt sich dieses Verhältnis als eine wohlfeile Verunglimpfung aus, in der das Publikum sich gefahrlos in seiner weltoffenen Haltung affirmiert; in der zugewandten Position erscheint es als eine polemische Widerlegung rassistischer Feindseligkeit, die *ex negativo* eine Solidarisierung ermöglicht.

In diesen differenten Auffassungen deutet sich an, dass sich die politischen Implikationen der Szene und der Blick auf die drastisch-vergnügliche Art und Weise, in der sie sich auf Phantasmen von Kultur und Nation bezieht, wechselseitig bedingen und verschieben. Auf einer analytischen Ebene geht es einem kaum anders: Welche politischen Potentiale man dieser parodistischen Wutrede und dem Komischen generell zugestehen will, lässt sich unterschiedlich beantworten. Bezieht man die Szene auf die in der Theaterwissenschaft prominent von Hans-Thies Lehmann vertretene Ansicht, der zufolge „das Politische des Theaters nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss“²¹, scheint zunächst ein abschätziges Urteil naheliegend. Da Theater in einer tendenziell postpolitischen Mediengesellschaft kaum als privilegiertes Organ der politischen Veränderung und Verständigung taugte, sei von einer expliziten Bezugnahme auf die Gegenwart wenig zu erwarten und eine gutgemeinte antirassistische Polemik drohe zwangsläufig zu einem Bestätigungsritual der ohnehin schon Überzeugten zu verkommen. Aufgrund ihrer kollektiven Wirkungspotentiale, der Bildung von ephemeren Lachgemeinschaften, wären komische Inszenierungsstrategien gar ein Paradebeispiel für jenes *Preaching to the Converted*, das oftmals als Gegenteil von politischem Theater gilt.

In diese Richtung weist auch ein alter und wirkmächtiger Diskurs europäisch-westlicher Prägung, demzufolge Komik *per se* ein geringes politisches Potential hat und der in den abschätzigen Rezensionen zu *IN UNSEREM*

21 Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater*, S. 23.

NAMEN seine implizite Fortsetzung findet. So lässt sich eine Verbindung von einer traditionellen poetologisch-autonomieästhetischen Abwertung der Komödie als dem gegenüber der Tragödie niederen Genre über die berüchtigte Vertreibung des Harlekins bis hin zu heutigen Kritiken des Komischen ziehen.²² Unter ähnlichen Vorzeichen gilt die mediale Ubiquität des Humors (Filmkomödien, Stand Up-Formate, TV-Comedy, Karikaturen, Comics etc.) auch heute noch weitgehend als gleichbedeutend mit einer seichten und harmlosen, mit Ideologie und Vorurteilen gespickten Form der Unterhaltung.²³ Und selbst die Satire oder das Kabarett als die sogenannten ‚anspruchsvolleren‘ Formen des Komischen, sehen sich notorisch dem Vorwurf ausgesetzt, man „zementiere nur bereits feststehende Sichtweisen und lasse den Zuschauer mit dem wohligen Gefühl zurück, er sei auf der Seite der Guten und alle anderen totale Hohlköpfe“²⁴.

Gegen diesen Pauschalverdacht ist mit Blick auf die verschiedenen Lesarten der Aufführung ein naheliegender Einwand, dass hier von einem kollektiven Einverständnis nicht die Rede sein kann. Vielmehr kann man die widersprüchlichen Perspektiven diesbezüglich auch positiv ausdeuten: Ist es nicht gerade die politische Qualität der Szene, dass sie aufgrund ihrer polemischen und provokativen Form ein ganzes Spektrum unterschiedlicher affektiver Wirkungen hervorzurufen vermag, das von Lachen und Vergnügen bis hin zu Verärgerung und ‚Grusel‘ reicht? Aus Sicht eines Verständnisses von

22 Zur Marginalisierung des Komischen in der klassischen Dramenpoetik im Rahmen der sog. „Ständeklausel“ sowie zur Vertreibung des Harlekins vgl. Müller-Kampel: *Komik und das Komische*, S. 28-32. Zur konflikthaften Beziehung von Tragischem und Komischem vgl. den Sammelband *Schluss mit der Komödie* von Pfaller, der angesichts der „schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur“ (so der Untertitel) vehement Partei für die Komödie ergreift und aus dramaturgischen Grundprinzipien wie dem *happy end* oder der Tendenz zu einer Form der Täuschung, von der niemand getäuscht wird, den materialistischen und optimistischen Gegenentwurf zum Paradigma des Tragischen herausliest (vgl. Pfaller: *Schluss mit der Komödie*).

23 Der locus classicus dieses Vorwurfs ist die von Adorno und Horkheimer geübte Kritik am Lachen (in) der Kulturindustrie, die in den kollektiven Wirkungsmechanismen des Komischen einen ideologischen Selbstbetrug am Werk sieht: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit“ (Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 149). Vgl. den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3.

24 Mentz: *Humorkritik* (2018), S. 48.

politischer Ästhetik, das danach fragt, „wie künstlerische Praktiken – im Sinne einer konsequent entfalteten Heteronomieästhetik – die Neu-Aufteilung des Öffentlichen [...] organisieren können“²⁵ scheint es naheliegend, diese Frage mit ‚Ja‘ zu beantworten.²⁶ In diesem Sinne sind die konträren Auffassungen über das Verhältnis von Konflikt und Gemeinschaft eher ein antagonistischer oder agonaler Spannungsraum, der offenbar gerade durch komische Inszenierungsstrategien der Inversion und Umstülpung gut (re-)produziert werden kann. Allerdings fasst man in diesem konfliktorientierten Ansatz Komik als eine in sehr verschiedene Richtungen instrumentalisierbare Machttechnik auf. Das parodistisch verzerrte Bild eines Rassisten wäre eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung für einen Prozess der Aggression, Provokation und Bestrafung, den auch eine gänzlich andere Konstellation der Komifizierung in Gang setzen könnte. Ein weiterreichendes Lob der Wutbürger-Parodie hingegen wüsste sich gegen die Kritik an ihren kollektivierenden, propagandistischen Effekten nur durch sekundäre (moralisch-weltanschauliche) Begründungen zu verteidigen.

Wenn man den *theatralen* Status des Konflikts bedenkt, verliert dieses agonistische Argument allerdings um einiges an Strahlkraft. Es ist durchaus erklärungsbedürftig, warum das Lachen über die Parodie eines höchstwahrscheinlich nicht anwesenden Milieus eine ‚echte‘ politische Auseinandersetzung stiften sollte. Handelt es sich bei der verzerrenden Darstellung eines Ressentiment-getriebenen Wutbürgers nicht vielmehr um einen bloßen Pappkameraden als um einen handfesten Gegner? So hat Hans-Thies Lehmann in seiner skeptischen Bestimmung der politischen Potentiale des

25 Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 168.

26 Ein Beispiel für eine solche Dissens-Ästhetik ist der Ansatz Jacques Rancières, die Politik des Ästhetischen als *Aufteilung des Sinnlichen* zu begreifen, d.h. als „Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms“ (Rancière: *Aufteilung des Sinnlichen*, S. 26). Entgegen seiner landläufigen Rezeption im Kunstfeld geht es Rancière hiermit eigentlich nicht um den allgemeinen, etwas zahnlosen Hinweis, dass Kunst bzw. das von ihm so genannte ‚ästhetische Regime der Künste‘ *per se* politisch sei. Das politische Moment von Kunst oder Theater knüpft sich in dieser Perspektive vielmehr eng an die Neu-Aufteilung von *hegemonialen* sinnlichen Ordnungen durch neue, veränderte, plurale Weisen des In-Erscheinung-Tretens. Zu diesem ‚Rancière-Missverständnis‘ vgl. Marchart: *Neue Heteronomieästhetik*, S. 164-168, sowie aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 138-160.

Theaters nahegelegt, dass der Pseudocharakter von politischen Konflikten außerhalb des Theaters dazu zwingen würde, aus diesen Scheingefechten auszustei-gen, das heißt: sie zu unterbrechen.²⁷

Indessen geht der theatrale Status von Wodiankas Parodie nicht ganz in der Illudierung eines letztendlich harmlosen Konfliktgeschehens auf. Im Gegenteil lässt sich mit Blick auf das sinnlich-körperliche *Ereignis* der Komikerfahrung eine Konstellation feststellen, die Lehmanns Postulat der Distanzierung und Unterbrechung durchaus ähnelt. Da sich die Komik des Monologs an der Entzauberung einer Rhetorik des gesunden Menschenverstandes entzündet, demzufolge ‚wir‘ nicht alle aufnehmen könnten, kommt die komische Erfahrung einem zwar vorübergehenden, aber in sich vollständigen Bankrott dieses rassistischen Phantasmas eines ‚Wir‘ gleich. Wer dieses Geschehen lediglich von außen als eine Praxis der Distinktion und negativen Vergemeinschaftung beschreibt, der übersieht, dass im sinnlichen Nachvollzug des Scheiterns chauvinistischen Gemeinschaftswahns hier mehr und anderes geschieht: Das Vergnügen an diesem Scheitern speist sich elementar aus einem (selbst-)reflexiven Überschuss, es geht aus der Freude an der Durch- und Unterbrechung des Mythos nationaler Homogenität hervor.²⁸

Diese emphatische Interpretation provoziert die Gegenprobe, ob sich die komische Erfahrung in einem politisch anders ausgerichteten Beispiel strukturell unterscheidet: Ist bei einem eindeutig rassistischen Witz wie ‚Nicht alle Flüchtlinge sind Vergewaltiger – ein paar Terroristen sind auch dabei‘

27 Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater*, S. 24f.

28 Das Konzept des Überschusses wird hier im Sinne der Komiktheorie Sigmund Freuds verwendet, in welche der eigentümliche Lustgewinn der komischen Erfahrung auf eine quasi-ökonomische Verschiebung und Verdichtung von affektiven Intensitäten und auf eine ‚Ersparnis‘ von Affektaufwand zurückgeführt wird. Vgl. Freud: *Der Witz*, S. 131-152, sowie zum performativitätstheoretischen Potential dieses Ansatzes Wirth: *Performative Theorie des Komischen*, S. 170-174. Bei der heuristischen Annäherung an dieses Affektgeschehen ist zu bedenken, dass die Erfahrungsstruktur einer komischen Situation sich wegen der eigenen Irrationalität als Paradebeispiel eines *tacit knowing* erweist: Niemand hat sich je darüber amüsiert, dass es beim Ausrutschen auf einer Bananenschale zu einer ‚Inkongruenz‘ zwischen dem erwarteten Bewegungsablauf und dem tatsächlichen Geschehen kam; die Aussage, dass ich etwas als lustig empfinde, weil es eben lustig *ist*, käme der pragmatischen Evidenz des Komischen um einiges näher.

nicht eine deckungsgleiche Dynamik einer nach innen gerichteten Selbstbestätigung zu beobachten, die auf der Verkehrung einer dem politischen Gegner angetragenen Logik beruht (in diesem Fall einem imaginären Typus ‚linksliberaler Gutmenschen‘)? Tatsächlich ist der Unterschied in formaler Hinsicht nicht sofort ersichtlich; die paralogische Überdehnung einer bestimmten Argumentationsfigur geschieht auf eine recht ähnliche Weise. Wo jedoch der rassistische Witz auf der einen Seite das Stereotyp des islamistischen und misogynen Flüchtlings aufruft und dann auf der anderen Seite seine satirische ‚Qualität‘ aus seiner frei variierbaren²⁹ Widerspruchstruktur zieht, ist an der von Wodianka zelebrierten Entlarvung des Wutbürger-Typus kein derartiges Auseandertreten von politischem Anliegen und komischem Sinnhorizont zu erkennen. Zwar ist auch die szenische Rekursionsbewegung tendenziell frei auf andere Kontexte übertragbar, jedoch fehlt ihr eine willkürliche politische Randbedingung. Während in beiden Fällen eine nicht-notwendige, unernte Verknüpfung von diskursiver Dummheit³⁰ mit einer bestimmten politischen Haltung zu beobachten ist, steht das äußere Feindbild des Flüchtlings als bedrohlichen Terroristen und Vergewaltigers isoliert für sich. Genau diesen Abwehrreflex gegen die angebliche Bedrohung des Eigenen durch das Fremde verschiebt wiederum Wodiankas Parodie bis zum Moment seiner Selbstaufflösung.

Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz?

Diese Beobachtungen können *pars pro toto* für den Problemhorizont vorliegender Studie gelesen werden. Sie untersucht verschiedene Formen des komischen Spiels mit ethnischen, nationalen und/oder kulturellen Unterscheidungspraktiken im Gegenwartstheater im Hinblick auf ihre vielfältigen politischen Implikationen. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich das dialektische Spannungsverhältnis des Komischen und des Politischen, das sich am Eingangsbeispiel aufgetan hat, in Darstellungsformen einschreibt, die rassistischen Praktiken und Diskursen mit Lachen und Humor zu begegnen

29 Ein Beispiel für diese Variabilität: ‚Nicht alle Mitglieder der AfD sind rechtsradikal – ein paar sind auch schlicht Nazis‘.

30 Zum Zusammenhang von Komik und (diskursiver) Dummheit vgl. Wirth: Diskursive Dummheit.

suchen.³¹ So hat es sich nicht gerade als leicht dargestellt, hier die Besonderheit einer Praxis aufzufinden, die „sich im Lachen mit den Machtlosen verbündet und die Verbindlichkeit sinnstiftender kultureller Normen in Frage stellt“³². Die abweichenden Urteile darüber, ob Wodianka eine gelungene oder eine geschmacklose Parodie zum Besten gegeben habe, geben ein beredtes Beispiel davon, dass die Zweifel über Komik als ästhetische Strategie mitnichten ein theoretisches Problem sind. Was am Komischen angemessen, was wirkungsvoll, was lustig, was kritisch ist, was zu weit geht, was nicht weit genug, was verletzend wirkt, was heilend, ist keine ‚scholastische Frage‘, sondern notwendiger Teil der Veranstaltung.

Bezogen auf diese Ausgangslage unternimmt dieses Buch den Versuch einer kritischen Neubestimmung eines zentralen Topos der Komiktheorie, der für eine Diskussion der politischen Gehalte von Komik und Humor wesentlich ist: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen einem exkludierenden und feindseligen *Auslachen* und einem inkludierenden und freundschaftlichen *Mitlachen* sowie daran anschließend zwischen einer lebensweltlich-sanktionierenden Lächerlichkeit und einer ästhetisch-

31 Der hier verwendete Rassismusbegriff geht von der Einsicht aus, dass sich die Formen der Codierung und Ausübung rassistischer Grenzziehung und Marginalisierung (die ökonomische, juristische, kulturelle, institutionelle Gestalt von rassistischem Unrecht) beständig wandeln, ohne dabei auf ein ursprüngliches Wesen – wie etwa die historischen Rassentheorien des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts – reduziert werden zu können. (Siehe auch Hall: Rasse, Artikulation und strukturelle Dominante, S. 127-132). Dietmar Dath und Barbara Kirchner gelangen vor diesem Hintergrund zu einer betont offenen Definition von Rassismus als „Praxis- und Hexisbündel von Verfolgung, Ausschließung, Unterdrückung, Ausbeutung, das über flexible ethnocodierte Unterscheidungen systematisiert, koordiniert und gerechtfertigt wird“ (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 153). Ein Beispiel für die hier angesprochene Flexibilität ist das Gegenwartsphänomen eines ‚Rassismus ohne Rassen‘ (vgl. Balibar/Wallerstein: Rasse, Klasse, Nation), dessen Ideologie nicht so sehr völkisch-biologisch, sondern vor allem kulturell-religiös (der Islam vs. das christliche Abendland) codiert ist. Die Streitfrage, nach welchen Kriterien – und *von wem* – in diesem Zusammenhang bestimmte Handlungsweisen und Denkmuster als rassistisch bewertet werden können, wird im Kapitel 4 dieser Arbeit in den beiden Abschnitten „Ein Lehrstück über Rassismus“ und „Angst und Empörung“ näher behandelt, die sich der Diskursivierung und der Affekt- und Urteilsstruktur von rassistischer Komik annähern.

32 Göktürk: Komik der Kultur, S. 160.

reflexiven Komik.³³ Diese Arbeit erörtert, ob und wie sich hiervon ausgehend die Unterschiede zwischen Formen eines denunziatorischen und essentialisierenden *Lächerlich*-Machens und solchen *komischen* Situationen, die in eine rassismuskritische, postmigrantische, postkoloniale und/oder transkulturelle Praxis eingebettet sind, bestimmen lassen. Hier gibt meine obige Analyse, die auf unterschiedliche Formen der Ausgrenzung und Einbeziehung der politischen Gegner in der ästhetischen Struktur hindeutet, bereits eine erste Richtung vor. Bis zu einem gewissen Grad deckt sich mein Ansatz mit der Intuition, es sei die spezifische Qualität von Komik und Humor, sich negativ auf ideologische Vorannahmen und habitualisierte Verhaltensweisen zu beziehen und sich im Modus heiterer Verbundenheit von ihnen zu distanzieren. Die kritische Überblendung mit der Kategorie des Lächerlichen führt dazu, dass meine Studie diese emanzipatorische oder gar utopische Dimension des Komischen weder in idealisierender Weise *trotz*, noch *innerhalb* des antagonistischen und instabilen Charakters komischer Darstellungs- und Wahrnehmungsgefüge behauptet, sondern im zähen Zwischenraum der dialektischen Vermittlung dieser beiden Möglichkeiten aufsucht.³⁴

Eine solche Vorgehensweise hat im derzeitigen Komikdiskurs einen schweren Stand. Denn die Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit gilt meist als ein rationalistischer Zähmungsversuch der aggressiven und affirmativen Züge komischer Situationen, in dem sich eine lange europäisch-

33 „Die wohl wichtigste Unterscheidung einer Philosophie des L[achen]s ist die von Auslachen und Mitlachen, und in der Folge die des Lächerlichen und des Komischen. ‚There is a difference too betwixt laughing about a thing and laughing at a thing.‘ Auslachen (to laugh at) geschieht von einer Position außerhalb des Belachten. Es nimmt eigene Überlegenheit und Definitionshoheit in Bezug auf das Lächerliche in Anspruch und hat insofern einen verächtlichen Ton. Mitlachen (to laugh about) bezieht den oder die Lachenden mit ein. Es hat angesichts von Komischem ein Moment von Selbstdistanzierung und insofern einen amüsanten, heiteren, geselligen Ton. Man lacht mit Freunden, aber über Nicht-Freunde“ (Schürmann: Lachen, S. 1375).

34 Das ist nicht so zu verstehen, dass meine Untersuchung *vorschreiben* würde, wo die emanzipatorische Dimension des Komischen aufzusuchen ist; im Gegenteil ist ihr in dieser Hinsicht eine gewisse *Nachträglichkeit* zu eigen: Diesen ‚Zwischenraum‘ hat sich eine komische Erfahrung implizit schon lange erschlossen; einem inhärent ernsten wissenschaftlichen Blick auf politisches Theater bleibt er jedoch unzugänglich.

westliche Tradition pauschaler Komödien- und Lachfeindlichkeit lediglich unter anderem Vorzeichen fortsetze.³⁵ Auf exemplarische Weise wendet sich etwa Bernhard Greiner gleich zu Beginn seiner Einführung in die Komödie gegen „die verbrämte Fortschreibung der schon immer herausgehobenen Dichotomie zweier Grundformen des Komischen, einer Komik der Herabsetzung, des Ver-Lachens [...] und einer Komik der Heraufsetzung, des Bejahens von Unterdrücktem und Verdrängtem [...]“³⁶. Damit kritisiert Greiner eine lange Tradition von theoretischen Differenzierungs- und Aufhebungsbemühungen, in der die wechselseitige Durchdringung dieser Pole suspendiert wurde. So hätten die verschiedenen Komik- und Lachtheorien in der Konsequenz einseitig eine der beiden Grundformen privilegiert und das Komische wahlweise auf ein soziales Normierungs- und Sanktionsregime oder auf ein an sich befreiendes Prinzip der Auflösung aller Normen verkürzt.³⁷ Diesen konzeptuellen Fallstricken widme ich mich ausführlicher im zweiten Kapitel, das die Herausbildung und Infragestellung der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit an ausgewählten Positionen nachzeichnet. Doch schon an den Rezensionen zu *IN UNSEREM NAMEN* konnte man das Grundproblem der Unterscheidbarkeit dieser Pole erahnen, wenn die satirische Bloßstellung rassistischen Wutbürgertums von anderer Seite als überheblicher Spott auf Kosten anderer umschrieben wird. Zeigt sich damit nicht, dass der Unterschied von Komischem und Lächerlichem eher eine Frage der jeweiligen moralisch-ästhetischen Haltung und sozialen Position ist, kaum aber eine theoretisch lohnende Differenzierung?³⁸ Im

35 „Etwas komisch zu sehen [...] schließt im Wahrnehmungsprozess jene Rahmen ums Lachen, welchem diesem wiederum seine Richtung weisen: es in seiner partiellen Legitimierung gegen christliche und soziale Lachverbote äußerbar und erfahrbar machen und im ‚Zivilisationsprozess‘ kultivieren. Dabei werden jedoch alle diejenigen Anteile domestiziert, die hinter den Begriffen des Lächerlichen, Lustigen, Närrischen, Possenhaften [...] noch lauerten – und weiterhin desto rigider verdrängt werden können“ (Schwind: *Komisch*, S. 333).

36 Greiner: *Komödie*, S 3.

37 Vgl. ebd. Die Analyse der für Greiner hier einschlägigen komiktheoretischen Positionen erfolgt auf S. 88-104.

38 In diese Richtung argumentiert etwa Müller-Kampel: *Komik und das Komische*, S. 9: „Dem Komischen entweder affirmative oder subversive Intention oder Rezeption zu unterschieben, mag aufmerksamkeitspolitisch spannend und insofern dessen Verfechtern sogar nützlich sein – das historische, das konkret Komische berührt die Behauptung nicht. Alles spricht dafür, dass Partei ergreifende

Vergleich mit derlei Relativierungsversuchen, die Komik aus der Perspektive eines unbeteiligten Dritten betrachten und sie de-politisieren, möchte ich umgekehrt vorgehen. Der zentrale Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die (Un-)Unterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit Teil einer gesellschaftlichen Konstellation ist, die in Teilen der politischen Philosophie als *postfundamentalistisch* bezeichnet wird:

Die philosophischen, theoretischen und politischen Fundamente, Prinzipien oder Werte, auf denen die Gesellschaft errichtet ist, erweisen sich als brüchig. Das bedeutet aber nicht, dass alle Fundamente verschwunden wären. Etwas anderes ist geschehen: Was in der gegenwärtigen Situation erkennbar wird, ist nicht das völlige Verschwinden aller Fundamente, sondern der strittige, unkämpfte Charakter eines jeden Fundaments.³⁹

Nicht etwa die Abwesenheit, Relativität oder das Absterben von religiösen, geschichtsphilosophischen oder sonstigen ideologischen Letztbegründungen charakterisiert dieser Diagnose zufolge die ‚gegenwärtige Situation‘ der Spät- oder Postmoderne, als vielmehr ein immanentes, offenes, nicht-determiniertes Ringen um die Grundlagen der Gesellschaft.⁴⁰ In diesen theoretischen Horizont ist meiner These zufolge auch die Verflüssigung der Maßstäbe von Lächerlichkeit und Komik einzuordnen: Nach meinem Dafürhalten unterliegt die Beurteilung und Hervorbringung von komischen Situationen exakt dieser Dynamik von notwendiger Umstrittenheit und anhaltender Kontingenz, die der politische Philosoph Oliver Marchart hier zu Beginn seiner einschlägigen Re-Lektüre verschiedener Ansätze zu einer ‚postfundamentalistischen Theorie des Politischen‘⁴¹ beschreibt. Damit lässt

Komik dies ‚mit doppelter Stoßrichtung‘ tut: ‚bestätigend und kritisierend zugleich.“

39 Marchart: Die politische Differenz, S. 8.

40 Vgl. hierzu auch Warstat: Soziale Theatralität, S. 145ff., der die postfundamentalistische Unbeständigkeitstheorie als eine Anerkennung des Inszenierungscharakters des Sozialen deutet.

41 Mit dem Begriff des Postfundamentalismus will Marchart dabei auf eine ‚Familiärenähnlichkeit‘ in den politischen Theorien von u. a. Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou, Jacques Rancière, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe aufmerksam machen, dergestalt sich bei ihnen die ‚Verabschiedung der metaphysischen Idee von einem letzten Grund oder ultimativen Fundament des Denkens oder der Gesellschaft‘ (Marchart: Die politische Differenz, S. 21) mit der These

mein Interesse für die politischen Implikationen von Komik und Lächerlichkeit fast unweigerlich an eine Unterscheidung denken, für die die von Marchart diskutierten postfundamentalistischen Positionen im Kunst- und Theaterdiskurs vor allem bekannt sind: die sogenannte *politische Differenz* als die begriffliche Unterscheidung zwischen der *Politik* als sozialem Teilsystem und dem *Politischen* als dem ontologischen Kriterium politischen Handelns. Mit dieser Rede vom Politischen, d. h. mit der Aufstellung einer politischen Differenz, wird in Analogie zur ‚ontologischen Differenz‘ bei Heidegger – als der Unterscheidung von ontischem Dasein und der ontologischen Ebene des Seins – eine politische ‚Seinsvergessenheit‘ im Politikverständnis liberalwestlicher Prägung kritisiert: „Wann immer wir uns also über *Politik* streiten – etwa um unterschiedliche politische Strategien und Taktiken –, ist dieses Streiten je schon verortet in einem kategorialen Feld des *Politischen*“⁴².

Es scheint kein Zufall, dass Begriffe wie Norm(-abweichung), Konflikt, Plötzlichkeit und Kollektivität, die die Komik- und Lachtheorie seit Langem verwendet, um ihren Phänomenbereich zu entschlüsseln, kompatibel mit den im Postfundamentalismus veranschlagten Kriterien des Politischen sind.⁴³ Vielmehr kann man die Art und Weise, wie sich komische

einer „immer aufs Neue anstehenden Institution von Gesellschaft“ (ebd.) verbindet. In seiner Anschlussstudie *Das unmögliche Objekt* (Marchart: Das unmögliche Objekt) beschäftigt sich Marchart mit Spuren dieser postfundamentalistischen Konzeption von Gesellschaft in verschiedenen anderen Gesellschafts- und Sozialtheorien.

42 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 76.

43 Oliver Marchart zufolge lassen sich aus den verschiedenen Denkfiguren des Politischen zwei opponierende Paradigmen ablesen, eine dissoziativ-schmittianische Traditionslinie und eine assoziativ-arendtianische Traditionslinie, worin sich das am Beispiel beschriebene Spannungsverhältnis von Konflikt und Gemeinschaft widerspiegelt. Thomas Bedorf zufolge gibt es insgesamt „fünf Weisen, die politische Differenz anzulegen“ (Bedorf: Das Politische und die Politik, S. 15): So werde das Politische als der normative Maßstab, die antagonistische Zuspitzung, die ereignishafte Intervention, die imaginäre Stiftung oder als die sozial-ontologische Ermöglichungsbedingung ‚der‘ Politik erschlossen (vgl. Bedorf: Das Politische und die Politik, S. 13-37). Im Zusammenhang mit diesen inhaltlichen Unterschieden sind bei einigen Vertretern des Postfundamentalismus auch abweichende Bezeichnungen für die Differenz zwischen Politik und Politischem zu finden, so etwa ‚Polizei und Politik‘ bei Jacques Rancière, oder ‚Staat und Politik‘ bei Alain Badiou.

Situationen auf die Kontingenz des gesellschaftlichen Daseins beziehen, mit einigem Recht ontologisch aufladen: „One might say that the very relativity of humor can function as an (un)timely reminder of who one is, and the nature of what Heidegger would call one's *Geworfenheit* [im Orig. deutsch], or thrownness“⁴⁴. Indessen ist nicht das Anliegen dieser Arbeit, Komik zum idealen postfundamentalistischen Medium zu stilisieren, welches ins Zentrum der Erörterungen von politischem Theater zu rücken sei. Die Frage nach dem Unterschied von Lächerlichkeit und Komik ist nicht mit einer Differenzierung zwischen *Komik* und *Komischem* zu verwechseln. Im Gegenteil erscheinen derartige Übertragungsversuche der politischen Differenz auf Kunst und Theater oftmals problematisch, wenn sie eine saubere Trennlinie behaupten zwischen einer schlechten Kunst, die ‚Politik‘ repräsentiert, und einer guten Kunst, die das ‚Politische‘ sichtbar macht.⁴⁵ Für Marchart ist die politische Differenz dezidiert nicht als eine derartige Dichotomie zu verstehen, insofern „weder der Tag ‚bloßer Politik‘ noch der Tag eines ‚reinen Politischen‘ jemals kommen wird“⁴⁶. Im Hinfiebern auf ein radikal Neues verkehrt sich die postfundamentalistische Kritik am politischen *Status quo* in das Ansinnen, „das Politische rein vor und von aller Politik haben zu wollen – sich also am Schreibtisch nicht mit dann so geltendem politischem Tagesgeschäft die Hände schmutzig machen zu wollen“⁴⁷.

Mit dieser Kritik an einer bestimmten Auslegung des Postfundamentalismus – die Marchart selbst als anti-fundamentalistisch bezeichnen

44 Critchley: On humour, S. 74f.

45 Im Theaterkontext setzt diese Debatte (um ein postfundamentalistisches Verständnis von politischem Theater) grob gesagt an der Erkenntnis ein, dass das politische Potential des Gegenwartstheaters wohl kaum in einer bloßen Illustration politischer Inhalte bestehen kann und lotet die Möglichkeiten einer Neubestimmung aus. Vgl. einschlägig Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, sowie Deck/Sieburg: Politisch Theater Machen, Gerstmeier/Müller-Schöll: Politik der Vorstellung, Müller-Schöll/Schallenberg/Zimmermann: Performing Politics und Wihstutz: Der andere Raum.

46 Marchart: Die politische Differenz, S. 27. Solche metaphysisch oder moralisch verbrämten Denkfiguren eines reinen Politischen spürt Marchart in zahlreichen postfundamentalistischen Positionen auf – etwa in Badiou Ereignisphilosophie oder im ‚Philosophismus‘ eines Jean-Luc Nancy. Mit Blick auf das zuvor zum politischen Theater Gesagte wäre Ähnliches auch an gängigen Leerformeln wie ‚Unterbrechung‘ und ‚Antagonismus‘ zu beanstanden.

47 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 80.

würde⁴⁸ – deutet sich an, dass mein Interesse an den politischen Implikationen von Komik, die mit ethnocodierten, nationalen und kulturellen Differenzen spielt, systematisch begründet ist. Denn gerade die Stereotypen und Grenzziehungen des ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ lassen bezweifeln, dass politische Verortung und Ontologisierung sinnvollerweise auseinanderdividiert werden können. Im Gegenteil lässt sich das kritische Potential komischer Darstellungsformen darin erkennen, dass sie politische Verklammerungen zwischen konkreten Ausschluss- und Unterdrückungspraktiken und der ethnisch, national oder kulturell codierten Behauptung eines „ontologischen Mangel[s]“⁴⁹ des Anderen sichtbar machen und auflösen können. Und im Umkehrschluss versteht eine nicht am Topos der Lächerlichen interessierte Komik-Ontologie, nach der das Komische ‚uns‘ auf ‚unsere‘ Grundlosigkeit zurückwerfen würde, den Witz an rassistischen Differenzmarkierungen nicht.

Erst die konkrete Situierung erlaubt die Abgrenzung gegenüber einer Nivellierung des Unterschieds von Komik und Lächerlichkeit, wie sie in der Humor- und Komiktheorie derzeit vorherrschend ist – womit nicht gelehnet werden soll, dass auch diese Perspektive ihren Reiz hat. So hat etwa der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll in einer Reihe dekonstruktiver Analysen die Fragerichtung kurzerhand umgedreht und nachverfolgt, wie zu unterschiedlichen Zeiten verschiedenen Komödien „jene gemeinsame dritte Instanz, die die Unterscheidung des einen vom anderen Lachen objektiv absichern könnte“⁵⁰, immer wieder entglitten ist.

Jedoch lässt sich daraus meines Erachtens nicht ableiten, dass Lachen und Komisches auf nichts als einer unauflöslich ambivalenten Bewegung gründen, die „im offiziell Geltenden das Nichtige und im Nichtigen das offiziell Geltende sichtbar macht“⁵¹, wie es etwa einschlägig bei Odo Marquard heißt. In so einer Perspektive scheinen sich die verletzend-ausschließenden Züge des Lächerlichen und die reflexiv-solidarischen Wirkungspotentiale

48 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 59ff.

49 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 42.

50 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 317. Vgl. mit ähnlicher Stoßrichtung Müller-Schöll: Schlechte Komödien, Müller-Schöll: Urverbrechen und Spaßgesellschaft sowie Müller-Schöll: Das letzte Lachen. Zu Müller-Schölls These der Ununterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit als möglichem „Paradigma der Modernitätserfahrung“ (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis) siehe das Zwischenfazit am Ende von Kapitel 2.

51 Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 141.

des Komischen letztendlich auszugleichen, indem sie zu letztlich beliebigen Füllungen einer universellen Ambivalenz komischer Normierung und Subvertierung erhoben werden.⁵² Genau dieser Neutralisierung des umkämpften Status von Lächerlichkeit und Komik widerspricht meine Studie. So mag die Rede vom *Komischen* in der Komiktheorie durchaus gebräuchlich sein⁵³ – die Leser*in wird registriert haben, dass auch ich den Ausdruck geflissentlich verwende. Aber für die Auseinandersetzung mit *konkreten* komischen Sachverhalten bleibt dieser universelle Strukturbegriff immer ein Stück inadäquat. Er verleitet zu einem klassischen „scholastischen Fehlschluss“, der die Logik der Theorie bereits für die Logik der Praxis nimmt⁵⁴ – ein Schluss,

-
- 52 So schreibt Marquard etwa von der „Unabtilgbarkeit [...] des Bewusstseins, daß es überhaupt Verhältnisse gibt, die auf dem Unterschied zwischen Nichtigen und Geltenden beruhen“ (Marquard: *Exile der Heiterkeit*, S. 142). Mit seinem Desinteresse an der Unterscheidung von Mit- und Auslachen steht Marquard hier in der im deutschsprachigen Komikdiskurs überaus einflussreichen Tradition Joachim Ritters, der in seinem Aufsatz „Über das Lachen“ (Ritter: *Über das Lachen*) diese Denkfigur einer universellen und zugleich unbestimmbaren Doppelbewegung von Ein- und Ausgrenzung im Lachen erstmals durchbuchstabiert hat. Zur politischen Bewertung dieses Ununterscheidbarkeitstheorems lohnt sich zu wissen, dass Ritters Aufsatz erstmals 1940 in den *Blättern für Deutsche Philosophie* erschien – „ohne die Andeutung eines Konflikts, ohne die Spur einer Auseinandersetzung, der hier allerdings nötigen, und sei es in noch so verschlüsselter Form, mit dem Begriff Verdrängung und ihrem Gegenstand“ (Heinrich: *Theorie des Lachens*, S. 29).
- 53 Bisher gibt es allerdings nur vereinzelte Arbeiten, die die Kategorie des Komischen explizit auf postfundamentalistische Denkfiguren beziehen, wie etwa Immanuel Nover (Nover: *Lachen als politische Selbstermächtigung*), der hier eine radikaldemokratische Form der Selbstermächtigung vermutet. Starke Parallelen zur Differenz von der Politik und dem Politischem weisen auch die ereignistheoretischen Überlegungen bei Müller-Schöll auf, der das *Komische* als eine „negative Raum- und Zeiterfahrung“ (Müller-Schöll: *Das Komische als Ereignis*, S. 299) bestimmt, die „innerhalb der Komödienliteratur, der poetischen, poetologischen, teatrologischen, rhetorischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kategorisierungsversuche“ (ebd., S. 318) notwendigerweise verkannt werde.
- 54 Schürmann: *Unergründlichkeit des Lebens*, S. 14. Derselbe Autor betont an anderer Stelle, dass Lach- und Komiktheorien in besonderem Maße zu scholastischen Fehlschlüssen tendieren, da sich Lachen und Komik in ihrer ästhetisch-körperlichen Konkretion den Bahnen eines abstrakten wissenschaftlichen,

der schon von den widersprüchlichen Urteilen über Wodiankas Soloszene, und mehr noch von anhaltenden gesellschaftlichen Debatten über die verletzenden Potentiale von Satire und die Grenzen von Satire widerlegt wird.⁵⁵ Statt von einer abstrakten Einheit der beiden Grundformen des Komischen möchte ich ihre Aufspaltung als zwei ästhetische Pole in den Blick nehmen, die ineinander übergehen und doch *nicht* identisch sind.

In entgegengesetzter Bewegung zur üblichen Nivellierung des Unterschieds von Komik und Lächerlichkeit fragt diese Untersuchung, wie der Topos einer ‚komischen Differenz‘ im konkreten humoristischen Umgang mit Ethnizität und Rassismus *praktisch* bedeutsam wird. An dieser Stelle berührt die Frage der (Un-)Unterscheidbarkeit einer Komik der Stereotypisierung und der kritischen Entlarvung zugleich ein Grunddilemma anti-rassistischer Kritik, die in gewisser Hinsicht bereits als gegeben voraussetzen muss, was in der Praxis erst noch zu erreichen ist. Ich zitiere Manuela Bojadžijev und Alex Demirović, die in aller Klarheit auf diesen Widerspruch hinweisen:

Die Aufklärungsgeste wird nur diejenigen überzeugen, die in gewisser Weise ‚immer schon‘ gegen die Rechte, gegen Nationalismus und Rassismus, eingestellt sind. Das ist normal, denn die Subjekte müssen gleichsam ‚immer

seriös-unbeteiligten Verstehens kategorial entziehen (vgl. Schürmann: Lachen, S. 1373). In beiden Zusammenhängen bezieht sich Schürmann auf die Praxistheorie Bourdieus und dessen Begriff des scholastischen Fehlschlusses (vgl. Bourdieu: Mediationen).

55 An dieser Stelle könnte man nun unzählige Debatten um Satire anführen, die es in den letzten Jahren wahrlich reichlich gab – fast immer dominiert von einem Narrativ über die vermeintlichen Auswüchse von *political correctness*, Kulturrelativismus oder *cancel culture*. Das wohl bekannteste Beispiel ist der fast schon globale Streit, der sich in den letzten Jahren um die Mohammed-Karikaturen des dänischen Zeichners Kurt Westergaard, die zahlreichen Proteste hiergegen sowie den tödlichen Anschlag auf die Pariser Satirezeitschrift *Charlie Hebdo*, die solche Karikaturen wiederholt druckte, entsponnen hat. Während sich die öffentliche und juristische Auseinandersetzung dazu vorwiegend um das Spannungsverhältnis zwischen dem Recht auf Meinungsfreiheit einerseits und dem Persönlichkeits- bzw. Religionsrecht andererseits kreist (in ihrer kulturalistischen Variante dreht sich diese Debatte dann um den Gegensatz eines säkularaufgeklärten Westens und eines fundamentalistischen Islams) kreist, lassen sich solche Diskussionen meines Erachtens als Ausdruck eines postfundamentalistischen Spannungsverhältnisses von Komik und Lächerlichkeit begreifen.

schon‘ in einer diskursiven Formation positioniert sein, um Argumente als solche zu erkennen, sich überzeugen zu lassen und die Dinge entsprechend wahrzunehmen. Doch dann stellt sich die Frage, ob und wie sich verhindern lässt, dass diejenigen, in deren Alltagsverstand rassistische Elemente beginnen, ihre Wirkung zu entfalten und alltägliche Probleme in der Nachbarschaft, im Stadtteil, auf der Arbeit, in der Schule überzucodieren, Zweifel zu schüren, Ressentiments zu wecken, die Perspektive zu verschieben, endgültig davon driften? Und können nicht sehr viele, vielleicht sogar alle bei sich selbst Eigenanteile rassistischer Affekte, Gedanken, Reaktionen beobachten – weil diese allgemein die Diskurse und Subjektpositionen und zu den Lebensbedingungen der kapitalistischen Gesellschaftsformation gehören? Sind demnach nicht doch die meisten davon bedroht, von der rassistischen Dynamik erfasst zu werden, wenn sie sich nicht frühzeitig ermutigen, sich gegen die Unterwerfung unter die rassistische Ideologie und das Zwangskollektiv eines biologisch-nationalistischen Organismus zu wehren? Noch dringender stellt sich die Frage, wie Praktiken und Diskurse beschaffen sein müssten, die den Menschen die Evidenz geben, dass Rassismus grundverkehrt ist, so dass sie das rassistische Wissen und die mit ihm verbundenen Affekte bewusst in der Lage sind abzulehnen.⁵⁶

Wie in diesem Zitat die Frage nach den Differenzkriterien kritischer Praxisformen aufgeworfen wird, macht deutlich, dass Bojadžijev und Demirović – die hier zugleich eine Art angewandte Einführung in die Blickrichtung, Fragestellung und Untersuchungsgegenstände einer kritischen Hegemonietheorie⁵⁷ geben – nicht aus einer Position der Besser-Wissenden

56 Bojadžijev/Demirović: Konjunkturen des Rassismus, S. 20f.

57 Unter dem Begriff Hegemonietheorie fasse ich hier verschiedene heterogene (post-)marxistische Ansätze zusammen, die im Anschluss an die Analysen und Konzepte aus Antonio Gramscis *Gefängnisheften* die Dynamik und die beständige Reproduktion von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen nicht mehr auf klassisch-orthodoxe Schlagwörter wie ‚die‘ ökonomische Basis, oder die Eroberung ‚der‘ Staatsmacht herunterbrechen, sondern die Zuflucht zu komplexeren Modellen der Herausbildung und Transformation von ökonomischer Macht, politischer Repräsentation und Subjektbildung nehmen. Exemplarisch sind hier Namen wie Stuart Hall, Louis Althusser, Gayatri Chakravorty Spivak sowie Ernesto Laclau und Chantal Mouffe zu nennen, wobei Letztere eine Sonderstellung einnehmen, da sie zugleich tief in der politischen Philosophie des Postfundamentalismus verwurzelt sind: Beide greifen, insbesondere in späteren Arbeiten, ausgiebig auf den Begriff des Politischen zurück und interessieren sich für bestimmte gramscianische Konzepte wie Hegemonie oder Antagonismus vor

heraus sprechen, die schon im unveräußerlichen Besitz des Unterschieds von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Praxis sind. *Mutatis mutandis* bedeutet dies für meine Fragestellung, dass auch eine Unterscheidung von rassistischem Lächerlich-Machen und emanzipatorischer Komik nicht vorab gesetzt werden kann – zumindest nicht, ohne sich selbst zu widersprechen. Wenn hier also ein Geflecht aus Diskursformationen, Lebenspraktiken und affektiven Dynamiken als der gesellschaftliche Nährboden für Rassismus bestimmt wird, so fragt diese Studie danach, welche Wirkungszusammenhänge zwischen diesem Komplex und dem Medium des Komischen bestehen. Bereits auf den ersten Blick zeichnet sich eine sehr intensive Beziehung ab. Das humoristische und satirische Spiel mit ethnischen, kulturellen und/oder nationalen Differenzen und Identitäten erweist sich als ein weitausgreifendes gesellschaftliches Phänomen, das von scherzhafter Alltagskommunikation über Kinofilme, TV- und Internetcomedy bis hin zur satirischen Literatur, dem Kabarett und eben dem Kunsttheater reicht.⁵⁸ So kann man Komik als die weitverbreitetste mediale Aushandlungs- und Reflexionsform dieser Differenzzuschreibungen bezeichnen, ohne dass damit eine klar politische Stoßrichtung verknüpft wäre:

Ein Bewusstsein von Kultur als kodifiziertem System kollektiver Verbindlichkeit entsteht im Kontakt mit abweichendem Aussehen, Kleidung, Verhalten, Habitus und Sprache; Gruppenidentität formiert sich durch Vergleich und Abgrenzung. Komik speist sich aus diesem Spiel zwischen Identität und Alterität; brisant wird sie dann, wenn sie ungleiche Machtverhältnisse ins Visier nimmt. Komisierung kann entweder im Dienst der Mehrheit und Herrschaft zum Einsatz kommen, von dieser Warte Außenseiter und Minderheiten böseartig verlachen, gewissermaßen nach unten austeilen, oder aber taktisch nach oben spucken, indem sie Autoritätsfiguren in ihrem Aufwand als lächerlich entblößt, sich im Lachen mit den Machtlosen verbündet und die Verbindlichkeit sinnstiftender kultureller Normen in Frage stellt.⁵⁹

Um diese Spannung, die entsteht, wenn und weil die komische Distanznahme von sozialen Ordnungszusammenhängen performativer Bestandteil

allem als ontologische Strukturbegriffe (zur Kritik an dieser Enthistorisierung siehe Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion).

58 Vgl. auch Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft, S. 9f.

59 Göktürk: Komik der Kultur, S. 160.

einer Aushandlung politischer Identitäten und Normen wird, geht es. Der Bezug auf den postfundamentalistischen Diskurs um die politische Differenz ist von der Annahme geleitet, dass die Frage nach den praktischen Verlaufsformen von Komik und Lächerlichkeit in Theater und Gesellschaft über kurz oder lang zu den blinden Flecken und Leerstellen eines inhärent ersten Begriffs des Politischen führt, in dem Konflikt und Gemeinschaft, Solidarität und Aggression, Anerkennung und Verletzung lediglich zwei Seiten derselben Medaille bilden. Gegenüber den lächerlichen Formen der Identifizierung, Normierung und Herabsetzung ist das kritisch-polemische Spiel mit solchen antagonistischen Verfahrensweisen mehr als bloß eine *andere* Form negativer Vergesellschaftung⁶⁰, die letztlich denselben Zwängen der Schließung und Fixierung gehorchte. Anstatt Komik wie eine an sich neutrale Technik auf beliebige Konstellationen der politischen Markierung von geltend/nichtig, Freund/Feind usw. applizieren zu können, verhält es sich umgekehrt: Gerade das Medium des Komischen vermag politische Praktiken der Assoziation und Dissoziation von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘ zu destabilisieren und ist insofern eine Herausforderung an einen antagonistischen Erfahrungshorizont von Gesellschaft, wie ihn nicht wenige postfundamentalistische Positionen im Anschluss an Carl Schmitt verabsolutieren.⁶¹ Durch beständige Strategien der Übertreibung, Wiederholung oder

60 Zu rassistischen Ein- und Ausschlüssen als ‚negativer Vergesellschaftung‘ vgl. Hund: Negative Vergesellschaftung.

61 Die einschlägige Passage im *Begriff des Politischen* von Carl Schmitt lautet: „Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen; sie kann theoretisch und praktisch bestehen, ohne dass gleichzeitig all jene moralischen, ästhetischen, ökonomischen oder andern Unterscheidungen zur Anwendung kommen müssen. Der politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch hässlich zu sein [...]. Die Möglichkeit richtigen Erkennens und Verstehens und damit auch die Befugnis mitzusprechen und zu urteilen ist hier nämlich nur durch das existenzielle Teilhaben und Teilnehmen gegeben. Den extremen Konfliktfall können nur die Beteiligten selbst unter sich ausmachen [...]“ (Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. S. 26). Schmitts Strategie besteht darin, das Wesen des Politischen zunächst auf eine ‚spezifische‘ (d.h. bei Schmitt: nicht von ökonomischen oder moralischen Kategorien behelligte) Unterscheidung von Freund und Feind zu reduzieren und dem Politischen zugleich ein unbedingtes Primat vor diesen anderen Unterscheidungen zugestehen. Der performative Selbstwiderspruch, dass dann auch und gerade Schmitts kühler Dezisionismus nicht als neutrale, meta-politische Aussage zu werten ist,

Umkehrung dessen, was da als ‚Eigenes‘ und als ‚Fremdes‘ hypostasiert wird, kann Komik der Reduktion von politischem Handeln auf die zwangsförmige Ausführung überzeitlicher Stukturprinzipien entgegenwirken. Das geschieht, wenn komische Situationen gegen rassistische Ideologien und ihre „Politik der Feindschaft“⁶² aufbegehren und kritisch auf die soziale Formierung des Lächerlichen reflektieren. Dieses genuin theatrale Potential von Komik theoretisch und analytisch zu entfalten, ist das Ziel der folgenden Ausführungen.

Aufbau und methodisches Vorgehen

Mit dem Vorhaben, die Konturen einer komischen Differenz im Theater einer transkulturellen, postmigrantischen Gesellschaft sichtbar zu machen, ist diese Studie an der Schnittstelle von drei Forschungsgebieten verortet. Erstens handelt es sich um einen Beitrag zur interdisziplinären Forschung zum Komischen als Aushandlungsform von Differenz und Zugehörigkeit, der untersucht, wie sich die *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*⁶³ auf das deutschsprachige Gegenwartstheater überträgt und auswirkt. Diese bisher überwiegend von kultur-, medien-, und sozialwissenschaftlicher Seite ge-

sondern als ein strategischer Türöffner für diktatorische Willkürpolitik, hat den vielen Versuchen einer ‚linken‘ Schmitt-Lektüre (vgl. exemplarisch Agamben: Ausnahmezustand, Mouffe: Über das Politische) nicht zu denken gegeben. Vgl. auch die Ausführungen in Dath/Kirchner: Der Implex, S. 449f.

- 62 In Achille Mbembes gleichnamigem Essay (Mbembe: Politik der Feindschaft) bezieht sich diese an Schmitt angelehnte Chiffre auf die theoretisch wie praktisch am Paradigma kolonialer Unterdrückung geschulte Durchsetzung von ökonomischen und politischen Funktionsprinzipien westlich-europäischer Prägung.
- 63 Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft. Für einen Überblick über das Forschungsfeld vgl. die Sammelbände Ezli/Göktürk/Wirth: Komik der Integration und Leontiy: Un-komische Wirklichkeiten. Außerdem sind hier die beiden monographischen Studien von Maha El Hissy und Theresa Specht zu nennen, die sich mit karnevalesken Tendenzen in verschiedenen Künsten und Medien (El Hissy: Getürkte Türken) und transkulturellem Humor in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur (Specht: Transkultureller Humor) befassen. Zu den komischen Tendenzen (post-)migrantischer Kulturproduktion vgl. auch den Abschnitt „Wie viel Karneval steckt im ‚Theater‘ der Migration?“ in Kapitel 4.

fürte Diskussion wird mit vorliegender Studie theoretisch und analytisch um eine theaterwissenschaftliche Perspektive ergänzt. Dabei unterscheidet sich meine Vorgehensweise von den funktionalistischen und strukturalen Ansätzen, die vor allem in der sozialwissenschaftlichen Komikforschung dominieren: Anstatt das Lachen und seine Anlässe als sozio-kulturelle Konstanten mit je verschiedenen Inhalten aufzufassen, fragen die Leitbegriffe von Komik und Lächerlichkeit nach kategorialen Unterschieden in der Erfahrung und Gestaltung des Komischen.

Zweitens ist das Buch eine Studie zum politischen Theater der 2010er Jahre, die am Beispiel von komischen Darstellungsformen untersucht, wie die anhaltenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um Migration, Ethnizität und Rassismus in Aufführungen und theaternahen Diskursen verhandelt werden. Dass die notorische Unschärfe der beiden Grundformen des Komischen ins Zentrum gestellt wird, ist ein Unterschied zur bisherigen Diskussion über Fragen ‚des‘ Politischen im Theater. Die meisten Beiträge widmen sich der Relevanz von einer bestimmten theoretischen Position oder Konzeption des Politischen für das Gegenwartstheater.⁶⁴ Demgegenüber erörtert meine Untersuchung in kritischem Anschluss an die Befunde der postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie, wie im Kontext von Theater und Migration oftmals unterschiedliche Modelle von politischem Theater aufgerufen werden und aufeinanderprallen.

Vom dritten Schwerpunkt war bisher noch nicht explizit die Rede, er ist aber eine logische Konsequenz aus der Verknüpfung der beiden anderen. Da die Frage der Unterscheidung von schlechthin Lächerlichem und ästhetisch-reflexiv Komischem elementar die Übergänge zwischen Theater und sozialem Alltag berührt, bewegt sich die Studie auf einem Terrain, das typisch ist für die theaterwissenschaftliche Theatralitätsforschung. Diese

64 So bezieht sich etwa Hans-Thies Lehmann in seiner Formulierung von politischem Theater als Unterbrechung des Politischen (Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater*) auf Carl Schmitts Konzeption des Ausnahmezustandes; in Benjamin Wihstutz' Studie über den Doppelcharakter des Theaterraums als sozialem und ästhetischem Raum (Wihstutz: *Der andere Raum*) spielen Rancières Thesen zur Aufteilung des Sinnlichen eine wichtige Rolle; auf Chantal Mouffes agonistisches Politikverständnis beziehen sich Malzacher: *Gesellschaftsspiele* und der Sammelband Fisher/Katsouraki: *Performing Antagonism*; Zu den Implikationen der Philosophie Jean-Luc Nancys für die Theaterwissenschaft vgl. Tatari: *Von der ontologischen Differenz zum Theater*, sowie Nancy/Tatari: *Kunst und Politik*.

interessiert sich für Spielarten des Theatralen jenseits des Theaters als künstlerischer Institution und untersucht beispielsweise theatrale Denkfiguren und -stile in der Philosophie und Sozialtheorie⁶⁵, die Verfasstheit oder den Wandel von ganzen Theatralitätsgefügen in einer bestimmten gesellschaftlichen Epoche⁶⁶ und widmet sich dabei mit Vorliebe den randständigen, nicht-literarisierten, ‚anderen‘ Formen des Theatralen.⁶⁷ Die von mir in Augenschein genommenen politischen Auseinandersetzungen über die harmlosen, nützlichen, schändlichen und banalen Wirkungsdimensionen des Komischen schließen an die hier aufgeworfene Frage nach den Austauschbeziehungen zwischen unterschiedlichen Formen und Graden von Theatralität an – mit dem Unterschied, dass ich nicht von einer festen Typologie des Theatralen ausgehe, sondern in Anknüpfung an den Postfundamentalismus das umkämpfte Verhältnis der zu veranschlagenden Kategorien untersuche.

Die weitere Arbeit gliedert sich wie folgt: Das *zweite Kapitel* widmet sich den theoretischen Voraussetzungen der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit und dem darin auffällig werdenden Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem. Ausgehend von einer kurzen Einführung in einige Leitfragen und Ansätze der Komiktheorie folgt ein ideengeschichtlicher Abriss, der an einschlägigen Positionen zeigt, dass der traditionelle Gegensatz zwischen assoziativen und dissoziativen Theorien des Politischen⁶⁸ historisch eng mit der Infragestellung einer grundsätzlich negativen Bewertung des Lächerlichen als politisch verwerflichem Phänomen verknüpft ist. Die Gegenbewegung hierzu ist die Aufwertung der ursprünglich theaterspezifischen Kategorie des Komischen, die im 18. Jahrhundert zunehmend auf lebensweltliche Lachsituationen ausgeweitet wird. Dieser Paradigmenwechsel wird im Zwischenfazit am Ende von Kapitel 2 an den Diskurs einer postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie angebunden.

65 Vgl. Schramm: *Karneval des Denkens*; Warstat: *Soziale Theatralität*.

66 Vgl. etwa Hulfeld: *Zähmung der Masken*; Kreuder: *Spielräume der Identität*, sowie im historiographischen Querschnitt Kotte: *Theatergeschichte*. Zum erstmals von Rudolf Münz (Münz: *Theatralität und Theater*, S. 66-71) eingebrachten Modell des Theatralitätsgefüges vgl. Kapitel 4 „Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge des Lächerlichen“.

67 Vgl. exemplarisch Baumbach: *Seiltänzer und Betrüger*; Fiebach: *Macht der Lebenden*.

68 Vgl. Marchart: *Die politische Differenz*, S. 35-42.

Das *dritte Kapitel* widmet sich zwei komiktheoretischen Positionen, die aufgrund ihrer gegensätzlichen Ausrichtung als Pole einer postfundamentalistischen Theorie des Komischen gelten können. Dies ist zum einen die Lach- und Karnevalstheorie von Michail Bachtin, der am Beispiel der Volkskultur der frühen Neuzeit ein Modell der karnevalesken Subversion und Transformation von politischen Ordnungen entwickelt hat, das sowohl im wissenschaftlichen Diskurs um postmigrantische Formen des Komischen als auch in der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung breit rezipiert wurde. Den Gegenpol zu dieser optimistischen Verknüpfung von Modernekritik und Komiktheorie bei Bachtin stellt die Position von Theodor W. Adorno dar: Seine berühmt-berüchtigte Kritik an den affirmativen Tendenzen des Lachens in der Kulturtheorie sowie an den inneren Widersprüchen von Ironie und Satire verbindet sich mit einem wenig hoffnungsfrohen Blick auf die Antagonismen der modernen Gesellschaft.

Ausgehend von diesen beiden Positionen befasst sich das *vierte Kapitel* mit medialen und alltagstheatralen Formen eines im weiteren Sinne ethnischen bzw. ethnocodierten Humors, die in den letzten Jahren zunehmend zum Politikum geworden sind und die in diesem Kapitel unter dem Stichwort eines theatralen Gefüges des Lächerlichen diskutiert werden. Im Zentrum des Kapitels stehen zwei Kontroversen um alltagsrassistische Komik: ein im Jahr 2014 am Heimathafen Neukölln ausgestellt Foto mit anti-asiatischen Implikationen sowie ein *Blackface*-Auftritt des Satirepolitikers Martin Sonneborn, der sich im Jahr 2011 als Barack Obama verkleidete. Die Dynamik dieser beiden Fälle wird in kritischem Anschluss an die Hegemonie- und Diskurstheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, an andere Positionen im Umfeld des Postfundamentalismus und an übergeordnete Debatten um linke Identitätspolitik analysiert.

Das *fünfte Kapitel* wendet sich dem (Kunst-)Theater im engeren Sinne zu und befragt zwei Aufführungen aus dem Umfeld des Postmigrantischen Theaters auf ihren Umgang mit den kollektivem Wirkungspotentialen des Komischen: VERRÜCKTES BLUT von Nurkan Erpulat und Jens Hillje, eine Arbeit, die aus heutiger Sicht zugleich als eine Art Initialzündung für die wachsende Relevanz von migrations- und identitätspolitischen Themen im Theaterdiskurs gelten kann, sowie COMMON GROUND von Yael Ronen & Ensemble. Während die beiden Arbeiten institutionell eng miteinander verbunden sind, setzen sie mit ihren komischen Darstellungsformen unterschiedliche politische Akzente: Während die Komik in VERRÜCKTES BLUT das Trennende in den Vordergrund stellt, was unter anderem zur Entstehung

von konfligierenden Lachkollektiven führt, wird in COMMON GROUND eine Form von Komik auffällig, die das Gemeinsame betont und politische Dissonanzen weitgehend ausklammert.

Während es sich bei VERRÜCKTES BLUT und COMMON GROUND um Inszenierungen handelt, die in unterschiedlicher Weise auf Komik zurückgreifen, um ein politisches Anliegen zur Geltung zu bringen, geht es im *sechsten Kapitel* um zwei Theaterarbeiten, die diese hegemoniekritische Stoßrichtung teilen, aber zugleich verstärkt auf das dialektische Verhältnis von Komischem und Politischem reflektieren. Genauer gesagt, erscheint das Komische in beiden Fällen als Mittel zur Unterbrechung des Politischen: In Falk Richters Uraufführung von Elfriede Jelineks *Am Königsweg* hat die Comedienne Idil Baydar einen Gastauftritt, an dem eine deutlich direktere, entschiedener Form der Auseinandersetzung mit rechtspopulistischen Politiken auffällig wird als in der sonstigen Inszenierung; und PLAYBLACK von Joana Tischkau greift ausgiebig auf parodistische Wiederholungsverfahren zurück, um die hegemonialen Vereinnahmungs- und Verwertungsdynamiken der Musikindustrie mit einem betont spielerischen Gegenentwurf zu konfrontieren.

Das methodische Vorgehen der Arbeit lässt sich als eine Kombination von Aufführungs- und Diskursanalyse qualifizieren: Ähnlich wie im Eingangsbeispiel wird die analytische und theoretische Auseinandersetzung mit der Inszenierung und ihren komischen Darstellungsformen an Rezensionen und andere theaternahe Texte im Umfeld der Aufführung zurückgebunden, um die politischen Diskursivierungen des Komischen zu beleuchten. In den Kapiteln zu den einzelnen Beispielen schlägt sich dieses Vorgehen in einer Zweiteilung der Analyse nieder, wobei die diskurs- und aufführungsanalytischen Anteile nicht strikt voneinander getrennt, sondern eher als Schwerpunktsetzungen zu verstehen sind. Denn wie sich zeigen wird, lässt sich auch zwischen dem Inszenierungsgeschehen und den politischen Debatten in ihrem Umfeld bei weitem nicht immer eine eindeutige Grenze ziehen – schon gar nicht mit Blick auf die alltagstheatralen Beispiele in Kapitel 4. Um diese dynamischen Übergänge von Aufführung und Diskurs zu markieren, spreche ich bevorzugt von *komischen Situationen*: Der schillernde Begriff der Situation⁶⁹ mit seinen militärischen Konnotationen steht dafür ein, dass sich die von mir untersuchten Formen des Komischen als

69 Zum Begriff der komischen Situation vgl. ausführlich Voss: Das Komische der Situation; zum Situationsbegriff aus theaterwissenschaftlicher Perspektive vgl.

1 Einleitung

Bestandteil eines hegemonialen ‚Stellungskriegs‘ erweisen, dessen Gräben sie bisweilen verstärken und vertiefen, manchmal einebnen und als überwindbar ausstellen. Zugleich betont der Situationsbegriff die konstitutive Offenheit eines Geschehens, das sich einer essentialisierenden Verlaufslogik von Wir/Sie entzieht und dessen Ausgang nicht vorab festzustellen ist.

Kolesch: Situation, sowie die Abgrenzung von Situation und Ereignis in Eiermann: Postspektakuläres Theater, S. 358-361, Fußnote 67 u. 83.