

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](http://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

<b>1 Einleitung</b> .....	11
Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz? .....	22
Aufbau und methodisches Vorgehen .....	35
<b>2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem</b> .....	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
<b>3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno</b> .....	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

<b>4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge</b>	
<b>des Lächerlichen</b> .....	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
<b>5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen</b>	
<b>im Postmigrantischen Theater</b> .....	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

<b>6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien als Suspension des Politischen</b> .....	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
<b>7 Fazit</b> .....	386
Literatur .....	395
Aufführungsverzeichnis .....	427
Abbildungen .....	428
Dank .....	432

## 2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem

Humor ist eine Praxis, eine existierende lebensweltliche Praxis, und er ist eine Praxis, die vollzogen, ‚performed‘, wird, sowohl in alltäglichen Witzen als auch anspruchsvoller und theatralischer in *Stand Up-Comedies* oder anderen Formen öffentlich ausgeübter Komik. [...] Braucht man Philosophen, um zu erklären, was lustig ist? Selbstverständlich nicht. Denn was könnte ein Philosoph schon Bedeutsameres über den Humor sagen als das, was ohnehin in der Praxis implizit enthalten ist? [...] Philosophisch gesprochen scheint mir jedoch diese apriorische Irrelevanz meiner Performance [die Performance des Philosophierens, H. R.] zur performativen Praxis des Humors auf eine tiefere Schicht hinzudeuten, nämlich eine Art Wittgensteinsche Pointe über die Art pathologische Deformation, die die Philosophie zu sein scheint.<sup>1</sup>

Simon Critchley beschreibt hier ein Paradox der theoretischen Beschäftigung mit Komik, Lachen und Humor, mit dem alle vertraut sein dürften, die schon einmal versucht haben, einen Witz nachzuerzählen oder zu erklären, was an einer Situation komisch ist. Sich auf einer abstrakten Ebene mit dem Komischen auseinanderzusetzen, entpuppt sich als außerordentlich schwierig, da sich die Evidenz des Phänomens gegen die distanzierte Erörterung versperrt.<sup>2</sup> Beinahe erscheint die theoretische Reflexion als ein dem Komischen geradezu entgegengesetztes Verfahren: „ein Witz, den man erklären muss, wurde schlicht missverstanden“<sup>3</sup>. Warum und mit wem man lacht, wann man sich amüsiert, was als witzig gilt, was als komisch erfahren wird, widersetzt sich auf eine derart eigentümliche Weise der analytischen Erschließung, dass nicht wenige wissenschaftliche Arbeiten zum Thema mit einem (entschuldigenden) Hinweis auf das Spannungsverhältnis von Theorie und Praxis beginnen.<sup>4</sup>

---

1 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 142.

2 In diese Kerbe schlägt auch Robert Gernhardt (Gernhardt: Kritik der Komik, S. 534ff., insbesondere S. 535): „Das komische Erleben, das Erleben des Komischen – es lässt sich nur noch beschwören, nicht wiederholen. Es ließe sich nicht einmal durch das Wiederherstellen/Wiederlesen/Wiederhören des komischen Anlasses wiederherstellen – du hast es gehabt, ein Mehr gibt es nicht“.

3 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 141.

4 Vgl. Räuvel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 7.



In obigem Zitat bringt Critchley dieses Grundproblem der Komiktheorie, in dem Henri Bergson eine „einzige spitzbübische Herausforderung an die philosophische Spekulation“<sup>5</sup> erkannt hat, in einen Zusammenhang mit dem performativen Vollzugscharakter des Komischen. Und tatsächlich bietet das Paradigma des Performativen<sup>6</sup> eine plausible Erklärung für einen Großteil der Probleme einer ernsten wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen des Unernten: Anstatt mit *Artefakten* eines klar feststellbaren komischen Gehalts hat man es mit *Performanzen* der Empfindung und Gestaltung des Komischen zu tun, die sich im sozialen Handeln zuallererst herausbilden. Damit aber erweist sich der Gegenstand als dermaßen flüchtig, dass jeder Versuch, ihn ein für alle Mal zu bestimmen, kategorisch fehlläuft. Stattdessen erfordert das Komische in einem besonderen Maße eine „Logik diesseits der Logik der *theoria*“<sup>7</sup>, die ihren Status kritisch reflektiert. Gerade aus performativitätstheoretischer Perspektive scheint es gleichwohl lohnenswert, sich dieser spitzbübischen Herausforderung zu stellen.<sup>8</sup>

---

5 Bergson: Das Lachen, S. 13.

6 Der Begriff des Performativen bezieht sich in seiner klassischen Fassung bei J.L. Austin auf Sprechakte, die die Wirklichkeit nicht nur abbilden oder konstatieren, sondern die zunächst selbstreferentiell erscheinen und doch Wirklichkeit konstituieren (das einschlägige Beispiel ist der priesterliche Trauspruch „Ich erkläre sie zu...“). Hiervon ausgehend und in Verbindung mit dem Konzept der *cultural performance* hat sich Performativität zu einem kultur- und sozialtheoretischen *umbrella term* entwickelt, der im Allgemeinen auf den eigendynamischen Vollzugs- und Aufführungscharakter sozialer Phänomene aufmerksam macht. Für einen Überblick vgl. Wirth: Performanz; Kertscher/Mersch: Performativität und Praxis; Krämer: Performativität und Medialität.

7 Schürmann: Lachen, S. 1373.

8 In diese Richtung entwickelt sich schließlich auch die Argumentation von Critchley weiter: „Humor verrät [...] die Tiefe dessen, was wir teilen. Aber, und das ist entscheidend, er tut das nicht umständlich durch eine theoretische Beschreibung, sondern stiller, praktischer und diskreter. Lachen bricht plötzlich aus in einer Schlange am Bus, beim Ansehen einer parteipolitischen Übertragung in einer Kneipe, oder wenn jemand in einem Lift furzt. Humor ist eine exemplarische Praxis, weil es eine allgemeine menschliche Tätigkeit ist, die uns einlädt zu philosophischen Zuschauern unseres eigenen Lebens zu werden. Er ist praktisch erlassene Theorie, eine tatsächlich existierende Praxis, die überall vollzogen wird und die uns einlädt, eine theoretische Sicht auf uns selbst, die anderen und die Welt einzunehmen“ (Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 152).

## Das Komische als performatives Grenzphänomen

So stellt etwa Uwe Wirth im Vorwort des von ihm herausgegebenen Handbuchs *Komik*<sup>9</sup> heraus, dass das, was komisch wirkt und für komisch befunden wird, und worüber wann mit wem gelacht wird, fundamental mit der sozialen und politischen Wirklichkeit verschränkt ist. Insofern sei die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Komik gar der „Brückenkopf für jede Erforschung der Kultur“<sup>10</sup>. Wirth erhebt soziales Lachverhalten und komische Inszenierungsformen zu einem entscheidenden Indikator für ansonsten nur schwer zu beschreibende gesellschaftliche Zusammenhänge. Komik mache „jene Regeln, die im Rahmen einer Kultur implizit als gültig vorausgesetzt werden, explizit“ und gebe „Aufschluss über unseren kulturellen Deutungsrahmen“<sup>11</sup>.

Diese selbstbewusste Herangehensweise verknüpft sich bei Wirth mit einem dezidiert performativitätstheoretischen Blick auf die „philosophische Provokation des Komischen“<sup>12</sup>. In seiner Dissertationsschrift hat er das Komische diesbezüglich als ein *Grenzphänomen des Verstehens*<sup>13</sup> beschrieben, weil es im gesellschaftlichen Ensemble konventionalisierter und habitualisierter Handlungsweisen, die erst im wiederholenden Bezug auf ein „übliches konventionales Verfahren“<sup>14</sup> gelingen, ein höchst aufschlussreiches Kuriosum

---

9 Wirth: *Komik*. Das Handbuch gibt einen breiten Überblick über die Theorien, Begriffe und Untersuchungsgebiete des Komischen, der sich auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes in den Sozial- und Geisteswissenschaften bewegt.

10 Wirth: Vorwort, S. VIII. Ein problematischer Aspekt dieser Metapher ist, dass sie ‚Kultur‘ implizit als eine von der Außenwelt abgetrennte Insel entwirft. Die darin anklingende Vorstellung von Kultur als einer Art abgedichteten Container, in dem sich Komik ereignet, erscheint insbesondere für das Feld des ethnischen Humors wenig geeignet. Was Kultur ‚ist‘, wäre stattdessen in einen dynamischeren Begriff von *Kultur-im-Dazwischen* zu überführen, wie es etwa der Begriff Interkultur (Terkessidis: Interkultur) programmatisch versucht, oder müsste in eine weiterführende Analyse von Gesellschaftsformationen eingebettet werden. Vgl. hierzu im Anschluss an Gramsci etwa Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 56-91.

11 Wirth: Vorwort, S. VIII.

12 Wirth: *Diskursive Dummheit*, S. 16.

13 Wirth: *Diskursive Dummheit*.

14 Austin: *Theorie der Sprechakte*, S. 31.

darstellt.<sup>15</sup> Wie Wirth ausführt, kann in dem von John L. Austin in *How to Do Things with Words*<sup>16</sup> etablierten Verständnis von Performativität eine Konstellation, in der sich unterschiedliche Deutungsrahmen überlappen und in der damit nicht klar ist, ob und welche Normen gerade vollzogen werden, eigentlich nur eine Ausnahme bleiben. Um eine Ehe zu schließen oder einen Krieg zu erklären, müssen jeweils bestimmte (in-)formelle ‚Gelingensbedingungen‘ erfüllt werden, damit diese Akte auch real vollzogen werden können.<sup>17</sup> Demgegenüber ‚funktionieren‘ Komik und Lachen grundlegend anders, wie sich daran zeigt, dass in komischen Situationen eine Übertreibung und Dehnung, ein Scheitern und der Abbruch von Handlungsvollzügen ein wiederkehrender Topos ist.<sup>18</sup> Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Rahmenwechsel sind hier mitnichten ein Hindernis einer „happy procedure“<sup>19</sup> im Sinne Austins, sondern erscheinen selbst als das buchstäblich beglückende Moment. Pathetisch gesprochen ist deshalb „das mit Lachen quittierte Komische [...] ein affirmativer Ausbruch aus der trügerischen Sicherheit unserer Lebenswelt“<sup>20</sup>, von dem aus die wirklichkeitskonstituierenden Normen und Praktiken einer Gesellschaft sichtbar werden. Genau das macht das Phänomen performativitätstheoretisch so interessant: „Was aus der Perspektive der Sprechakttheorie (und

---

15 Vgl. Wirth: Diskursive Dummheit, S. 225-236 sowie Wirth: Performative Theorie des Komischen.

16 Austin: Things with words.

17 Vgl. Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 153-159. Dieser Fokus auf den ‚gelingenden‘ Sprechakt ist in verschiedenen dekonstruktivistischen Austin-Lektüren wiederholt problematisiert worden. Vgl. Felman: Literary Speech Act; Derrida: Signatur Ereignis Kontext.

18 Diesbezüglich kann die berühmte Sottise von Jean Paul, der Witz sei „der verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert“ (Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 173) gleichermaßen als eine performative Theorie des Witzes *avant la lettre* und *in nuce* begriffen werden (vgl. hierzu Menke: Witz; Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 160). Zum Zusammenhang von Performanz und Komik aus theaterwissenschaftlicher Perspektive vgl. auch Schrödl: Scheitern der Komik, wo untersucht wird, wie sich das Scheitern als „Paradigma des Komischen“ (ebd., S. 33) zum sonstigen Zusammenspiel „von normativ bestimmten Handlungen und diskursiven Zuschreibungsprozessen“ (ebd., S. 38) in performativen Handlungen verhält.

19 Austin: Things with words, S. 226.

20 Schmidt: Beobachtung von Humor, S. 33.

der logischen Semantik) als fehlerhaftes ‚Misslingen‘ bzw. als ‚Unglücksfall‘ betrachtet werden muss, erscheint aus der Perspektive einer performativen Komiktheorie als ‚überraschendes Gelingen‘<sup>21</sup>.

In diesem Gegensatz verdichtet sich, was das Komische zu einem so reizvollen und zugleich prekären Analysegegenstand macht: offenbar ist Komik wesentlich daran geknüpft, dass bestimmte Verkörperungs- oder Vollzugs-konventionen, mit denen das Subjekt der komischen Erfahrung vertraut ist, denen es nachgerade unterworfen ist, *unterlaufen* werden (ein Beispiel hierfür wäre etwa das humoristische Potential von ‚offensichtlichen‘ Verkleidungen). Hier weisen komische Situationen ein starkes selbstreferentielles bzw. -reflexives Moment auf, das über einen stummen Vollzug von Wiederholungspraktiken hinausweist und doch zugleich daran gebunden bleibt.<sup>22</sup> Durch diesen Doppelcharakter verraten sie so viel über die Machtverhältnisse, Kommunikationsformen und Handlungsweisen, in die sie eingebettet sind.

Aber so aufschlussreich diese paradoxen Konstitutionsbedingungen sein mögen, so sehr machen sie das Phänomen eben auch notorisch schwer zugänglich, da sie nahelegen, „dass es Komik nicht *gibt*, sondern dass sie aus Anwendungen der Kulturtechnik Komik *resultiert*. Wenn niemand etwas komisch findet, findet Komik nicht statt“<sup>23</sup>. Die Erfahrung von etwas als komisch ist alles andere als ein transparenter und stabiler Interpretationsakt; wie andere Performanztypen auch ist Komik „an die Norm- und Regelsysteme der jeweiligen Zeit und Kultur gebunden“<sup>24</sup> und *widerfährt* uns eher, als dass wir uns frei für diesen Erfahrungsmodus entscheiden könnten. Komik

---

21 Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 162.

22 Christiane Voss hat die reflexiv-performative Doppelstruktur des Komischen im Konzept der ‚komischen Situation‘ präzise zusammengefasst: „Insofern komische Situationen *in ihrer Anordnung* bereits Standpunkte höherer Ordnung mehr oder weniger explizit einbeziehen, sind sie – und das gilt speziell ihren künstlerischen Darstellungen – genuin *reflexiv*. [...] erst dort, wo eine komische Adressierung gelingt, kommt auch die Situation zu ihrer komikspezifischen Erfüllung und ist abgeschlossen. Lachend oder vergnügt werden Beobachter in eine komische Lage verstrickt und so gleichzeitig von ihr distanziert. [...] Komische Situationen, das sei hier als zentrales Charakteristikum hervorzuheben, *verdoppeln sich gewissermaßen im Vollzug ihrer gelingenden Adressierung selbst*“ (Voss: Das Komische der Situation, S. 231).

23 Schmidt: Beobachtung von Humor, S. 31.

24 Schrödl: Scheitern der Komik, S. 38.

bildet sich in einem quasi-zirkulären Vollzug von Praxisformen heraus und ist dementsprechend immer historisch und kulturell *situiert*. Zugleich aber ist die Komik einer *Situation* nicht vollkommen aus ihren Kontexten und Codes bestimmt, sondern realisiert sich in einem Wahrnehmungssubjekt. In der letzten Instanz ist das Komische also nicht in seinen Anlässen, sondern in der individuellen Erfahrung zu verorten: „obwohl wir vom K[omischen] sprechen, als ob es die Beschaffenheit eines Gegenständlichen ausmache, ist es doch ohne die Beziehung auf die Auffassung eines Subjekts nichts für sich“<sup>25</sup>.

### Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung: Die drei großen Erklärungsansätze der Komik- und Lachtheorie

All dies zusammengefasst, erscheint Komik gerade darin als performativ, dass sozial gefestigte Wiederholungsstrukturen der Gestaltung und eine ereignishafte, ja: subjektive Kontingenz der Empfindung immer wieder zusammenfallen *und* auseinanderstreben.<sup>26</sup> Aus diesen beiden gegenläufigen Kräftepolen ergibt sich die enorme Wandlungsfähigkeit und Flüchtigkeit des Komischen, aufgrund der es dem wissenschaftlichen Blick immer wieder zu entgleiten droht. Und zwar in einem fundamentalen Ausmaß: Denn anders als die pragmatische Sammelbezeichnung ‚Komik‘ suggerieren könnte, handelt es sich nicht um *eine* historische Variable, deren Veränderungen sich in mühseliger Detailarbeit nachzeichnen ließen, sondern um ein *in sich* gespaltenes und instabiles Phänomen, das aus dynamisch miteinander verschränkten Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen zusammengesetzt ist.<sup>27</sup> Dementsprechend verwundert es nicht, dass ein weiteres notorisches Problem der Lach- und Komiktheorie die große Variabilität und fehlende Trennschärfe ihrer Gegenstände ist. Wie Beatrix Müller-Kampel anmerkt, gleicht die

---

25 Preisendanz. Das Komische, S. 889.

26 Vgl. dahingehend auch Schrödl: Scheitern der Komik, S. 38f.

27 Eine lose Aufzählung dieser nie klar abgrenzbaren Formen und Gattungen des Komischen findet sich bei Gottwald: Lachen über das Andere, S. 41: „Spott, Ironie, Zynismus, Sarkasmus, schwarzer Humor, Komödie, Tragikkomödie, Schwank, Facetie, Witz, Satire, Ironie, Posse, Burleske, Grotteske, Karikatur, Cartoon, Parodie, Anekdote und komische Lyrik“.

„Ästhetik, Moral- und Geschmacksgeschichte des Komischen [...] einem Babylon aus Begriffen und Systemen“<sup>28</sup>. Um Komik und Lachen hat sich ein schier unüberschaubares Wortfeld herausgebildet, dessen Anordnung sich schon durch die jeweilige Gegenstandswahl von neuem verschiebt: Wenn etwa Freud den Witz, Bergson hingegen das Lachen einer Gruppe, Bachtin wiederum das Karnevalsachen ins Zentrum rückt, verweisen diese terminologischen Setzungen immer bereits auf die jeweilige Perspektivierung des Gesamtphänomens – bei Freud sind es die psychischen Umstände, bei Bergson die soziale Bedeutung des Phänomens, bei Bachtin der subversive Ausnahmecharakter.<sup>29</sup>

Als Reaktion auf diese Unübersichtlichkeit hat sich in der Komik- und Lachtheorie seit längerer Zeit eine Unterscheidung von drei „Grundtypen“<sup>30</sup> oder „Hauptlinien“<sup>31</sup> eingebürgert: die Aufteilung in Überlegenheitstheorien, Inkongruenztheorien und Entlastungstheorien.<sup>32</sup> Sie soll helfen, „einen zumindest groben Überblick über die fast 2500-jährigen Anstrengungen zu gewinnen“<sup>33</sup>, welche die theoretische Auseinandersetzung mit Komik, Lachen und Humor bereits hinter sich hat. Dabei handelt es sich um eine pragmatische Gruppierung von drei besonders auffälligen Erklärungsmodellen für die Umstände von Lachen und Komik und nicht um kohärente ‚Theorien‘ – schon weil in dieser Triade die z. T. erheblichen

---

28 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 5.

29 Vgl. Diekmannshenke/Neuhaus/Schaffers: Vorwort, S. 9f. Wenn die Autoren dabei ihrerseits den Begriff der ‚Komik‘ ins Zentrum stellen und somit den im Deutschen gebräuchlichen „Oberbegriff[s] für Belustigendes unterschiedlicher Ausprägung vom Witzigen über das Farce- und Nonsenshafte bis zum Satirischen oder Humoristischen“ (Kindt: Komik, S. 2) verwenden, schreiben sie sich freilich, worauf sie selbst hinweisen, ebenfalls in diesen Kreislauf ein.

30 Kindt: Komik, S. 2.

31 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

32 Diese von John Moreall (Moreall: Taking laughter seriously) etablierte Unterscheidung von *incongruity theories*, *relief theories* und *superiority theories* ist mittlerweile das übliche Verfahren zur Einführung in den Gegenstand (Siehe etwa Critchley: On humour, S. 2f., Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11-17, sowie ausführlich Bach: Lachen in der Aufführung). Es ist relativ selten, dass alternative Bezeichnungen verwendet werden (so etwa Kloë: Kommunikation der Kulturen, S. 61-68), und es ist höchst selten, dass andere Theorien hinzukommen oder eine der drei weggelassen wird).

33 Kindt: Komik, S. 2.

disziplinären oder epistemologischen Binnendifferenzen außen vor bleiben. Unter den *Überlegenheits-* oder *Superioritätstheorien* versammeln sich diejenigen Ansätze, die das Lachen und seine Anlässe auf ein Moment der normativen „Selbstüberhebung“<sup>34</sup> angesichts der Wahrnehmung eines Fehlers bzw. Makels zurückführen und also die spöttischen, aggressiven oder sanktionierenden Züge des Komischen in den Vordergrund stellen. Dieser Erklärungsansatz steht im Zentrum der Lachtheorien von Thomas Hobbes und Henri Bergson.<sup>35</sup> *Inkongruenz-* oder *Kontrasttheorien* hingegen erkennen eine Grundvoraussetzung von Komik und Lachen in der Erschließung oder Stimulierung von einer plötzlich auftretenden Oppositions- oder Widerspruchsstruktur, wobei die genaue Bezeichnung der Struktur hier erheblich variiert.<sup>36</sup> Einschlägige Konzeptualisierungen finden sich bei Immanuel Kant und Joachim Ritter.<sup>37</sup> Die *Entspannungs-* oder *Entlastungstheorien* schließlich akzentuieren die vorübergehende Entbindung von anderweitigen psychischen, sozialen, und logischen Deutungsrahmen in komischen Situationen, die als ein befreiender Umschlag von Affekten gedeutet wird. Vertreten wird diese Argumentationslinie u. a. von Hans Lipps, Sigmund Freud und Helmuth Plessner.<sup>38</sup>

Für die Selbstverortung der Komik- und Lachtheorie war und ist diese Aufteilung fraglos sinnvoll, um einen groben Überblick eines komplexen Feldes zu vermitteln. Der Vorteil der Dreiteilung ist, sich nicht am vordergründigen Untersuchungsgegenstand der jeweiligen Theorie (Komik, Humor, Witz etc.) aufzuhalten und sich so in den arbiträren Begriffen und Kategorien des Komischen zu verheddern, sondern eine grundlegende Übereinstimmung von drei immer wieder verwendeten Explikaten hervorkehren. Zugleich könnte man jedoch sagen, dass sie *als* Unterscheidung beinahe schon zu gut

---

34 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

35 Bergson: Das Lachen. Zu Hobbes' Position siehe den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 2.

36 „Die Komik [...] ist vorwiegend über Oppositionsverhältnisse definiert worden. Der Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie deren Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen [...] mögen paradigmatisch für die Vielfalt von Definitionen stehen, die das Phänomen des Komischen aus dem Widerspruch abzuleiten versuchen“ (Iser: Kipp-Phänomen, S. 399).

37 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 273-277; Ritter: Über das Lachen.

38 Freud: Der Witz; Lipps: Komik und Humor; Plessner: Lachen und Weinen.

funktioniert. Denn es fällt auf, dass Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung einander keineswegs ausschließen müssen, sondern sich ohne Probleme in ein- und derselben komischen Situation ergänzen können.<sup>39</sup> Sinnvoll daran ist die Möglichkeit, Komik nicht auf *ein* Ursache-Wirkungs-Schema zu reduzieren; es wird ein Neben- und Miteinander an Erscheinungs- und Erfahrungsformen des Komischen denkbar, in denen Anlass und Wirkung sehr unterschiedlich konturiert sein können. Jedoch erweckt diese Abstraktion auch den Anschein einer universalen, auf jede Performanz von Komik beziehbarer Triade: *Überlegenheit* bezöge sich auf die Beziehung zwischen dem Lach-Anlass und den Subjekten der komischen Erfahrung, *Inkongruenz* auf die Struktur des komischen Gegenstandes, *Entlastung* auf die (individuellen wie kollektiven) Erfahrungs- und Wahrnehmungsdimensionen.<sup>40</sup> Damit wäre die Dreiteilung der Komiktheorie so etwas wie eine unbewusste Arbeitsteilung, eine Segmentierung verschiedener (Theorie-)Bereiche – eine Interpretation, die nicht zuletzt in der soziologischen Komikforschung vertreten wird.<sup>41</sup> Doch diese Idee einer friedlichen Koexistenz dreier separater Grundlinien, die zusammengeführt *oder* je für sich behandelt werden können, erscheint nicht unproblematisch: Aus einer synthetisierenden Perspektive betrachtet man die veränderlichen performativen Praktiken des Komischen als einen immer-gleichen Strukturzusammenhang, in dem

---

39 „Es ist nun durchaus denkbar, dass eine Komikerfahrung zugleich in der Wahrnehmung einer Inkongruenz, dem Gefühl der Überlegenheit und der Lust der Einsparung bestehen kann“ (Kindt: Komik, S. 5).

40 Tatsächlich geht es Morreall mit seiner Unterscheidung der drei Theoriestränge wesentlich um ein Plädoyer für eine integrative Komiktheorie, die die Schwächen der einzelnen Theorien beheben soll. In einem ähnlichen Sinn gilt auch für die zahlreichen „modern[en] Variationen“ (Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 17) der drei Theorien, wie etwa die kognitionspsychologischen *incongruity-resolution*-Theorien, dass sie zwischen bestimmten Erklärungsansätzen vermitteln wollen. Für einen kurzen Überblick vgl. ebd., S. 17f.

41 Symptomatisch Dörner: Komik, Humor und Lachen, S. 26: „die Superioritäts- oder Überlegenheitstheorien, die Inkongruenztheorien und die Kompensationstheorien [Alternativbezeichnung für Entlastungstheorien, H. R.] [...] legen den Schwerpunkt jeweils auf spezifische Aspekte der Komik bzw. des Lachens, und es hängt sehr vom jeweils zugrunde liegenden Erkenntnisinteresse ab, in welcher Weise diese Theorieansätze fruchtbar für Analysezwecke herangezogen werden können.“



paradoxerweise die performative Instabilität des Phänomens vollkommen ausgeklammert ist.

Ein anderer Einwand gegen die Triade betrifft die implizite Vorstellung, dass es möglich wäre, sich nur auf einen Aspekt zu konzentrieren – was äußerst zweifelhaft erscheint. Denn für sich genommen erweisen sich alle drei Theorien schnell als unplausibel bzw. unvollständig und werden meines Erachtens *realiter* auch nie in Reinform vertreten. Tatsächlich ist es nahezu unmöglich, auch nur eine Komiktheorie zu finden, die an ihren Rändern nicht unsauber wäre, d. h. bei der sich nicht mindestens zwei Erklärungsansätze überlappen. Greift man etwa die Vorstellung einer Kontrast- oder Inkongruenzstruktur heraus, steht das „bei allen Komik- und Lachtheorien seit jeher in irgendeiner Form im Raum“<sup>42</sup>. Für sich allein hat diese Idee jedoch den unabwiesbaren Makel, dass mit Kontrast, Widerspruch, Inkongruenz etc. vielleicht eine *notwendige*, nicht jedoch eine *hinreichende* Ursache des Komischen bezeichnet ist, weil es fraglos eine Menge von Kontrastphänomenen gibt, die nicht komisch sind.<sup>43</sup> Und für die Überlegenheitstheorien gilt ein ähnliches Paradox: Ihr Basisargument ist in der Komiktheorie weit verbreitet, insofern nach Uwe Wirth „allen Bestimmungen des Komischen, ob philosophischen, psychologischen oder poetologischen, [...] gemeinsam [ist], dass das Komische als Deviation, als ‚Abweichung von der Norm‘ begriffen wird“<sup>44</sup>. Doch auch diese Bestimmung ist in ihrer Reichweite äußerst begrenzt: aufgrund des unspezifischen Charakters der Abweichung (handelt es sich um eine Widerlegung der Norm oder ist es die Ausnahme, die die Regel bestätigt?) erweist sie sich als wenig aussagekräftig – weshalb Wirth selbst den Halbsatz nachschiebt, dass „es nicht nur auf das ‚Dass‘, sondern auf das ‚Wie‘ der Abweichung ankommt“<sup>45</sup>. Genauso gilt schließlich für das Entlastungstheorem, dass es etwa im Rahmen einer Beschreibung des Lachens als körperlichem Phänomen – Entspannung der (Gesichts-)Muskeln – sowie mit Blick auf den affektiven Ausnahmezustand des Komischen immer wieder auftaucht, aber ebenso viele Fragen unbeantwortet lässt, insbesondere, im Hinblick auf was Komik befreiend zu wirken vermag.

---

42 Schwind: Komisch, S. 333.

43 Pointiert dazu Henrich: Marginalien über Komik, S. 233: „Das bewusste Leben vollzieht sich in der Erfahrung, im Durchhalten und in der Überwindung von Kontrasten“.

44 Wirth: Diskursive Dummheit, S. 2f.

45 Ebd., S. 3.

Wie sich hier andeutet, sind gängige Zuordnungen, denen zufolge bspw. Hobbes und Bergson zu den Überlegenheitstheorien, Kant und Schopenhauer zu den Inkongruenztheorien sowie Freud und Plessner zu den Entlastungstheorien zu rechnen sind, offenkundig mit Vorsicht zu genießen. Oder, besser gesagt: sie machen nur in einer bestimmten Perspektive Sinn, nämlich als Hinweis auf ein im Vordergrund stehendes, dominantes *Deutungsmuster*. Als der eigentliche Nutzen dieser Unterteilung in Überlegenheitstheorie, Inkongruenztheorie und Entlastungstheorie erweist sich demnach die Bestimmung dreier übergreifender „Paradigmata“<sup>46</sup>, die jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten des Komischen das Primat zugesprochen haben. Das heißt, die Theorien benennen drei Hebel, von denen aus die eingangs beschriebene Herausforderung einer Komiktheorie angegangen wird, bleiben aber je für sich unvollkommen. Stilisiert man sie nun aber zu einem sich harmonisch ergänzenden Dreieck, bleibt mit dem Konkurrenzverhältnis der Theorien zueinander ein wesentlicher Aspekt des Komischen außen vor. Denn gerade in der Zerrissenheit der Komiktheorien spiegelt sich die zuvor beschriebene performative Instabilität und Dynamik ihres Gegenstandes: Wie die Beziehung der Überlegenheits-, Widersprüchlichkeits- und Entlastungsmomente des Komischen zueinander gewichtet wird, ist kein rein theorie- und diskursgeschichtliches Phänomen, sondern könnte zugleich als ein Ausdruck sich verändernder Kulturen des Komischen perspektiviert werden.

Anstatt jedoch diese theoretischen Spannungen in den Blick zu nehmen, begeht ein synthetisch-integrativer Ansatz tendenziell den Fehler, dass ein an sich instabiles ‚Zuschreibungsphänomen‘ vollständig erfasst werden soll. So gilt einer Mehrheit der aktuellen Komikforschung als vorrangiges Ziel, zu erfassen, wie und wann es zur „Zuschreibung des Prädikats ‚komisch“ kommt.<sup>47</sup> Doch diesem (nur scheinbar bescheidenden) Anspruch, ein möglichst plausibles und praxisnahes Bild einer gelingenden komischen

---

46 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

47 Programmatisch formuliert liest sich dies bei Beatrix Müller-Kampel so: „Maßstab der folgenden Revision von Theorien und Poetologien des Komischen soll die analytische Sachdienlichkeit, Erklärungskraft und Verwendbarkeit der jeweils für ‚das Komische‘ geltend gemachten Aspekte und Attribute sein – will heißen deren Eignung, konkret Komisches im Alltag wie auch in Artefakten und in der Fiktion funktional (und nicht essentialistisch oder substantialistisch) beschreiben und begreifen zu können“ (Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 6).

Situation zu zeichnen, liegt ein allzu funktionalistisches Performativitätsverständnis zugrunde.<sup>48</sup> Denn zwar bedienen sich die Praktiken des Komischen offenkundig sozialer Wiederholungsmuster und werden erst durch Kontextwissen verständlich, aber eine letzte Gewissheit über die Abfolge von Ereignis und Wahrnehmung ist auch dadurch nicht zu erlangen.<sup>49</sup> Ob jemand eine Situation als komisch empfindet, ist sicherlich „keine Frage bloßer Subjektivität“<sup>50</sup>, kann aber selbst aus der dichtesten Beschreibung und Analyse von Rahmen, Kontextwissen etc. nicht vollständig rekonstruiert werden: „Die angemessenste Kritik an einem komischen Werk wird immer lauten: Ich habe darüber nicht lachen können“<sup>51</sup>. In dieser Möglichkeit liegt das theoretische Skandalon des Komischen: Was als komisch erfahren wird und was nicht, lässt sich nicht auf feststehende Parameter reduzieren. Im Vollzug ist hier eine Verschiebung und Modifikation immer möglich und auch wahrscheinlich. In einer strikt integrativen Komiktheorie, in der sich Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung einander problemlos ergänzen,

---

48 Dieses Problem weist über den Tellerrand der Komiktheorie hinaus. Der analytische Fehlschluss, die Kontingenz und Offenheit der Forschungsgegenstände auszuklammern und den Dingen in der Rückschau eine Notwendigkeit und Stabilität zuzusprechen, die ihnen nur aus der eigenen Beobachtungsperspektive zukommt, ist auch und gerade in praxeologischen und performanztheoretischen Ansätzen, die es von ihren sozialtheoretischen Grundlagen her besser wissen könnten, weit verbreitet: „Sie beobachten das soziale Geschehen aus einer Theaterperspektive als eine vorgegebene Einheit und rekonstruieren von einem gelungenen Ende her, aus welchen Elementen und Relationen – damit verbundenen Regeln, Wissensordnungen, Gefühlsregimen, Codes, Deutungsrahmen und Subjektformen – sich eine solche ‚Praktik als Einheit‘ (‘practice-as-entirety’) zusammensetzt. Das Agieren der Teilnehmer wird in dieser Analyseperspektive vorrangig in seiner Abhängigkeit von diesen Vorgaben beobachtet. Damit kommt auch der Vollzug einer Praktik (‘practice-as-performance’) vornehmlich nur als eine gelingende ‚Choreographie‘ in den Blick. Seine konstitutive Reflexivität und Kontingenz wird damit ebenso wenig erfasst wie der reflektierende oder kritische Umgang“ (Alkemeyer/Buschmann/Michaeler: Kritik der Praxis, S. 42).

49 „Würden plötzlich die Gesetzmäßigkeiten, nach denen mit erheblicher Wahrscheinlichkeit Lacher erzeugt werden, außer Kraft gesetzt – die Komiker und Komikproduzenten müssten sich rasch nach einem anderen Beruf umsehen“ (Gernhardt: Kritik der Komik, S. 554).

50 Schürmann: Lachen, S. 1374.

51 Gernhardt: Kritik der Komik, S. 558.

erscheinen solche Wandlungen jedoch als eine stumme Variation einer universellen Struktur. Dies ignoriert, dass die Veränderungen der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen des Komischen hierbei *qualitative* Unterschiede hervorbringen, denn für die Akteure selbst ist es nicht unwesentlich, wie und über was sie sich da amüsieren. Wer sich an einem Tag über das Missgeschick eines anderen erheitert, ist nicht dazu determiniert, bei nächster Gelegenheit Gleiches zu tun. Und da Komik mit je verschiedenen sozialen Übereinkünften und Rahmungen spielt, macht es in der Praxis einen Unterschied ums Ganze, über was und in welchem Kontext da gelacht wird. Ist es das Missgeschick eines Vertrauten oder eines mir Unbekannten? Mit Blick auf diese dynamischen Positionierungen ist die Existenz dreier konkurrierender Erklärungsansätze mitnichten ein Ärgernis: Das unklare Verhältnis der Widerspruchserfahrungen, der herabsetzend-aggressiven Seiten sowie der entspannenden Wirkungen des Komischen entspricht vielmehr einem sich historisch wandelnden Selbstverhältnis zu komischen Situationen.

### Zur Ausdifferenzierung von Lächerlichem und Komischem – ein theoriegeschichtlicher Abriss

Eine performativitätstheoretisch informierte Perspektive auf Komik zeigt sich dafür sensibilisiert, dass „sich in den unterschiedlichen Formen der Komik, die vom Absurden und vom Nonsens über Witz, Slapstick und Komödie bis hin zum Grotesken und zur Satire reichen“<sup>52</sup>, auch je *spezifische* Wirklichkeitsbezüge artikulieren. Anders gesagt: Die paradox verfassten Spielräume des Komischen sind nicht nur eine abhängige Variable von sozialen Ordnungszusammenhängen; komische Wahrnehmungsverhältnisse treten ihnen auf unterschiedliche Weise reflexiv entgegen und sind gerade darin ein äußerst wirkmächtiges Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung:

Wie ist es denn, wenn Leute nicht den gleichen Sinn für Humor haben? Sie reagieren nicht richtig auf einander. Es ist, als wäre es unter gewissen Menschen Sitte einem Andern einen Ball zuzuwerfen, welcher ihn auffangen und zurückwerfen soll; aber gewisse Leute würfen ihn nicht zurück, sondern stecken ihn in die Tasche.<sup>53</sup>

---

52 Künzel: Spielart des Komischen, S. 103.

53 Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen. S. 567.

Weil sich dieses Wechselspiel von Vergemeinschaftung und Ausschluss stets reflexiv auf die Verhaltensweisen von *gewissen* Leuten bezieht, sind universalisierende Komik- und Lachontologien, die sich über die kulturelle und soziale Relativität des Phänomens erheben, äußerst kritisch zu sehen; doch zugleich erscheinen integrative Ansätze problematisch, die diese reflexiven Differenzen nur ideell, nicht aber von ihrer praktischen Seite her nachvollziehen.

Anstatt die in den Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorien adressierten verschiedenen Erfahrungsgehalte am konkreten Gegenstand zu nivellieren, ist eine performative Theorie des Komischen gut beraten, solchen theoretischen Differenzen in ihrer geschichtlich-gesellschaftlichen Konkretion nachzuspüren: „In *bestimmten* historischen Situationen und kulturellen Konstellationen werden *bestimmte* Ausprägungen des Komischen bevorzugt, andere in den Hintergrund gedrängt [Meine Hervorhebung, H. R.]“<sup>54</sup>. Es ist naheliegend, sich als nächstes an diese lachkulturellen Prozesse der Verdrängung und Bevorzugung anzunähern – mit anderen Worten: sich nun aus einer ideengeschichtlichen Perspektive wieder dem in der Einleitung eröffneten Spannungsverhältnis von Komischen und Politischen zuzuwenden.

Im Folgenden wird an einschlägigen Positionen der Lach- und Komiktheorie eine Entwicklung in der Episteme des Lachens rekapituliert, die man mit aller Vorsicht eine Revolution nennen kann: Gemeint ist die Ausdifferenzierung des Komischen vom Lächerlichen, in der sich die Durchsetzung der Grundüberzeugung spiegelt, dass ‚das‘ Komische nicht *eo ipso* mit einer illegitimen Verletzung der sozialen, moralischen oder politischen Ordnung zusammenfällt. Der Oberbegriff des Komischen verdankt seine Stellung als Oberbegriff der Tatsache, dass sich der politische Status des Lachens im Kontext der Aufklärung entlang dieser Selbstunterscheidung radikal verändert. Entgegen der pauschalen Rede eines aggressiven und feindseligen Lachens, das auf eine problematische Normverletzung (das Lächerliche) reagiert, schreiben Begriffe wie Komik und Humor, die im 18. Jahrhundert neu eingeführt oder neu konturiert werden, komischen Situationen einen positiven Überschuss an geselligem, aufklärerischem oder gar utopischem Potential zu. Die Herausbildung dieser *komischen Differenz*, die sich heute in einer alltäglichen sprachlichen Überformung des Lächerlichen durch andere Komikbegriffe gewissermaßen selbst überschlägt, soll an vier Stationen schlaglichtartig nachvollzogen werden. Dabei wird die fundamentale Bedeutung

---

<sup>54</sup> Künzel: Spielart des Komischen, S. 103.

deutlich werden, die dem Theater, der Komödie und dem Ästhetischen innerhalb der Infragestellung eines pauschal feindseligen und konfliktorientierten Lachverständnisses zukommt.

Der erste Abschnitt widmet sich Platons und Aristoteles' Ansichten zum Lachen und zur Komödie, die beide dem *Lächerlichen* mit grundsätzlicher Ablehnung begegnen, sich aber auch mit den möglichen Auswirkungen seiner *theatralen* Gestaltung auf die politische Gemeinschaft befassen. Platons Vorbehalte gegen Praktiken des Lächerlichen und das aristotelische ‚Unschädlichkeitspostulat‘ gelten sowohl in ideengeschichtlicher als auch in konzeptueller Hinsicht als wegweisend für die Verortung von Komik in Kunst und Gesellschaft.<sup>55</sup> Im zweiten Abschnitt steht mit Thomas Hobbes der bis heute prominenteste Vertreter einer politisch-anthropologisch gesättigten Abwertung des Lachens ins Zentrum, bei dem eine Affekttheorie des Auslachens aufs Engste mit einer antagonistisch fundierten politischen Theorie verflochten ist.

Gleichsam die Entflechtung dieses Zusammenhangs zeichnet sich am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Humorthorie Shaftesburys ab. Seine emphatische Sicht auf das Komische als einer Form von Gemeinsinn (*sensus communis*) gibt einerseits den entscheidenden Anstoß zur bürgerlich-modernen Differenzierung von *Mitlachen* und *Verlachen*; zugleich zählt der *sensus communis* zu den Leitideen eines assoziativen Verständnisses des Politischen, das dem Hobbes'schen Menschen- und Gesellschaftsbild diametral entgegengesetzt ist. Mit Shaftesbury rückt das (solidarische Mit-)Lachen ins Zentrum eines utopisch-aufklärerischen Programms zur ästhetischen Schulung der bürgerlichen Gesellschaft. Daran anschließend untersucht der vierte Abschnitt, angelegt als ideengeschichtliches Zwischenfazit, inwiefern sich der mit Shaftesbury eingeleitete Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen um 1800 mit den Befunden einer postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie berührt. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der These von einer zunehmenden ‚Unergründlichkeit‘ des Komischen in der Moderne, wie sie Nikolaus Müller-Schöll ausgehend von Lessings *Minna von Barnhelm* vertreten hat.

---

55 „Ihre [Platons und Aristoteles] Positionen präjudizieren sehr weitgehend alle späteren Befunde, die kaum anderes als konzeptuelle Varianten ihrer Deutungen darstellen“ (Kablitz: Lachen und Komik, S. 125).

## Platon und Aristoteles: Die Komödie als Zählung des Lächerlichen

Im Zuge der Unterscheidung von drei wesentlichen Strömungen der Komik- und Lachtheorie findet sich in der Forschung immer wieder der fast beiläufige Hinweis, dass der Überlegenheitstheoretische Erklärungsansatz der älteste sei und bereits „von Plato, Aristoteles, Quintilian und am Beginn der Moderne von Hobbes vertreten wurde“<sup>56</sup>. Genauer gesagt war diese Position, die sämtliche Formen des Lachens auf triumphalisch-spöttische Gefühle angesichts des Gewährwerdens einer Unangemessenheit<sup>57</sup> zurückführt, lange Zeit die einzige. So verschafft sich der Gedanke, dass Komik, Lachen und Humor auch eine „zweiseitig positiv konnotiert[e] sinnlich[e] Wahrnehmungserfahrung“<sup>58</sup> umfassen, erst im 18. Jhd. in der begrifflichen Ausdifferenzierung von *Komischem* und *Lächerlichem* nachhaltiger Geltung. Im scharfen Kontrast zur Offenheit heutiger integrativer Komiktheorien gingen antike Rhetorik, Philosophie und christliche Morallehre durchgehend von einem aggressiv-schändlichen Grundprinzip komischer Situationen aus. So erschien das pejorativ mit Anmaßung, Überheblichkeit und Normverletzung konnotierte *Lächerliche* tendenziell als ein moralisch verdächtiger und bedrohlicher Verstoß gegen die göttlich oder kosmologisch begründete politische Ordnung. Dies zeigt sich nicht zuletzt in einer Vielzahl sozialer Lachverbote sowie der traditionellen poetologischen Abwertung der Komödie als ‚niedere Gattung‘:

Sämtliche Lachtheorien bis weit ins 18. Jh. sind vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit antiken Vorgaben und der kritisch-ablehnenden christlichen Tradition zu sehen. Die Kirchenväter haben mit der Verwerfung der Komödie auch die Auseinandersetzung mit dem Belachenswerten und Lächerlichen negativiert.<sup>59</sup>

---

56 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 143.

57 „Versucht man einmal, alle wesentlichen Merkmale zusammennzunehmen, die in der antiken Rhetorik für die lachenerregende Rede und den Witz genannt wurden, wird man einen gemeinsamen Nenner stoßen: [...] jedesmal liegt eine Unangemessenheit, rhetorisch gesprochen, eine *aptum*-Verletzung, zugrunde“ (Ueding: Rhetorik des Lächerlichen, S. 23).

58 Schwind: Komisch, S. 333.

59 Ebd. S. 339.

Wenn man die wenigen biblischen und homerischen Stellen<sup>60</sup> beiseitelässt, die sich um das Lachen drehen, geht diese Zuordnung des Lachens zu den niederen Affekten bis zu Platon zurück, in dessen Texten das Lachen, das Lächerliche und die Komödie<sup>61</sup> vor allem als vernunft- und sittenwidrige Phänomene in den Blick rücken. Wie die berühmte Thales-Episode aus dem *Theaitotes*-Dialog<sup>62</sup> deutlich macht, besteht bei Platon ein regelrechtes Konkurrenzverhältnis zwischen Lachen und Logos. Die insgesamt ausführlichste Beschäftigung mit dem Thema findet sich im *Philebos*<sup>63</sup>, in dem sowohl das Lachen als auch sein Anlass, das Lächerliche (*geloion*), auf einen Makel zurückgeführt werden und als eine ethisch bedenkliche Verletzung der sittlichen Ordnung perspektiviert werden. Dabei geht Platon von einem doppelten Unvermögen aller Beteiligten aus: Ihm gilt als lächerlich, wer von

---

60 Vgl. hierzu Greiner: Komödie, S. 11-21.

61 Ich nehme an dieser Stelle (wie auch im weiteren Verlauf dieses theoriegeschichtlichen Abrisses) keine systematische Rückbindung der behandelten Positionen an den lachkulturellen Kontext ihrer Zeit – im Fall von Aristoteles und Platon also die attische Komödie – vor. Im Fall der attischen Komödie ist dieser Kontext zudem aus verschiedenen Gründen nur in Ansätzen rekonstruierbar. Zur lückenhaften Überlieferung von antiken Komödientexten vgl. Orth: Von der Komödie zum Fragment; zu den unklaren Ursprüngen der Komödie und den nicht minder unklaren Aufführungsbedingungen vgl. Greiner: Komödie, S. 21-26; Zimmermann: Die griechische Komödie, S. 30-35); zum Transformationsprozess von der ‚alten Komödie‘ des Aristophanes über die ‚mittlere‘ bis zur ‚neuen Komödie‘ des Menander vgl. Orth: Gattungsmerkmale der Mittleren und Neuen Komödie, S. 967-1051.

62 Vgl. Platon: *Theaitotes*, S. 196ff. Sokrates geht hier auf eine Fabel ein, wonach der vorsokratische Philosoph Thales von Milet beim Blick zum Sternenhimmel in einen Brunnen gefallen sei und daraufhin von einer thrakischen Magd ausgelacht wurde. Diese Anekdote über die Lächerlichkeit philosophischer Weltabgewandtheit ist seither immer wieder neu interpretiert worden, etwa bei Ludwig Feuerbach und Martin Heidegger. Für Hans Blumenberg, der die wechselvolle Rezeptionsgeschichte der Thales-Episode rekonstruiert hat, ist „Das Lachen der Thrakerin“ daher zugleich eine „Urgeschichte der reinen Theorie“ (Blumenberg: *Lachen der Thrakerin*).

63 Platon: *Philebos*. Ausgangspunkt des *Philebos*-Dialoges ist das Streben nach reiner Lust, dem Sokrates entgegenhält, dass allen Genüssen eine Vermischung von Lust und Unlust zu eigen sei – u. a. eben Lachen –, weshalb im Ergebnis nicht reine Lust, sondern Verhältnismäßigkeit, das rechte Maß und Besonnenheit als oberste Güter festgeschrieben werden.



Schwäche, Missbildung oder Unkenntnis betroffen ist und außerdem unfähig ist, sich zu rächen (was wiederum auf eine Selbstüberschätzung im Tun schließen lässt).<sup>64</sup> Aber auch die Lachenden geben mit ihrer erfreuten Reaktion zu erkennen, dass sie ebenfalls von Unkenntnis oder einem Mangel an Tugend durchdrungen sind, da sie sich irrigerweise an einem Übel erheitern. Eine zentrale Rolle in Platons Verurteilung des Lachens spielt der Begriff des *phthonos*, ein affektives Amalgam aus Schadenfreude und Missgunst, das Hans-Georg Gadamer in seiner Lektüre des *Philebos* als ‚Konkurrenzsorge‘ qualifiziert hat: „Die Maßlosigkeit des Gelächters ist [...] begründet in einer Unterstimmung von Schmerz [...]. Gerade weil sich im schadenfrohen Gelächter diese Sorge erleichtert und vergisst, ist das Gelächter so maßlos“<sup>65</sup>.

Bei Platon ist das *geloion* sowohl vom Anlass als auch von der Affektstruktur her als eine gesellschaftliche, als eine sozial-relationale Kategorie angelegt, während eine Bestimmung von individuellen Eigenschaften oder Zuständen kaum eine Rolle spielt.<sup>66</sup> Des Weiteren bindet er das Lächerliche an den sozialen Status und Machtfragen zurück, wobei es im Unterschied zum Schändlichen als eine *nicht* bedrohliche Schwäche erscheint, auf die das Lachen als ein Ausdruck von Überlegenheit und Überheblichkeit antwortet: „Das Lachen ist [für Platon] eine Folge des Neids, der niemandem ein Gut gönnen will und deshalb die Lust am Übel seiner Mitmenschen verursacht.“<sup>67</sup>

Da Platon das Lachen über Begriffe wie Selbstverkenning, Missgunst, Hässlichkeit, Machtlosigkeit und Unwissenheit erklärt und es zu einer „im moralischen Sinne lasterhaften Instanz“<sup>68</sup> degradiert, ist es wenig überraschend, dass er üblicherweise vor allem als Lach- und Komödienfeind rezipiert wird.<sup>69</sup> Doch bei aller Ablehnung deuten sich bei Platon aufgrund des dialektisch-mäeutischen Grundprinzips seiner Texte immer wieder gewisse Abstufungen und Differenzierungen des Phänomens an, die vor allem die

---

64 Vgl. Platon: *Philebos*, S. 476-480. Platons Argumentation weist damit sowohl überlegenheits- als auch inkongruenztheoretische Züge auf (vgl. Kindt: *Komik*, S. 3).

65 Gadamer: *Platons dialektische Ethik*, S. 134. Zur Bedeutung des *phthonos*-Affekts vgl. auch Mader: *Problem des Lachens*, S. 17-22 und Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 115-122.

66 Vgl. Mader: *Problem des Lachens*, S. 14.

67 Kablitz: *Lachen und Komik*, S. 125.

68 Geisenhanslüke: *Philosophie*, S. 68.

69 So etwa besonders scharf bei Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 135f.

politischen Umstände und die künstlerische Darstellung betreffen.<sup>70</sup> So wird ebenfalls im *Philebos* der Unterschied zwischen einem Lachen über Feinde und einem Lachen über Freunde betont, wonach nur das Verlachen von Freunden eine illegitime Äußerungsform des *phthonos* wäre, während die gleiche Geste in Richtung der Feinde durchaus angemessen sei.<sup>71</sup> Somit wäre beim Lächerlichen hinsichtlich der politischen Stoßrichtung zu unterscheiden: Gegenüber den Freunden ungerecht, als Ausdrucksform von Konflikten keineswegs.

Diesbezüglich gehen die *Nomoi*, Platons staats-theoretisches Spätwerk, noch einen Schritt weiter: Hier nämlich erachtet Platon eine Anschauung des Lächerlichen dezidiert als nützlich und notwendig für die politische Gemeinschaft – und zwar, weil es den Idealen der Vernunft und Tugend gegenübergestellt sei. Deren Bewahrung sei erst bei voller Kenntnis des Lächerlichen möglich. Diese dialektische Billigung der Spottlust bezieht sich dabei auf ihre Ausübung im Theater, also auf die Komödie<sup>72</sup>, für deren Aufführung Platon äußerst eigenwillige Kriterien aufstellt:

Was aber die hässlichen Körper und Gesinnungen angeht und diejenigen, die sich auf lachenerregende komische Darstellungen verlegt haben, deren Komik durch Wort und Gesang und durch Tanz und durch die nachahmende Darstellung all dieser Charaktere zustande kommt, so muss man dies zwar anschauen und kennenlernen; denn ohne das Lächerliche ist es nicht möglich, das Ernste noch überhaupt ein Gegensätzliches ohne seinen Gegensatz zu begreifen, wenn jemand ein verständiger Mann sein will; beides aber zu

---

70 Bei Mader: Problem des Lachens, S. 81f., findet sich die These, dass die dialektische Bauweise der Dialoge, zumal die ironische Gesprächsführung des Sokrates, selbst als ein Aufhebungsversuch des *geloion* zu verstehen sei.

71 „Nun ist doch über der Feinde Übel weder ungerecht noch neidisch sich zu freuen [...] Wenn man aber der Freunde Übel sieht, dann bisweilen sich nicht zu betrüben, sondern zu freuen, ist das nicht ungerecht?“ (Platon: *Philebos*, S. 479). Vgl. auch Mader: Problem des Lachens, S. 20.

72 Der (nicht unumstrittene) etymologische Ursprung der Komödie von *kómos* (Festumzug), deutet auf eine Herkunft der attischen Komödie aus chorischen Wettgesängen im Rahmen von Dionysosfesten her. Die prägnantesten Merkmale der attischen Komödie – die direkte Ansprache des Publikums durch den Chor in der Parabase und die Vermischung von ekstatisch-phantasmatischen Handlungselementen mit konkretem Spott über Themen und Personen des Athener Alltags – harmonieren mit dieser These (vgl. hierzu Zimmermann: Formen der Komik, S. 111-114).

betreiben andererseits ist unmöglich, wenn jemand auch nur einen kleinen Anteil an der Tugend haben will; sondern gerade deshalb muss man ja auch diese Dinge kennenlernen, damit man niemals aus Unkenntnis etwas Lächerliches tut oder sagt, wo es sich nicht gehört. Sklaven aber und bezahlten Fremden muss man derartige Darstellungen auftragen, Ernst jedoch darf man hierauf niemals auch nur im geringsten verwenden, und kein freier Bürger, Mann oder Frau, darf sich dabei sehen lassen, dass er solche Dinge lernt, und stets muss dabei etwas Neues an den Darstellungen hervortreten.<sup>73</sup>

Auf den ersten Blick liest sich die Passage vor allem als Beispiel der berüchtigten Theaterfeindlichkeit Platons, der zwar an eine enorme (Ansteckungs-) Kraft von Nachahmung glaubt, der aber gegen jede Form von Inszenierung oder Täuschung ist, die von der wahren Erkenntnis ablenkt.<sup>74</sup> Um dies abzuwenden, muss Platon zufolge alles nachahmende Spiel pädagogisch streng auf die Ordnung des Gemeinwesens ausgerichtet sein und darf sie nicht einmal zum Schein verletzen. Vor diesem Hintergrund unterwirft Platon die Kunst strengen Regeln, die genauso wenig verhandelbar erscheinen wie die ewigen Ideale.<sup>75</sup> Im Fall der Komödie<sup>76</sup> bedeutet dies, dass den Mitgliedern der *polis* jegliche spielerische Ausübung des Lächerlichen untersagt wird, welche zugleich strikt auf das Neue ausgerichtet ist. Aus Angst, nein: Gewissheit, dass eine zum Schein praktizierte, immer wieder reproduzierte Spottlust ins Alltagsleben ausgreifen kann, sollen in Platons Idealstaat stattdessen Sklaven und Fremde als Komödienschauspieler dienen; da diese für Platon ihrem

---

73 Platon: *Nomoi*, S. 326.

74 „Für ihn [Platon, H. R.] ist das Theater eine Nachahmung des Wirklichen, das uns, weit davon entfernt, wahre Erkenntnis zu schaffen, über das Gefühl tief in Schein und Irrtum führt. Das Theater ist noch weiter von der wahren Idee entfernt als die banale Meinung, denn es fügt diesen wirren Meinungen die Macht der falschen Emotion hinzu, die das Spiel der Schauspieler hervorruft“ (Badiou: Theater als Ereignis).

75 In der *Politeia* stellt Platon dieser strikten Regulierung das Schreckensszenario einer Massenherrschaft des Publikums (eine *Theatrokratie*) gegenüber. Vgl. hierzu die philosophische Kritik an Platons Theaterfeindlichkeit: Rebentisch: Kunst der Freiheit, S. 65-76.

76 Es finden sich in den *Nomoi* ähnlich starke Einschränkungen von Spottgesängen und Schmähreden, die nur anerkannten Bürgern erlaubt werden, während die Dichtung von leidenschaftlichem und persönlichem Spott gegen irgendeinen Bürger gleich ganz untersagt wird. Vgl. Platon: *Nomoi*, S. 343f. sowie Mader: Problem des Lachens, S. 46.

Wesen nach lächerlich scheinen, wäre die Ansteckungsgefahr von vorne herein gebannt.

An diesem Vorschlag ist theatertheoretisch vor allem die Differenzierung von Handeln und Wahrnehmen bemerkenswert, die seitens Platons mit einer eindeutigen Wertung verbunden ist. Wenn Platon die nachahmende Darstellung des Lächerlichen von seiner theatralen Anschauung abgrenzt, die *ex negativo* neue Erkenntnisse zu initiieren vermag, stellt er damit zugleich fest, welcher theatrale Aspekt am Komischen der politischen Gemeinschaft dienlich sei und welcher sie gefährde. Die von Platon empfohlene Indienstnahme von Fremden und Sklaven für derartige Darstellungen erweist sich als Inbegriff einer „apotropäisch[en] Instrumentalisierung des Lachtheaters“<sup>77</sup>, die dieser Unterscheidung ein verlässliches Fundament geben soll.<sup>78</sup>

Die Aufspaltung in Schauende und Handelnde impliziert, dass Platons rigides Verdikt über das Lächerliche und das Lachen offenbar nicht im selben Ausmaß für das Theater und die Komödie gilt. Zwar unterwirft er sie einem politisch-moralischen Blickwinkel, doch im Unterschied zum *Philebos* wird dem Lächerlichen nun eine strukturelle Doppelrolle zugesprochen: Zum einen ist weiterhin von einer bedrohlichen und machtvollen Ordnungsverletzung die Rede, die die Harmonie des platonischen Vernunftstaates permanent zu bedrohen scheint. Zum anderen aber erscheint die distanziert-theatrale Anschauung des Lächerlichen als notwendig, um das Moral- und Tugendsystem der *polis* zu bewahren und die Durchsetzung des Alltags mit Lächerlichkeit zu verhindern.<sup>79</sup>

---

77 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 170.

78 Platon zeigt sich somit durchaus im Klaren darüber, dass Handeln und Wahrnehmen im Theater nicht ohne Weiteres voneinander zu trennen sind, sondern sich wechselseitig durchdringen. Sein Vorschlag, den Unterschied dieser beiden Strukturmomente durch den Einbezug der Fremden auf Dauer zu stellen, erscheint als der Versuch einer gezielten Entflechtung.

79 Hier scheint sich Platons Position weitestgehend mit der politischen Stoßrichtung der alten Komödie Athens zu decken. So hat Bernhard Zimmermann deutlich gemacht, „dass die Komödien des Aristophanes und seiner Zeitgenossen nicht zu Unrecht das Epitheton ‚politisch‘ verdienen, wenn man denn politisch nicht im eingeschränkten modernen Sinne versteht, sondern im wörtlichen Wortsinn des 5. Jahrhunderts v. Chr.: *πολιτικός* bedeutet ‚das, was die Polis, die Stadt Athen, betrifft‘. [...] Die Komödie reagiert seismographisch genau auf die Strömungen und die Beben, die in der Stadt anzutreffen sind [...] und spielt in der phantastisch verfremdeten, dionysischen Welt diese aktuellen Probleme

Diese beiden Aspekte in Einklang zu bringen, erscheint hier als höchste Aufgabe einer politischen Lach-Kultur, verstanden als gesellschaftliche Pflege und Gestaltung des Lachens. Fast scheint es so, dass sich Platons moralistische Verdammung des Lächerlichen nun in der Möglichkeit seiner lehrreichen Betrachtung im Theater aufhebt. Seine Ausführungen zielen auf einen Maßnahmenkatalog ab, der verlässlich bestimmt, wann eine theatrale Darstellung des Lächerlichen etwas anderes sein kann als jenes lächerliche Verhalten im Alltag, das er als bedrohliche Verfehlung ansieht.

Jedoch hat diese Überführung des Lächerlichen in eine höhere Reflektionsstufe (in das Medium des Theaters) bei Platon eine erhebliche Schattenseite. Aufwertung ist mit einer klaren politischen Abwertung verknüpft, in der nicht von ungefähr die Unterscheidung von *oikos* und *polis* als ein konstitutiver Zug des attischen Denkens anklingt.<sup>80</sup> Wenn Fremde und Sklaven Einsichten über das Lächerliche vermitteln sollen, dann deshalb, weil ihnen als Akteuren ohne Bürgerrecht *per definitionem* kein Anteil an der politischen Gemeinschaft zukommt und ihre etwaige moralische Gefährdung durch das Lächerliche für das Tugendprogramm Platons unerheblich ist: „Das *Einfach- und Wahr-sein* gilt [...] für die Bürger und sicher nicht für die Fremden, da der *nomos* der Stadt sich die ethische Verbesserung letzterer

---

durch und führt sie einer utopischen Lösung zu – einer Lösung, die in der Alltagsrealität sicher ausgeschlossen ist, im komischen Spiel aber, in der dionysischen Grenzüberschreitung, Realität wird“ (Zimmermann: Formen der Komik, S. 113f.).

80 Die Trennung von *oikos* und *polis* wurde auch in den postfundamentalistischen Theorien des Politischen vielfach aufgegriffen, meist im Anschluss an Hannah Arendts *Vita Activa*. Arendt zufolge kann genuin politisches Handeln erst da beginnen, wo es nicht (mehr) um die Sicherstellung basaler Bedürfnisse und Lebensnotwendigkeiten geht, sondern ein öffentlicher Raum freier Gleichheit und gleicher Freiheit etabliert sei. Alle Formen und Fragen von Zwang und Herrschaft – bspw. das Halten von Sklaven – seien demgegenüber *per definitionem* präpolitisch (vgl. Arendt: *Vita Activa*, insbesondere S. 33-47). In der politischen Philosophie Jacques Rancières hingegen wird diese Vor-Formatiertheit der politischen Gemeinschaft bei Platon und Aristoteles als willkürlich kritisiert. Für Rancière ist wahre Politik daran geknüpft, dass sich ein *Unvernehmen* (Rancière: *Das Unvernehmen*) manifestiert, welches die Grenzen der Räume der Freiheit und Notwendigkeit, der Sagbarkeit und Unsagbarkeit grundlegend infrage stellt und einen ‚Anteil der Anteillosen‘ einfordert.

nicht aufbürdet<sup>81</sup>. Platons Vorschlag, die Ideale der *polis* durch die komischen Darstellungen von Fremden und Sklaven zu festigen, bzw. zu schulen, geht deren Ausschließung aus der ‚eigentlichen‘ politischen Gesellschaft voraus.<sup>82</sup> Aufgrund ihrer politischen Minderwertigkeit stellt sich an dieser Stelle von Platons peniblen Zähmungsversuch des Lächerlichen die Frage der Schädlichkeit schlicht und ergreifend nicht. Stattdessen werden sie in seinem Komödienmodell „wie Minenhunde vorgeschickt [...], um die Last und die Risiken dieses Experiments zu tragen“<sup>83</sup>.

So verstanden, erscheint das missachtende Lächerlich-Machen des Anderen in Platons Komödienmodell keineswegs überwunden, sondern dessen *conditio sine qua non*. Denn die politische Marginalisierung und theatrale Zurschaustellung der Fremden und Sklaven ist bei Platon mehr als bloß überflüssiges Beiwerk. Vielmehr ist es *der* Ausweg aus seinem Dilemma, das man das Lächerliche zwar kennen sollte, um richtig zu handeln, der Gesellschaftskörper jedoch aus ethischen Erwägungen vom Lächerlichen frei bleiben muss. Platons Theorie löst das Problem einer moralisch integren Lachkultur durch eine Grenzziehung, die das Lachen nach außen und unten legitimiert.

Dass Platon eine derartige Umleitung des Lach-Affekts guthießt, erscheint innerhalb seiner Defizienz-Theorie des Komischen durchaus konsequent. Denn wenn die hierarchische und gemeinschaftliche Integrität seines Vernunftstaates gewahrt bleibt, erübrigen sich die moralischen Bedenken gegenüber dem Grundprinzip eines „latent aggressiven Auslachen[s]-von-oben“<sup>84</sup>, worin der Ausgangspunkt seiner Überlegungen liegt. Demgegenüber kommt die Möglichkeit eines ‚Auslachens von unten‘ als einer legitimen

---

81 Panno: Gesetz und Andersheit, S. 46.

82 In Platons Zähmungsversuch des Lächerlichen klingt somit zweierlei an: zum einen das arg begrenzte Demokratieverständnis der attischen Sklavenhaltergesellschaft, zum anderen Platons Ablehnung dieser Demokratie, der er in den *Gesetzen* einen äußerst rigiden Experten- und Vernunftstaat entgegensetzt. Deshalb gilt er oft als eine Art Wegbereiter eines ‚totalitären‘ politischen Denkens, der eine „Stillstellung des Politischen in einem überzeitlichen kósmos“ (Hetzl: Rhetorik, Politik und radikale Demokratie, S. 538) herbeisehne und nicht zuletzt die Möglichkeit einer „sich über agonale Reden vollziehende Selbstinstituierung der Gesellschaft“ (ebd., S. 536) außen vor lasse.

83 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 170.

84 Ebd., S. 123.

Form der politischen Selbstbehauptung der Fremden und Sklaven in Platons Lachtheorie überhaupt nicht vor.<sup>85</sup>

Trotz dieser blinden Flecke und bei allen moralischen und poetischen Restriktionen erscheint Platons Position als komplexer, als es sein Ruf als erster Lachfeind der Philosophiegeschichte zunächst vermuten lässt. Neben seiner Erläuterung der affektiven Ambivalenz des *geloion* aus dem sozialen Kontext sind gerade seine Ausführungen zur Sonderstellung der Komödie in der Lachkultur der *polis* bemerkenswert. Sein Bemühen, die Darstellung und die Wahrnehmung des Lächerlichen voneinander zu trennen, um es gesellschaftlich in die ‚richtigen‘ Bahnen zu lenken, machen ihn bei aller grundsätzlichen Ablehnung des Phänomens zugleich zum Begründer der *komischen Differenz*: Mit ihm wird das Medium des Theaters zu einer systematisch relevanten und eigenständigen Bezugsgröße für die Lachtheorie, weil es aus der Logik jenes Lachens, das in einer demütigenden und unkontrollierbaren Polemik den politischen Zusammenhalt bedrohen würde, herausfällt.<sup>86</sup> Wie ausgeführt, suspendiert Platon diese Bestimmung eines im emphatischen Sinne komischen Wahrnehmungsmodus jedoch, wenn die Lächerlichkeit der Fremden und Sklaven zum letztendlichen Fixpunkt einer moralisch integren Komödie wird. Diese Markierung der politischen Anteilslosen als Spottobjekt macht ihn dann auch in einem zweiten, regressiven Sinne zu einem Begründer der komischen Differenz.

Klaus Schwind fasst die Ambivalenzen von Platons Lachtheorie treffend zusammen:

Platon, der als erster eine substantivierte Form für das Lächerliche verwendete (*γελοια*, *geloia*), hat es – begriffsgeschichtlich wegweisend – in Absetzung vom Ernstesten und Guten analysiert und es dem Unvernünftigen und dem Schlechten, ja Abartigen zugerechnet. Bezugssystem für die Bewertung des Lachens ist die Stabilität einer vorausgesetzten Ordnung; da es eine potentielle Ordnungsverletzung ist, auf die das Lachen reagiert, muss es Ausdruck eines Defektes sein. Da es aber umgekehrt ohne Kenntnis des Lächerlichen nicht möglich ist, das Ernste wirklich zu verstehen, kann der tugendhaft Handelnde das Lächerliche nur vermeiden, wenn er einmal Gelegenheit gefunden hat, zu verspottende Charaktere vom ‚Standpunkt des Zuschauers aus kennenzulernen‘.<sup>87</sup>

85 Vgl. ebd., S. 122.

86 Zu Platons Ideal der Mäßigung des Polemischen vgl. Liebsch: Rhetorik, Dissens und Widerstand, S. 565f.

87 Schwind: Komisch, S. 340.

Während sich bei Platon allenfalls andeutet, dass eine reflexive Aneignung des Lächerlichen etwas anderes ist als eine unkontrolliert aggressive Normverletzung, lässt sich im Übergang zu Aristoteles' Behandlung der Komödie, des Lächerlichen und des Lachens bereits festhalten, dass diese Möglichkeit nun eine weitaus größere Relevanz bekommt. Denn Aristoteles behandelt die Lachpraktiken der *polis* nicht ganz so einseitig als Ärgernis, sondern weist wiederholt auf wohltuende, entspannende und gutmütige Aspekte von komischen Situationen hin und betont die „Kompensationsleistungen, die auf eine zeitweise störende Unordnung bezogen sind“<sup>88</sup>. Entsprechend gilt gemeinhin als sein originärer Beitrag zur Komik- und Lachtheorie, die normative Verengung des Lachens auf das aggressive Verlachen bei Platon hinter sich gelassen und auf dessen vielfältigen Erscheinungsformen aufmerksam gemacht zu haben. So heißt es etwa bei Lenz Prütting:

Im Gegensatz zu Platon, der dieses spöttisch-höhnisch-hämische Auslachen-von-oben zum Lachen schlechthin verallgemeinert und deshalb das Lachen generell als unwürdig und moralisch verwerflich verdammt hatte, schaut Aristoteles etwas genauer hin und relativiert dieses spezielle Lachen zu einer bestimmten, genau eingrenzbaaren Art von Lachen, die er zwar auch für verwerflich hält, der er aber eine weitere fundamental andere und moralisch unbedenkliche, ja sogar förderliche Form von Lachen gegenüberstellt [...].<sup>89</sup>

Energischer kann man den Kontrast zwischen den beiden Positionen kaum zeichnen: Wo Platons Überlegungen sich an einer einzigen Wirkungsweise totlaufen würden, zöge Aristoteles die Vielfalt des Phänomens in Betracht. Allerdings ist diese emphatische Gegenüberstellung von einer platonisch-reduktionistischen und einer aristotelisch-typologischen Lachtheorie nicht unproblematisch. So hat sich bereits gezeigt, dass Platon bei aller Fixierung auf die Fehlbarkeit und Feindseligkeit des *geloion* durchaus um eine ästhetische und politische Ausdifferenzierung desselben bemüht ist. Zwar mag richtig sein, dass Aristoteles, „der den Menschen auch als das lachende Lebewesen von den Tieren unterschieden wissen wollte“<sup>90</sup>, eine weitaus differen-

---

88 Ebd., S. 341. Andreas Kablitz spricht im Vergleich mit Platon von einer deutlichen „Abstraktions- und Komplexitätssteigerung“ (Kablitz: Lachen und Komik, S. 126) in der aristotelischen Lachtheorie.

89 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 182.

90 Ueding: *Rhetorik des Lächerlichen*, S. 23.



ziertere Perspektive einnimmt; dennoch ist seine Position mitnichten „im Bereich des wertfrei Phänomenalen“<sup>91</sup> zu verorten.

Denn Aristoteles' Lachtheorie ist eine Billigung mit vielen, vielen Einschränkungen; äußert er sich positiv über Lachpraktiken, ist dies nie ohne den Hinweis auf ihre problematischen Züge zu haben. Neben der *Rhetorik*<sup>92</sup> zeigt sich dies besonders deutlich an der Behandlung des Themas in der *Nikomachischen Ethik*<sup>93</sup>, in der Aristoteles von einer ‚sklavenhaften‘ und ‚ungebildeten‘ Art des Scherzens spricht und die alte Komödie Athens für ihre Tendenz zum ‚Zotenhaften‘ rügt.<sup>94</sup> Ein Unterschied zu Platon ist allerdings, dass es für Aristoteles neben einem ‚Zuviel‘ auch ein ‚Zuwenig‘ des Scherzens geben kann. So besteht sein Ideal – entsprechend des *mesotes*-Prinzips seiner Ethik, nach dem der Ausgleich zwischen zwei Extremen den Weg zur Tugend ebnet – in einer „mittleren Haltung“<sup>95</sup>; diese verortet sich für ihn zwischen den Gegensätzen der steifen Person, die an gar nichts Anteil nehme, und des vulgären Possenreißers, der „um jeden Preis das Lächerliche

---

91 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 183.

92 Zur Behandlung des Komischen in der *Rhetorik* vgl. Kablitz: *Lachen und Komik*, S. 130ff. Aristoteles bezeichnet dabei insbesondere die Verstellungskunst der Ironie als ein legitimes Mittel, sich die Sympathie des Publikums zu sichern (Aristoteles: *Rhetorik*, S. 200f.). Jedoch wird dieses Lob mit der Warnung verknüpft, dass in jeder Ironie etwas von Verachtung mitschwingt; entsprechend wendet sich Aristoteles gegen grobschlächtige Formen des Lächerlichen wie die ‚Possenreißerei‘, denen sich ein freier Mann (ein vollwertiger Bürger) nicht bedienen könne, ohne seine Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit zu riskieren. Somit hält Aristoteles, stilbildend für die gesamte antike Rhetorik, hier grundsätzlich an einer Einschätzung des Lächerlichen als problematischer Normverletzung und fehlerhaften Verhaltensweise fest. Vgl. Jauss: *Problem der Grenzziehung*, S. 365, sowie Ueding: *Rhetorik des Lächerlichen*, S. 25f.

93 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*.

94 Vgl. ebd., S. 114f. Hiermit spielt Aristoteles auf die ausgeprägte Spottlust der aristophanischen Komödien an, die sich dort bevorzugt gegen reale Personen des öffentlichen Lebens Athens richtet – was nahelegt, dass der Übergang zur (nahezu nicht überlieferten) Mittleren und zur Neuen Komödie eines Menander, der eine thematische Verschiebung vom politischen Tagesgeschehen zu eher allgemeinmenschlichen Dingen mit sich bringt, für Aristoteles einen Zugewinn an Doppeldeutigkeit und Schicklichkeit bedeutete. Vgl. hierzu bei Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 175-179.

95 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 114.

sucht und mehr darauf aus ist, Lachen zu erregen als etwas Angemessenes zu sagen [...]“<sup>96</sup>. An dieser Stelle die Verhältnismäßigkeit wahren zu können, bezeichnet Aristoteles als die Tugend der Gewandtheit (*eutrapelia*): „Wer endlich im richtigen Maß scherzt, den nennt man gewandt, sozusagen wendig“<sup>97</sup>. Ein genaues Kriterium für diese legitime Art des Spottens anzugeben, sei jedoch nur schwer möglich. Sich an die rhetorischen Wirkungen (was verletzt, erfreut oder ergötzt die Umstehenden?) zu halten, sei in diesem Fall nicht verlässlich, da diese bei jedem Zuhörer unterschiedlich ausfallen würden. Daher besteht der von Aristoteles vorgeschlagene Gradmesser einer „eutrapelistischen Lachkultur“<sup>98</sup> schlussendlich in einer Selbstverpflichtung, die sich an den eigenen Affektschwellen orientiert: „[W]as man nämlich anzuhören bereit ist, das wird man wohl auch selbst sagen. Man wird also nicht alles sagen“<sup>99</sup>.

Insofern geht Aristoteles zwar nicht ganz so rigide wie Platon an die ‚spitzbübische Herausforderung‘ des Komischen heran. Doch auch für ihn wäre eine unkontrollierte Ausführung des *geloion* hoch problematisch, weshalb Prüttings Gegenüberstellung kaum haltbar ist. Zudem ist auch Aristoteles einer Restriktion des gesellschaftlichen Lachverhaltens keineswegs abgeneigt. So ist neben der ethischen Selbstverpflichtung zur Eutrapelie in der *Ethik* auch zu lesen, die Gesetzgeber hätten nicht nur Beleidigungen, sondern vielleicht „auch das Spotten verbieten sollen“<sup>100</sup>, während es bezüglich des gebildeten und vornehmen Mannes heißt, dieser werde sich so verhalten, „wie wenn er sich selbst Gesetz wäre“<sup>101</sup>. Ein anderes Beispiel für dieses zensorische Moment ist eine – von Prütting bezeichnenderweise nicht erwähnte – Stelle aus der aristotelischen *Politik*:

Die Jüngerer aber dürfen nicht als Zuhörer von jambischen Spottversen und Komödien zugelassen werden, bis sie in das Alter gekommen sind, in dem sie schon bei den Syssitien [=Festgelagen, H. R.] mitmachen dürfen, und in dem die Erziehung sie schon alle gegen Trunkenheit und den aus solchen Dingen erwachsenden Schaden unempfindlich gemacht hat.<sup>102</sup>

---

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1), S. 231.

99 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 115.

100 Ebd.

101 Ebd.

102 Aristoteles: *Politik*, S. 248f.

Auch für Aristoteles gebietet es also politisches Kalkül, das Publikum von Komik-Darbietungen vor den schädlichen Auswirkungen des Lächerlichen zu schützen. Statt der in den platonischen *Nomoi* empfohlenen Indienstnahme von Sklaven und Fremden als Schauspieler bevorzugt er indessen den Ausschluss der Jugend, die vor dem Abschluss ihrer Erziehung besonders gefährdet sei.<sup>103</sup> Von der Idee einer ‚wertfreien‘ aristotelischen Lachtheorie darf man sich also getrost verabschieden.<sup>104</sup> Vielmehr ist auch bei ihm das *geloion*<sup>105</sup> ein gesellschaftlich unangemessenes, gar bedrohliches Phänomen, doch deutlicher als Platon nähert er sich der Aufstellung einer *komischen Differenz* an. Zu einer idealen *polis* freier und mündiger Bürger gehöre eine Lachkultur, die die Grenze von schicklich und unschicklich bewahrt.

Welche Lachpraktiken Aristoteles für angemessen hielt und welchen politischen Stellenwert er ihnen insgesamt zugestand, markiert eine große Leerstelle seiner Lachtheorie. Denn über seine wenigen Bemerkungen in der *Ethik* und in der *Rhetorik* hinaus ergibt sich das Problem, dass Aristoteles selbst zur näheren Bestimmung der vielfältigen Formen des *geloion* auf seine *Poetik* verweist – was dazu führt, dass aus heutiger Sicht jeder „Ansatz zu einer Theorie der Komödie [...] bei Aristoteles rudimentär [bleibt], da

---

103 Die Erlaubnis zur Teilnahme an den Trink- und Festgelagen erscheint dabei kein zufälliges Kriterium: Diese waren durch die Darbietung von Spottgesängen ein zentraler Ort der Lachkultur der attischen Polis und gelten als eine mögliche Keimzelle der Komödie. Vgl. hierzu Zimmermann: Die griechische Komödie, S. 30-35.

104 Pierre Destrée schlägt vor, die Stelle gegen den Strich zu lesen, also, „dass Aristoteles jambische Spottverse und die Komödie für ein absolut passendes Schauspiel für moralisch gute, erwachsene männliche Bürger in einer perfekten Stadt hält“ (Destrée: Die Komödie, S. 75). Doch selbst dann lässt sich der komödienfeindliche Grundton nicht ganz von der Hand weisen.

105 Prütting geht in seinen Ausführungen zu Aristoteles wissentlich darüber hinweg, dass das griechische *geloion* das Lächerliche bezeichnet, nicht das Komische. Obwohl er selbst auf diese Nicht-Differenzierung hinweist, will er die aristotelischen Ausführungen zum *Lächerlichen* um den genuin modern-neuzeitlichen Begriff des *Komischen* ‚ergänzen‘ (siehe Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 182), der quasi eigentlich gemeint sei. Gerade am gemeinsamen Grundbegriff des *geloion*, das als eine moralisch bedenkliche Ordnungsverletzung bestimmt wird, zeigt sich aber die große Nähe von platonischer und aristotelischer Lachtheorie.

der Teil der Poetik, der ihr gewidmet war, nicht erhalten ist<sup>106</sup>. Das Fehlen dieses Textes, der womöglich der Lachfeindlichkeit des Christentums widersprochen hätte<sup>107</sup>, lässt sich weder über die lachtheoretischen Passagen in der *Ethik* und der *Rhetorik* noch über antike Sekundärtexte kompensieren.<sup>108</sup>

Man muss sich also Notgedrungen auf den erhaltenen Teil der *Poetik* konzentrieren. Doch auch hier bietet die kurze Behandlung der Komödie interessante Anhaltspunkte für eine genauere Bestimmung der Beziehung von Lächerlichkeit und Theater:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.<sup>109</sup>

Es fallen zahlreiche Übereinstimmungen mit Platon auf: Wie dieser bestimmt Aristoteles die Komödie als die Mimesis des *geloion*, welches deckungs-

---

106 Greiner: Komödie, S. 22.

107 Dies zumindest ist die unterschwellige Botschaft von Umberto Ecos berühmtem Roman *Der Name der Rose*, in dem ein mittelalterlicher Mönch sieben Morde begeht, um die Entdeckung des zweiten Buchs der Poetik zu verhindern, da für ihn die philosophische Legitimierung des Lächerlichen eine Bedrohung der christlichen Weltanschauung darstellt.

108 Es gibt zuweilen Diskussionen, ob der spätantike *Tractatus Coislinianus* – eine ausführliche Typologie von lächerlichen Fehlhandlungen und Charakteren von zweifelhaftem Aussagewert (Siehe Warning: Pragmasemiotik der Komödie, S. 299ff.) – ein authentischer Kommentar eines Kenners der Poetik sein könnte. Aufgrund von Inkonsistenzen zwischen genuin aristotelischen Positionen und dem *Tractatus* gilt dies dem Großteil der Forschung als fraglich (vgl. ebd., S. 286, sowie Destrée: Die Komödie, S. 69f.).

109 Aristoteles: Poetik, S. 17 Bei diesen wenigen Sätzen handelt es sich um die zentrale Referenzstelle der europäischen Komödien- und Lachtheorie, der im Unterschied zur Theorie des Tragischen kein kanonischer Text zugrunde liegt, auf den sich spätere Positionen hätten beziehen können. Phänomene wie das schlicht bescheidene Niveau insbesondere frühneuzeitlicher Komödientheorien (Siehe hierzu Profitlich: Komödientheorie, S. 19f.), die traditionell marginale Position des Komischen in der Dramentheorie und seine Abwertung zu den niederen Künsten sind immer im Zusammenhang des Fehlens des zweiten Teiles der aristotelischen Poetik zu sehen.

gleich zu Platon als ein dem Hässlichen verwandtes Übel bestimmt wird. Innerhalb dieser „Abweichungs- oder Mangeltheorie des Lächerlichen“<sup>110</sup> sind aber erneut Verschiebungen auffällig. So wird das Lächerliche nicht als eine *per se* bedrohliche (und strikt zu bekämpfende) Erscheinung behandelt und es gibt keinen Hinweis auf moralische Schwächen wie Neid und Selbstüberschätzung. Stattdessen lässt sich ein Perspektivwechsel von den Ursachen hin zu den Folgen des Phänomens beobachten, insofern stärker die Frage nach der Wirkweise dieser Hässlichkeit im Zentrum steht. Spricht Platon bevorzugt von affektiven Voraussetzungen wie Machtlosigkeit, Schadenfreude und Selbstverkenning, heißt es bei Aristoteles, dass die fehlerhafte Abweichung keinen Schmerz auslöse, wie auch sonstige schädliche Konsequenzen ausblieben.<sup>111</sup> Weder das Subjekt noch das Objekt des Lächerlichen sind Aristoteles zufolge in der Komödie negativen Folgen ausgesetzt.

Jedoch ist mit diesem Hinweis auf die Abwesenheit von Schmerz und Verderben in der Komödie nicht viel gewonnen, da im vorliegenden Teil der *Poetik* eine weitere Erläuterung dieses „Unschädlichkeitspostulat[s]“<sup>112</sup> fehlt. Weder wird das ‚Wie‘ der ‚Unschädlichmachung‘ des Lächerlichen erklärt, noch gibt Aristoteles Hinweise, welcher Stellenwert der Komödie sich daraus ableiten würde. Um sich diesen Fragen dennoch anzunähern, kann man aber den Quervergleich zur Tragödie ziehen, da Aristoteles diese beide Formen wiederholt antithetisch gegenüberstellt.<sup>113</sup> Beispielsweise sei die Tragödie die Mimesis „einer guten und in sich geschlossenen Handlung“<sup>114</sup> und auch „besserer Menschen“<sup>115</sup>. Invers zur Komödie nimmt sich auch das im 11. Kapitel eingeführte Kriterium tragischer Handlungen aus, das ‚schwere Leid‘, welches näher als ein „verderbliches und schmerzbringendes Geschehen“ bestimmt wird. Fügt man zu diesen Äußerungen noch die wohl berühmteste Stelle der *Poetik* hinzu – die Bestimmung der tragödienspezifischen Wirkung als *Katharsis* von *eleos* und *phobos*<sup>116</sup> –, ist es naheliegend, den

---

110 Schwind: Komisch, S. 341.

111 Siehe hierzu Kablitz: Lachen und Komik, S. 216.

112 Schwind: Komisch, S. 333.

113 Vgl. ebd., S. 340.

114 Aristoteles: *Poetik*, S. 19.

115 Ebd.

116 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 118f. Da die verschiedenen Auslegungen des *Katharsis*-begriffs (Läuterung, Reinigung oder Scheidung?), die Übersetzung von *eleos* und *phobos* (‚Furcht und Mitleid‘ oder ‚Jammer und Schrecken‘?) und die Frage nach dem Verhältnis dieser Konzepte (*Katharsis* ‚von‘ oder ‚durch‘?) eine eigene

Vergleich beider Formen zu Ungunsten der Komödie ausgehen zu lassen. Denn im Einklang mit den abschätzigen Bemerkungen zur Possenreißerei in der *Ethik*, „scheint es sehr schwierig, die Komödie nicht als eine Art Nebenprodukt der Kunst oder als eine Kunst für den Pöbel zu sehen“<sup>117</sup>. Demzufolge wäre das ‚Unschädlichkeitspostulat‘ so zu verstehen, dass die Komödie für Aristoteles die harmlosere, weniger wirksamere, unwichtigere und also: niedere Theaterform war.<sup>118</sup> Diese These von der minderwertigen Komödie ist nachweislich *faktisch* relevant für die europäische Theatergeschichte.<sup>119</sup>

Der Vergleich von aristotelischem Komödien- und Tragödienverständnis ist mit dieser poetologischen Abwertung allerdings noch nicht zu Ende. Während einiges für eine Geringschätzung der Komödie seitens Aristoteles spricht, stellt sich noch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem *geloion* als allgemein-lebensweltlichem Phänomen und der Komödie als dessen spezifischer Vergegenwärtigung im Theater. Auch hier erweist sich der Umweg über die Tragödie als hilfreich, um die ‚Folgenlosigkeit‘ der Komödie in ein neues Licht zu rücken. So bringt Andreas Kablitz die These ins Spiel, dass die aristotelische Bestimmung nicht zwangsläufig hierarchisch, sondern als „logische Nachrangigkeit“<sup>120</sup> gegenüber der Tragödie zu verstehen sein könnte. Denn für Aristoteles sei die Grundstruktur einer Tragödienhandlung, dass die Helden schuldlos in einen Konflikt verstrickt würden, in dessen leidvoller Zuspitzung sich ihr Schicksal vollende; die Komödie hingegen basiere auf der Umkehrung oder Negation dieser „Machtlosigkeit der

---

Welt für sich sind, verzichte ich hier auf eine Übertragung ins Deutsche. Für einen ausführlichen (De-) und (Re-)Konstruktionsversuch des aristotelischen Begriffs der Katharsis vgl. Hamacher: Das eine Kriterium.

117 Destrée: Die Komödie, S. 71. Wie Destrée hinzufügt, korrespondiert diese Deutung nicht zuletzt mit der sozialen Logik der griechischen Sklavenhaltergesellschaft: „Wenn man annimmt, was wohl durchaus gerechtfertigt wäre, dass Aristoteles ein Aristokrat war, sollte man dann nicht annehmen, dass er auch jene nicht ‚gehobene‘ und unwichtige Kunstform verachtet haben muss?“ (Ebd.).

118 Vgl. die Kritik dieser Interpretation ebd., S. 70f.

119 Ein Extrembeispiel für diese Abstufung der Komödie ist die berüchtigte ‚Ständeklausel‘ der klassischen Dramenpoetik, wonach das Tragödienpersonal aus Adligen und edlen Helden besteht, während sich das der Komödie aus den niederen sozialen Schichten zusammensetzt. Vgl. Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 28-32.

120 Kablitz: Lachen und Komik, S. 128.

Handelnden gegenüber den Auswirkungen ihres Tuns<sup>121</sup>. Ausgehend von dieser konträren Verlaufsform beider Gattungen begreift Kablitz den Unterschied zwischen Schmerz und Verderben in der Tragödie und deren Abwesenheit in der Komödie nicht so sehr als ‚Mangel‘ an affektivem Potential. Vielmehr sieht er in der aristotelischen Komödie eine Nutzbarmachung und Umfunktionierung der Affekte des Lächerlichen am Werk:

Hat die Tragödie ihr Zentrum in einem Fehlverhalten, das in keinerlei Verhältnis zur Schwere seiner Folgen steht, so holt die Komödie stattdessen ein Lächerliches auf die Bühne, dessen Natur in einem folgenlosen Fehler besteht. [...] Während das in seinen Konsequenzen unmäßige und nicht mehr zu steuernde Versagen Erschrecken und Betroffenheit auslöst, reizt die folgenlose Fehlhandlung zum Lachen. So bietet das Komische gewissermaßen die optimistische Variante jenes Ordnungsverlusts, den die Tragödie in all seiner Bedrohlichkeit vor Augen führt.<sup>122</sup>

Demzufolge scheint Aristoteles der Komödie mit dem Unschädlichkeitspostulat zugleich eine „Entlastungsfunktion“<sup>123</sup> zuzugestehen: In komisch strukturierten Handlungsverläufen spitzen sich Konflikte und Fehlhandlungen nicht auf buchstäblich tragische Weise zu, sondern lösen sich in Wohlgefallen auf. Für die Deutung von Kablitz spricht, dass Aristoteles diese dramaturgische Verlaufsform als typisch für die Komödie bezeichnet: „dort treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab, und niemand tötet oder wird getötet.“<sup>124</sup> Im Gegensatz zur Tragödie, welche Aristoteles zufolge ihre beste Wirkung aus dem unversöhnlichen Aufeinanderprallen ‚großer Fehler‘ zieht<sup>125</sup>, erlauben die Fehlhandlungen der Komödie eine Transformation von Feinden zu Freuden. Statt die *polis* zu erschüttern, löst sich die zu erwartende Katastrophe ins Nichts auf.

Diese ‚Urfassung‘ des komödienspezifischen *Happy-Ends* war und ist der Ausgangspunkt einer anderen, minoritären Rezeptionslinie der aristotelischen *Poetik*, welche – gleichsam als Gegenentwurf zum traditionellen poetologischen Primat der Erhabenheit der Tragödie – die Komödie als die

---

121 Ebd., S. 127.

122 Ebd., S. 128.

123 Ebd.

124 Aristoteles: *Poetik*, S. 41.

125 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 39-43.

fröhlichere, lebensnähere und optimistischere Theaterform wertschätzt.<sup>126</sup> Wenngleich ein solches Votum für das Vergnüglich-Schmerzfreie einiges für sich hat, fällt es aber schwer, dieses positive Komödienverständnis in der aristotelischen Position anzutreffen. Der Entschluss, dass jüngere Menschen den Komödienaufführungen fernbleiben sollten, und die in der *Ethik* formulierte Selbstverpflichtung zu einer Mäßigung des Scherzens lassen auf ein tiefes Misstrauen gegen den Phänomenbereich des Komischen schließen.

Dieses Wechselspiel von massiven Vorbehalten und partieller Billigung lässt sich etwas besser verstehen, wenn man Aristoteles' Position im Lichte einer komischen Differenz betrachtet, das heißt, sein Komödienverständnis von der theatralen Gestaltung des *Lächerlichen* her denkt. Denn das ‚Unschädlichkeitspostulat‘ kann auch bedeuten, dass lächerliche Fehlhandlungen in und durch die Komödie auf eine Weise aus- und vorgeführt werden, in der sie zugleich ‚gebändigt‘ sind.

In einem ganz ähnlichen Sinne ist in der Aristoteles-Forschung wiederholt gemutmaßt worden, dass Aristoteles der Komödie analog zur tragischen Katharsis eine ‚reinigende‘ Funktion für die Affekte lächerlicher Ordnungsverletzungen zugesprochen haben dürfte – was jedoch nicht zweifelsfrei überliefert ist. Doch die Vermutung einer ‚komischen Katharsis‘ bringt die paradoxe Gleichzeitigkeit von Unschädlichkeit und Gefährdung gut auf den Punkt: „Die der Komödie eigene Lust kommt paradoxerweise durch *mimêsis* von ‚komischen‘ Emotionen, etwa Niedertracht oder (und?) Verachtung oder Hohn zustande“<sup>127</sup>. Wie sich an dem sperrigen ‚oder (und?)‘ andeutet,

---

126 Insbesondere gilt dies für eine marxistische Rezeptionslinie, die im Faible der Komödie zum guten Ende eine ästhetische Präfiguration des eigenen geschichtsphilosophischen Optimismus erkennt: „Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylus, mussten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet. Diese heitere geschichtliche Bestimmung vindizieren wir den politischen Mächten Deutschlands“ (Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, S. 382). Anschlüsse an diese Tendenz eines ‚heiteren Materialismus‘ bei Marx finden sich programmatisch bei Bloch: Prinzip Hoffnung, S. 500-519, sowie bei Pfaller: Schluss mit der Komödie.

127 Destrée: Die Komödie, S. 85.



bleibt die Bestimmung einer komischen Katharsis im Detail spekulativ<sup>128</sup>, aber der Tendenz nach ist der Interpretationsansatz plausibel: Die Theaterform der Komödie war für Aristoteles davon bestimmt, dass sie gegen die problematischen Anlässe und Wirkungen des *geloion* immun bleibt oder gar macht.

Das würde freilich auch bedeuten, dass Aristoteles an der lachtheoretischen Prämisse Platons festgehalten hat, dass die „Relevanz und Nützlichkeit der Kenntnis des Lächerlichen“<sup>129</sup> keinesfalls in dessen ungezügeltm Ausleben besteht, sondern zugleich die Wahrung und Etablierung einer (reflexiven) Distanz zu Aggression und Überheblichkeit erfordert. Unter diesem Gesichtspunkt klingt die aristotelische Formulierung von der *Mimesis* ‚schlechterer Menschen‘ fast wie eine Anspielung auf Platons Idee, dass in der Komödie nur Sklaven und Fremde als Schauspieler fungieren sollten, um eine Ansteckung der *polis* mit dem Übel der Lächerlichkeit zu verhindern. Auch für Aristoteles soll das Lächerliche im Theater auf eine Weise vergegenwärtigt werden, in der es die geltenden ethischen und gesellschaftlichen Normen nicht wirklich gefährdet, sondern zu deren Erneuerung beiträgt.

Damit bekommt das aristotelische Unschädlichkeitspostulat einen fragwürdigen Beigeschmack: wo Platon mit seinen minutiösen Restriktionen davon ausging, dass komische Situationen permanent die gesellschaftliche Ordnung destabilisieren können, nimmt Aristoteles in seiner nicht minder konservativ-aristokratischen „Rehabilitierung der Komödie gegen Platon“<sup>130</sup> offenbar an, dass das Theater keineswegs in der Lage ist, die soziale und moralische Ontologie der *polis* – der attischen Sklavenhaltergesellschaft – zu modifizieren.

---

128 Als strittig erscheint dabei vor allem das komödienspezifische Gegenstück zu den Affekten *eleos* und *phobos*, wobei unter anderem Zorn, Aggressivität, Schadenfreude (*phthonos*), Lust (*hêdonê*) und das Lachen bzw. das Lächerliche selbst infrage kommen (vgl. Destrée: Die Komödie, S. 82ff.). Wie für den verlorenen zweiten Teil der Poetik insgesamt gilt freilich auch hier, dass sich dieses Problem nicht abschließend auflösen lässt – auch im Umweg über Platons Emotionsverständnis, die Affektenlehre der Rhetorik oder über antike Sekundärquellen nicht. Eine zumindest grobe Annäherung an die mögliche *Funktion* einer komischen Katharsis bei Aristoteles erscheint dabei sinnvoller als das Verharren auf einer rein terminologischen Ebene.

129 Schwind: Komisch, S. 340.

130 Destrée: Die Komödie, S. 85.

In alldem erweisen sich die Positionen von Platon und Aristoteles von einem vielfältigen Spannungsverhältnis zwischen Komischen und Politischen durchzogen: Bei beiden ist die Auseinandersetzung mit dem Lachen und der Komödie in philosophische Entwürfe der Umgangsformen und des Affekthaushaltes einer idealen *polis* eingebettet, in der Phänomene wie Normverletzung, Konfrontation, Neid und Aggressivität (als vorgeblich typische Begleitumstände komischer Situationen) fehl am Platz sind. Abgeleitet von diesem Anfangsverdacht gegen das Lächerliche ist nur ein – bei Platon sehr, bei Aristoteles etwas weniger – eng definiertes Spektrum von Lachpraktiken zulässig. Dieser Argwohn gipfelt (und schlägt um) in eine paradoxe Ausnahme von der Regel: die Komödie, die einerseits legitimer Bestandteil der Vervollkommnung des Gemeinwesens und seiner Regeln sein soll, andererseits mit Klauseln bedacht wird, die ihre politische Folgenlosigkeit bzw. Angemessenheit sicherstellen sollen.

### Thomas Hobbes: Die politische Verwerfung des Komischen

Es gilt als anerkannt, dass sich die von Platon begründete und von Aristoteles fortgeschriebene Verbannung komischer Situationen aus der *polis* im antiken und mittelalterlich-christlichen Blick auf das Lachen und das Lächerliche im Großen und Ganzen fortsetzt.<sup>131</sup> Dieser Diskurs, der der Instabilität und Transgressivität komischer Phänomene bescheinigt, moralische, soziale und göttliche Fundamente zu untergraben, findet seinen Höhe- und seinen Wendepunkt in der Lachtheorie von Thomas Hobbes. Den *Höhepunkt* stellt Hobbes insofern dar, dass seine Ablehnung des Lachens, weil systematisch mit

---

131 „Die Philosophie der Antike von Platon bis Cicero neigte zu einer säuerlichen Kritik des Lachens. Man kann vielleicht davon ausgehen, dass ihre christlichen Nachfolger einfach diese Haltung übernahmen, wobei sie sie allerdings noch durch eine religiöse Geringschätzung dieser Welt und der menschlichen Existenz vertieften. Nur im Untergrund der volkstümlichen komischen Kultur hielt sich eine andere Erfahrung, die komisch und christlich war. Gelegentlich brach sie wie beim Osterlachen in die Liturgie der Kirche ein“ (Berger: Erlösendes Lachen, S. 239). Zur Stellung des Lachens in der griechischen und römischen Antike und im christlichen Denken vgl. den ersten Teil von Lenz Prüttings dreibändiger *homo ridens*-Studie, sowie Le Goff: Lachen im Mittelalter (2008).

seiner politischen Anthropologie verwoben, bis heute den „*locus classicus*“<sup>132</sup> der Überlegenheitstheorien des Komischen markiert. Nicht minder ist Hobbes aber ein *Wendepunkt* in der Geschichte der Lachtheorie: zum einen, weil seine Ablehnung des Lachens im Zusammenspiel mit seiner antagonistisch fundierten Vertragstheorie bereits ein anderes historisches Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem umreißt; zum anderen, weil sich gerade aus den Kritiken seiner Position ein ganz anderes, positiveres Verständnis von Komik und Humor entwickeln wird, das die Reichweite aggressiver Lächerlichkeit fundamental infrage stellt.

Eine erste Auffälligkeit von Hobbes Überlegenheitstheorie ist, dass in seiner Beschäftigung mit dem Lachen ein Hinweis auf eine Sonderstellung der Komödie bzw. von im weitesten Sinne ästhetischen Lach-Phänomenen vollkommen fehlt. Vielmehr beschränkt er sich auf eine allgemein-anthropologische Definition des Lachens in Bezug auf seine Anlässe und seine emotionale Struktur. Dabei geht er stets nach demselben Schema vor: Sowohl in *Elements of Law*<sup>133</sup>, in *De homine*<sup>134</sup> als auch im *Leviathan* kommt Hobbes auf das Lachen im Rahmen einer systematischen Zergliederung der menschlichen Leidenschaften zu sprechen.<sup>135</sup> Doch auf den ersten Blick „[ist] eine Entwicklung seiner Gedanken [...] in diesen Abhandlungen allerdings nicht zu erkennen, denn alle Texte kreisen um das einzige Thema *sudden glory*“<sup>136</sup>.

Tatsächlich variiert Hobbes in all seinen Auslassungen über das Lachen dieses Leitmotiv der *sudden glory*<sup>137</sup>, für ihn die Affektstruktur des Lachens schlechthin. Exemplarisch ist seine Behandlung des Lachens in den *Elements*, die zugleich die mechanisch-schematischen Anlage seiner Affekttheorie verdeutlicht.<sup>138</sup> Als dreizehnte von insgesamt 20 ‚passions of the mind‘ führt

---

132 Kindt: Komik, S. 3.

133 Hobbes: *Elements of Law*.

134 Hobbes: *Leviathan*.

135 Hobbes: *Vom Bürger*.

136 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 789.

137 Es ist üblich, Hobbes' Lachtheorie mit dem Schlagwort ‚plötzliche Überlegenheit‘ zu beschreiben, womit eine bestimmte Bedeutungsebene des Begriffs ‚glory‘ im Sinne von Ruhm oder Triumphgefühl außen vor bleibt (vgl. Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 812ff.). Präzise, jedoch sprachlich nicht eingängig, scheint das in der Übersetzung des *Leviathans* verwendete ‚Frohlocken‘.

138 In seiner Leidenschaftslehre vertritt Hobbes den deterministischen Standpunkt „einer dem Prinzip mechanischer Bewegung unterworfenen Welt“ (Höffe: Hobbes, S. 119).

Hobbes hier den mit dem Lachen verknüpften Erregungszustand als „a passion which hath no name“<sup>139</sup> ein, der zum einen stets mit „joy“<sup>140</sup> verbunden sei, und der nur auftrete, wenn etwas „new and unexpected“<sup>141</sup> sei. Dieses Unerwartete präzisiert Hobbes dahingehend, dass dem Lachenden eine „sudden conception of some ability in himself“<sup>142</sup> zuteilwerde, die besonders oft durch „comparison with another man’s infirmities or absurdity“ begünstigt werde; über eigene körperliche Schmerzen oder über ein Unglück von Freunden werde hingegen nicht gelacht. Aus dieser Konstruktion leitet Hobbes sodann ein vernichtendes Urteil ab:

I may therefore conclude, that the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly [...]. It is no wonder therefore that men take it heinously to be laughed at or derided, that is, triumphed over. Laughter without offence, must be at absurdities and infirmities abstracted from persons, and where all the company may laugh together.<sup>143</sup>

Ein aggressiver und beleidigender Affekt der Degradierung und Selbstaufwertung, in dem man sich unbedacht über die Schwäche anderer erhebt – eine pointiertere Überlegenheitstheorie des Komischen scheint nur schwer vorstellbar. Abgesehen von der beiläufigen Erwähnung eines nicht-beleidigenden gemeinschaftlichen Lachens<sup>144</sup>, ist dies eine krasse Verabsolutierung des Lächerlichen.<sup>145</sup> Und auch sonst erscheint Hobbes Blick auf die

---

139 Hobbes: Elements of Law, S. 54.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Ebd. In dieser Formulierung erscheint Hobbes mit seinem Beharren auf der Plötzlichkeit nicht allzu weit entfernt von einer performativen Komiktheorie, die mit Uwe Wirth den Aspekt des ‚überraschenden Gelingens‘ am Komischen betont (vgl. den Abschnitt „Das Komische als performatives Grenzphänomen“).

143 Ebd. S. 54f.

144 Die hier angedeutete Differenzierung greift Hobbes an keiner Stelle, an der er sich sonst mit dem Lachen befasst, je wieder auf. Siehe zu diesem ‚Ausreißer‘ auch Skinner: Theory of laughter, S. 147.

145 Diese Verabsolutierung geht soweit, dass Hobbes zu zeigen bemüht ist, dass Witze und Scherze (bzw. *wit* und *jest*) kein Lachen verursachen können (!). Seine ebenso virtuose wie spitzfindige Begründung hierfür lautet, dass man

affektiven Register des Phänomens aus heutiger Sicht recht eingeengt. Wie Klaus Schwind feststellt, ist Hobbes voll und ganz auf den äußerlichen Lachvorgang ausgerichtet und unterwirft diesen einer mechanischen Logik, die stets ein „Stimulus-Response-Verhältnis impliziert“<sup>146</sup>.

Bis zu diesem Punkt findet sich bei Hobbes somit nicht viel mehr als die pauschale Behauptung einer affektiven Verderblichkeit und Schändlichkeit des Lachens und des Lächerlichen, vorgestellt als ein zwingender physiologischer Kausalzusammenhang. Abgesehen von seiner Betonung der *suddenness* wäre Hobbes mit diesem gleichermaßen abschätzigen und linearen Erklärungsansatz vielleicht nicht viel mehr als eine Fußnote in der Geschichte der Komik- und Lachtheorie. So gibt es durchaus einige vergleichbar physiologisch ausgerichtete Lachtheorien im frühneuzeitlichen England des 17. Jh., die sich ebenfalls in Anknüpfung an antike Positionen um eine moralistisch-anthropologische Bestimmung des Lachens bemühten.<sup>147</sup>

---

eben nicht über Scherze lache, sondern aufgrund des plötzlichen Triumphgefühls, so schlau zu sein, einen Scherz verstanden zu haben. Die Argumentation erinnert ein wenig an den aus der Gegenwart bekannten Fehlschluss, der alles am Ästhetischen auf das Resultat der sozialen Distinktion herunterrechnet, ohne den Variablen und Ausgangswerten irgendeine Bedeutung zuzugestehen, die für diesen – manchmal auch unfreiwilligen – Effekt notwendig sind.

146 Schwind: Komisch, S. 342. Für eine anthropologische Ausdeutung der Hobbes'schen Plötzlichkeit siehe auch Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 806-819, der ebenfalls einwendet, dass das plötzliche (Ver-)Lachen keineswegs mit der Gesamtheit der Lachvorgänge zusammenfällt. Hobbes' deterministische Vorstellung von Affektgeschehen, die jede Gemütsbewegung jedesmal nahtlos und zwingend auf dieselbe Weise in eine andere übergehen lässt, wird besonders deutlich seiner Definition des Lachens im *Leviathan*: „Plötzliches Frohlocken ist die Gemütsbewegung, welche jene Grimassen bewirkt, die man Lachen nennt, und wird entweder durch eine plötzliche Handlung der Betreffenden verursacht, die verursacht, die ihnen gefällt, oder durch die Wahrnehmung eines Makels bei einem anderen, durch dessen Vergleich mit sich selbst sie sich plötzlich Beifall spenden“ (Hobbes: *Leviathan*, S. 47).

147 Für eine Einordnung der Hobbes'schen Position, die seinen Bezug auf Aristoteles' Lachtheorie und die Stellung zu anderen Lachtheorien der frühen Neuzeit beleuchtet, vgl. Skinner: *Theory of laughter*. Zu den englischen Lachtheorien dieser Zeit siehe auch Pfister: *Argument of laughter*, der betont, dass sich diese Diskussionen trotz der zeitlichen Nähe zum elisabethanisch-shakespeareschen

Doch da gibt es ja noch die politischen Aspekte seiner Position. Denn die Anziehungskraft und Bedeutung der Hobbes'schen Überlegenheitstheorie rührt nicht zuletzt daher, dass hier ein Klassiker der politischen Theorie spricht, dessen Konzeption von Staat und Regierung, von Souveränität und Recht in vielerlei Hinsicht als paradigmatisch für die moderne bürgerliche Gesellschaft gilt. Zudem besteht in Hobbes' Theoriegebäude zwischen der Einschätzung des Lachens und seiner im engeren Sinne politischen Philosophie durchaus eine enge Verbindung. Denn in der fragwürdigen Verengung der komischen Erfahrung auf eine mechanische Abfolge von plötzlichem Überlegenheitsgefühl, einer Abwertung anderer und einem hämischen Auslachen finden sich bereits all jene anthropologischen Bestimmungen versammelt, auf denen seine Staatsphilosophie aufbaut.

In Hobbes' politischer Philosophie ist das theoretische Zentrum zugleich das bekannteste Motiv des Werks. Der Autor selbst hat daran mitgewirkt: In all seinen staatsphilosophischen Hauptwerken – den *Elements*, *de Cive* und *Leviathan* – nähert sich Hobbes dem Gegenstand mittels eines Zustands *vor* aller gesellschaftlichen Ordnung an, in der alle Menschen noch den Neigungen ihrer natürlichen Gemütsbewegungen (wie eben dem Lachen) folgten.<sup>148</sup> Hierbei lautet Hobbes' berühmte Prämisse, dass der Naturzustand eine von permanenter Unsicherheit und konkurrierenden Begierden geprägte Situation sei, was er als *Kriegszustand* bezeichnet: „Außerhalb von Staatswesen herrscht immer ein Krieg eines jeden gegen jeden“<sup>149</sup>. Dieses Szenario des allseitigen Kriegs als dem natürlichen Verhältnis der Menschen zueinander – ein Szenario, das Hobbes weniger mit einer ursprünglichen Vergangenheit assoziiert, als vielmehr mit dem angeblichen Zustand der ‚wilden Völker‘ und mit der Möglichkeit des Souveränitäts- und Ordnungsverlust

---

Theater kurioserweise nicht mit komödientheoretischen Fragen befassen, sondern vornehmlich auf der anthropologischen Ebene stattfinden.

148 Vgl. Hobbes: *Leviathan*, S. 142ff. Diese Argumentationsweise markiert zugleich das spezifisch Neue an Hobbes politischer Theorie: Indem er sein Gesellschaftsmodell weder in religiösen oder humanistischen Legitimationsfiguren verankert, noch es im Moreschen Stil zu einem *Utopia* transzendiert, sondern zunächst vom natürlichen, als dysfunktional konzipierten Individualverhalten herleitet – „vollzieht [Hobbes] exakt das, was die moderne Wissenschaftstheorie einen Paradigmawechsel nennt“ (Klenner: Einführung, S. XXV).

149 Hobbes: *Leviathan*, S. 104.

im Bürgerkrieg<sup>150</sup> – ist das negative Fundament seiner Staatstheorie. Denn Hobbes zufolge liegt es im *natürlichen* Interesse aller, diesen verderblichen und bedrohlichen Naturzustand zu beenden und in Frieden zu überführen. Hierfür sei der einzige Ausweg, dass die natürliche Macht der Einzelnen an eine alle bindende, künstlich geschaffene Instanz übertragen wird, an einen *Souverän*, der die Untertanen „in Schrecken hält und ihre Handlungen auf das gemeinsame Wohl lenkt“<sup>151</sup>. Erst dieses kollektiv bemächtigte *Gemeinwesen* – der Staat als Leviathan – sei „fähig [...], die Menschen vor dem Angriff Fremder und vor gegenseitigem Unrecht zu schützen“<sup>152</sup> und Sorge mit seinem Gewaltmonopol für die notwendige Furcht vor Strafe, die allein die Menschen davon abhalten könnte, blindlings ihren egoistischen Leidenschaften zu folgen.<sup>153</sup>

Der letzte Zweck eines politischen Gemeinwesens liegt bei Hobbes somit in der Beschränkung, ja: Unterdrückung der verderblichen menschlichen Gemütsbewegungen.<sup>154</sup> Wie sich am Fall des Lachens schon gezeigt hat, geht er von einem ruhmsüchtigen und gewalttätigen Wesen des Menschen aus

---

150 „Man mag vielleicht denken, dass es nie [...] solchen Kriegszustand gab; und ich glaube, es war nie allgemein auf der ganzen Welt so, aber es gibt viele Gegenden, wo die Menschen heute noch so leben. Denn die wilden Völker in vielen Teilen *Amerikas* haben außer der Herrschaft kleiner Familien [...] überhaupt keine Regierung und leben bis auf den heutigen in jener vertierten Weise [...]. Was jedoch für eine Lebensweise herrschen würde, wenn es keine öffentliche Macht zu fürchten gäbe, läßt sich an der Lebensweise erkennen, zu der Menschen, die früher unter friedlicher Regierung lebten, in einem Bürgerkrieg herabzusinken pflegen“ (Hobbes: *Leviathan*, S. 106). Der letzte Teil ist eine unverhohlene Anspielung auf den englischen Bürgerkrieg von 1642-1649, welchen der royalistische Hobbes in seiner Schrift *Behemoth* als Wiederkehr eines Lebens im Naturzustand behandelt hat.

151 Ebd., S. 144.

152 Ebd.

153 Ich gebe hier die Hobbes'sche Theorie lediglich in ihren Grundzügen wieder, sodass ich die wenigen Veränderungen, die er im Vergleich der drei Texte bei der Konzeption des Naturzustandes, dem Verständnis natürlicher Freiheiten und Rechte und schließlich bei der Legitimierung staatlicher Herrschaft vornimmt, außen vor lasse. Für einen solchen Vergleich vgl. Skinner: *Freiheit und Pflicht*.

154 Hier ist seine knappe Schilderung des Übergangs vom Naturzustand zum Gemeinwesen am Anfang des II. Teil des *Leviathans* sehr anschaulich (Hobbes: *Leviathan*, S. 142).

und unterstellt „der ganzen Menschheit [...] ein ständiges und rastloses Verlangen nach Macht“<sup>155</sup>. Von hier aus lässt er seine Anthropologie gezielt auf das Dilemma zulaufen, dass die Menschheit in einem vorgesellschaftlichen Zustand kollektiver Freiheit in einer Lage wäre, die dem elementaren Trieb der Selbsterhaltung zuwiderlaufe, weil jeder Mensch permanent um sein Leben fürchten müsse.<sup>156</sup> Allein der *künstliche* Leviathan könne jene Unordnung beseitigen, die das *natürliche* menschliche Affektverhalten hervorbringe. Hobbes' Lachtheorie und seine Staatstheorie treffen sich somit in dem Paradox, dass der Leviathan die Sicherheit seiner Untertanen gerade dadurch garantiert, dass er das Ausleben ihrer konkurrierenden Begierden unterdrückt.

Mit dieser Prämisse erscheint die platonisch-aristotelische Forderung nach einer politischen Restriktion des Lächerlichen bei Hobbes systematisch ausgeweitet und verschärft. Explizit zeigt sich diese Zuspitzung an den von ihm in *De Cive* aufgestellten ‚Naturgesetzen‘, die verschiedene Regeln und Prozeduren der Affektkontrolle benennen, die er allesamt aus dem natürlichen Streben nach Selbsterhaltung, Sicherheit und Frieden ableitet.<sup>157</sup>

---

155 Ebd., S. 81. In den *Elements of Law* bemüht Hobbes für sein düsteres Menschenbild die Metapher eines unausweichlichen und unerbittlichen Wettrennens (*race*) zwischen den von ihren Gemütsbewegungen angetriebenen Menschen: alle menschlichen Affekte spiegeln das Verlangen, der Erste in diesem Rennen zu sein; so sei etwa das Lachen die Reaktion auf das Hinfallen eines Gegners, das Weinen hingegen auf einen eigenen Sturz, etc. (Vgl. Hobbes: *Elements of Law*, S. 59f., sowie Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 795f.).

156 Siehe Hobbes: *Vom Bürger*, S. 39, sowie Skinner: *Freiheit und Pflicht*, S. 36 und S. 64f. Gerade diese Bedrohung *aller* ist ein wichtiges argumentatives Bindeglied zwischen Hobbes' Anthropologie und seiner Staats- und Gesellschaftstheorie. So geht Hobbes davon aus, dass sich die Menschen von Natur aus in ihren Leidenschaften und ihren Fähigkeiten zumindest so gleich sind, dass selbst der Schwache den Starken töten kann. Vgl. hierzu etwa seine Argumentation in *De Cive* (Hobbes: *Vom Bürger*, S. 33f.) sowie im *Leviathan* (Hobbes: *Leviathan*, S. 102ff.), in dessen Einleitung er auch ausführt, dass er mit diesem Gleichheitspostulat nicht die *Objekte* der Gemütsbewegungen und Gedanken meint (ebd., S. 6f.).

157 Das „Gebot der rechten Vernunft, Frieden zu suchen“ ist dabei zugleich das erste, grundlegende Naturgesetz (vgl. Hobbes: *Vom Bürger*, S. 41). Die ‚Gesetze der Natur‘ sind ein interessanter Zwischenschritt bei Hobbes, da hier das Paradox thematisch wird, dass der Naturzustand, in dem jeder gleichermaßen das natürliche Recht hätte, seine Begierden auszuleben, zugleich elementar



Zum Lachen heißt es dabei im „siebent[en] Gesetz der Natur, wider die Schmähung“<sup>158</sup>, das nichts den Frieden so sehr bedrohen würde, wie jemanden mit Beleidigung und Gelächter zu konfrontieren, weshalb das natürliche Gesetz solch ein Verhalten verbiete. Doch aufgrund des allseitigen Konkurrenzstrebens bleiben solche vom Gewissen diktierten Naturgesetze für Hobbes ein stumpfes Schwert, an die sich unter vorgesellschaftlichen Bedingungen *niemand* halten wird, solange nicht eine überindividuelle Vereinigung, ein staatliches Gemeinwesen ihnen Rechtskraft verschafft.<sup>159</sup>

Die konkrete Staatsform, die diesen Auftrag verkörpert und vollzieht, behandelt Hobbes als eine nachrangige Angelegenheit. Explizit versucht er zu zeigen, dass jede Art von Souverän, vom despotischen Herrscher bis zur gewählten Versammlung, dieser Funktion in etwa gleich gut nachkomme.<sup>160</sup> Hierin tritt auf maliziöse Weise Hobbes' monarchische Gesinnung zutage: wenn vor der Drohkulisse von Naturzustand und Bürgerkrieg *alle* Staatsformen gleichermaßen dem individuellen Wohl zuträglich scheinen, höhlt er demokratische Forderungen systematisch aus bzw. reklamiert deren Umsetzung auch für Monarchien. So ist schon der Untertitel des Leviathan (*Matter, Form & Power of a Common Wealth*) eine einzige ironische Camouflage, die demokratische Grundannahmen ins Wanken bringen soll: „Hobbes möchte uns davon überzeugen, dass absolute Monarchien die Bezeichnung eines Commonwealth möglicherweise nicht weniger verdienen als die freiesten und demokratischsten Freistaaten“<sup>161</sup>.

Die hypothetische Zustimmung aller zur Einrichtung eines politischen Souveräns gilt bei Hobbes dezidiert dem politischen Gemeinwesen *an sich*.<sup>162</sup> Anstatt individuelle Freiheiten und gleiche Bürgerrechte zu prokla-

---

dem natürlichen Streben aller widerspricht. Dies nennt Hobbes den Gegensatz von *Naturrecht* und *Naturgesetzen*.

158 Ebd., S. 67.

159 Vgl. ebd., S. 91-93.

160 Vgl. den Durchgang durch die verschiedenen Formen des Gemeinwesens in Hobbes: Leviathan, S. 156-177.

161 Skinner: Freiheit und Pflicht, S. 120.

162 „Hobbes is well aware of what we have called the ‚ontological difference‘. As far as the anarchy of the state of nature threatens society with radical disorder, the unification of the will of the community in the will of the ruler (or rather, the will of the ruler as the only unified will that the community can have) will count as far as it imposes order, whatever the contents of the latter could be. Any order will be better than radical disorder. There is here something close to

mieren, verpflichtet seine Staatsphilosophie den Leviathan einzig und allein darauf, das von Natur aus freie, jedoch verderbliche menschliche Wesen zu zähmen. Dadurch leistet das Szenario des *bellum omnium contra omnes* auf zwei Arten eine Ontologisierung des Politischen: zum einen abstrahiert es den Geltungsbereich politischer Macht vorgeblich von allen ethischen, religiösen, metaphysischen, humanistischen Erwägungen (die Naturgesetze der Moral seien unter den Bedingungen des Naturzustandes gegenstandslos); zum anderen aber verabsolutiert es den Geltungsbereich politischer Macht (ohne ein uneingeschränktes Gewaltmonopol kann der Staat den Naturzustand nicht zurückhalten, bzw. die Naturgesetze nicht durchsetzen).

Beides weist Hobbes als einen frühen Vertreter einer antagonistischen Gesellschaftstheorie aus, die Konflikt, Macht und Konkurrenz zu den letztgültigen Kriterien des Politischen erhebt. So sah Carl Schmitt<sup>163</sup> im Bild des kriegerischen Naturzustandes sein eigenes Verständnis des Politischen als der Markierung von Freund und Feind geradezu vorweggenommen. Im *Begriff des Politischen* gibt sich Schmitt überdies als ein großer Freund des von Hobbes aufgestellten politisch-anthropologischen Ableitungszusammenhangs zu erkennen:

Theoretiker der Politik wie Machiavelli, Hobbes, öfters auch Fichte, setzen mit ihrem Pessimismus in Wahrheit nur die reale Wirklichkeit oder Möglichkeit der Unterscheidung von Freund und Feind voraus. Bei Thomas Hobbes [...] sind [...] die pessimistische Auffassung des Menschen, ferner seine richtige Erkenntnis, dass gerade die auf beiden Seiten vorhandene Überzeugung des Wahren, Guten und Gerechten die schlimmsten Feindschaften bewirkt, endlich auch das ‚Bellum‘ Aller gegen Alle [...] als die elementaren Voraussetzungen eines spezifisch politischen Gedankensystems zu verstehen.<sup>164</sup>

---

a complete indifference to the *content* of the social order imposed by the ruler, and an exclusive concentration of the *function* of the latter: ensuring order as such“ (Laclau: Subject of Politics, S. 21f.). Laclau verweist an dieser Stelle auch auf die daraus erwachsenden gegensätzlichen Konzeptionen des Politischen bei Hobbes und Platon: Während Hobbes die Konstruktion von irgendeiner Ordnung durch den Leviathan als ein ontologisches Prinzip adressiert, zielt das Modell des Philosophenstaats auf einen Begriff von Ordnung als ‚ontisches‘ Attribut einer guten Gesellschaft.

163 Zu Schmitts Bedeutung für die dissoziative Theorien des Politischen vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 38f.

164 Schmitt: Der Begriff des Politischen, S. 60.

Auch wenn das Zitat – typisch für Schmitts lakonischen Stil – mehr aus sich einander ergänzenden Behauptungen besteht als einen Gedanken entwickelt, ist die Betonung der anthropologischen Grundlagen des Hobbes'schen Denkens durchaus nachvollziehbar. Was Hobbes' Überlegenheitstheorie des Lachens angeht, könnte man sogar von einer Vorwegnahme seiner politischen Theorie sprechen, die alle komischen Situationen wie einen Bürgerkrieg im Kleinen behandelt. So oder so kulminieren seine Verabsolutierung des Lächerlichen und sein antagonistisches Verständnis des Politischen in einer politischen Anthropologie, die Differenz(-erfahrung) prinzipiell und nach allen Seiten hin den Prämissen des Konflikts beugt.<sup>165</sup> Hiervor soll der Leviathan seine Untertanen bewahren und schützen.

Aus dieser Konzeption des politischen Souveräns als einer Instanz, die den (Wieder-)Ausbruch des Naturzustandes verhindert und die Gemütsbewegungen im Zaum hält, folgt auch, dass Hobbes mit gewissen rhetorischen und poetischen Spielräumen des Lachens innerhalb der Gesellschaft rein gar nichts anzufangen weiß. Während bei Aristoteles und Platon einige Lachpraktiken als legitimer Teil der *polis* erscheinen – allen voran die Komödie –, findet sich eine vergleichbare Idee zur politischen Gestaltung und Verfeinerung der Affekte in diesem rein instrumentellen Verständnis von Staatskunst<sup>166</sup> nicht wieder. Hobbes arbeitet allenfalls insofern einer komischen

---

165 Dieses zirkuläre Wechselspiel von Lachsituation und Freund-Feind-Logik wird besonders an der Behandlung des Lachens in *De homine* deutlich: Nachdem Hobbes erneut seine Formel vom „Gefühl plötzlicher Überlegenheit“ eingeführt hat, äußert er sich konkreter zu den sozialen Umständen des Lachens. Diesbezüglich zählt er nun zu den unerlässlichen Bedingungen des Lachens, dass sich der Übermut gegen Fremde richtet, nicht gegen Vertraute. Wo Platon die Fremden in der Komödie also noch gezielt instrumentalisieren wollte, um die Harmonie der *polis* zu bewahren, führt Hobbes den Topos der Fremdheit somit nicht als ein mögliches Ziel oder Objekt, sondern als zwingende Voraussetzung des Lachens ein: „Unrühmliches bei Freunden und Verwandten fordert [...] nicht zum Lachen heraus, da sie nicht als Fremde angesehen werden. Drei Dinge sind es daher, die einen zum Lachen bringen, sofern sie miteinander zusammenhängen: Gewisse Unrühmlichkeiten seitens Fremder, zu denen es ganz unerwartet kommt.“

166 In der Einleitung zum *Leviathan* charakterisiert Hobbes das politische Gemeinwesen als einen ‚künstlichen Menschen‘. Dessen Material, aber auch Konstrukteur sei der ‚natürliche‘ Mensch mit seinen Leidenschaften, „jenes vernunftbegabte und höchst vortreffliche Werk der Natur“ (Hobbes: *Leviathan*, S. 5), der

Differenz zu, dass er das Lächerliche ganz aus der Sphäre der Politik fernhält. Durch seine gesamte Theorie zieht sich die unversöhnliche Unterscheidung zwischen der politischen Ordnung und dem vorpolitischen Naturzustand: Während Letzterer als eine Situation vollkommener Unordnung unter Gleichen dargestellt wird, die sich mit ihren Leidenschaften ins Verderben stürzen, gestaltet sich das politische Gemeinwesen bei Hobbes als eine vollkommene Unterordnung unter den einen Souverän.

Aufgrund dieser totalen Gegenüberstellung ist Hobbes im Übrigen trotz seiner auf Antagonismen gegründeten Staatsphilosophie nicht als *postfundamentalistischer* Denker zu bewerten. Im Gegenteil kann sein Werk als der philosophische Gründungsakt eines modernistisch-neuzeitlichen Schismas zwischen der *Politik* als einem abgeschlossenen System der Verwaltung und Entscheidung und dem *Politischen* als dessen quasi-ontologischer Bedingung gelesen werden:

In dem – weitgehend idealtypischen – Hobbesschen Staat des Leviathan ist das Politische in der Tat nur eine Angelegenheit der Außenpolitik zwischen Staaten, während innere Politik zu einer Frage der polizeilichen Überwachung und Regulierung einer bereits etablierten Ordnung wird.<sup>167</sup>

So gesehen, mündet die auf das widersprüchliche Szenario des unausweichlichen, jedoch nicht aushaltbaren Kriegszustandes gegründete Hobbes'sche Staatsphilosophie letztlich in einem anderen Paradox: es sei die genuine Errungenschaft staatlicher Herrschaft, das Politische auf das zu begrenzen, was dem politischen Gemeinwesen äußerlich ist. Diese Doppelstrategie – einerseits ontologische Überhöhung des politischen Streits, andererseits Entwurf eines autoritären Ordnungsmodells zu dessen Zähmung – wird nirgends so einsichtig wie an seiner Verwerfung des Lächerlichen: Der sterbliche *Gott*, als den Hobbes das Gemeinwesen verstanden wissen will, ist kein *lachender Gott*.

---

mit dieser Nachahmung seiner Selbst seiner Kunstfertigkeit Ausdruck verleihe: „Denn durch Kunstfertigkeit wird jener große Leviathan, Gemeinwesen oder Staat (lateinisch *civitas*), erschaffen, der nur ein künstlicher Mensch ist [...] und in dem die Souveränität eine künstliche Seele ist [...]“ (ebd.).

167 Marchart: Die politische Differenz, S. 40.

## Shaftesbury: Die ‚Probe des Lächerlichen‘ und Humor als *sensus communis*

Die These von der aggressiven Unvernunft des Lachens hat sich gleichsam als das logische Pendant zu Hobbes' politischer Theorie erwiesen: Gesellschaft wird als ein vertragsförmiges Zweckbündnis miteinander von Natur aus konkurrierender Individuen begriffen, während der politische Status des Komischen irgendwo zwischen Ärgernis und Bedrohung anzusiedeln ist. Die Einrichtung eines politischen Gemeinwesens, das sich in Hobbes' Sinne ganz und gar über Rationalität, Eigeninteresse und Individualität definiert, müsste dann immanent mit einer Verdrängung des Lachens einhergehen.<sup>168</sup>

Im Folgenden möchte ich mich demgegenüber einem zentralen Vertreter einer *anderen* komiktheoretischen Traditionslinie der europäischen Moderne zuwenden, „in der das Lachen nicht als unvernünftig oder närrisch verurteilt wurde, sondern als spielerisch und geistreich kultiviert wurde.“<sup>169</sup> Von dieser Perspektive aus betrachtet, stellt sich die soziale Rolle des Lachens gänzlich anders dar, als es die Hobbes'sche Gleichsetzung des Unernten mit feindseliger Aggression nahelegt; und ungeachtet zahlreicher Manifestationen von Komikfeindlichkeit im Zuge bürgerlicher Reformbestrebungen von Kunst und Kultur<sup>170</sup> ist gerade diese ‚andere‘ Linie, die das Lachen für das Projekt der Aufklärung zu vereinnahmen sucht, das eigentliche diskursgeschichtliche Novum.<sup>171</sup> Denn im 18. Jh. entspinnt sich eine rege Diskussion

---

168 Und tatsächlich basieren heutige juristische Auseinandersetzungen um Komik auf Paragraphen, die Privatpersonen, staatliche Autoritäten oder religiöse und ethnische Gruppen vor Beleidigung schützen sollen. Hierin tritt eine gewisse rezeptionsgeschichtliche Ironie zutage: Obwohl bei Hobbes eine zutiefst illiberale Staatstheorie vorliegt, ist der Leviathan *ex post* betrachtet ein Prototyp des klassisch-liberalen ‚Nachtwächterstaates‘, der nur die äußer(st)en Rahmenbedingungen des ökonomischen Konkurrenzprinzips regulieren soll – nicht zu Unrecht wird die bürgerliche Gesellschaft in Hegels Rechtsphilosophie in Anspielung auf Hobbes als ein „Kampffeld des individuellen Privatinteresses aller gegen alle“ (Hegel: Philosophie des Rechts, S. 458) definiert.

169 Geier: Philosophie des Humors, S. 115.

170 Als paradigmatisch hierfür gilt die Zurückdrängung des Harlekins im Theater des 18. Jahrhunderts. Vgl. Hiß: Das verlorene Buch, S. 203ff.

171 Siehe hierzu Geier: Philosophie des Humors, S. 114-125, sowie Critchley: On humour, S. 82.f. Zu diesem maßgeblich von Michail Bachtin geprägten Narrativ, das der bürgerlichen Neuzeit einen lachkulturellen ‚Entzauberungsprozess‘

um die angenehmen und nützlichen Erfahrungs- und Erkenntnispotentiale des Komischen, die nachhaltig über das antik-christliche Standardmodell des Ver- und Auslachens hinausweist und die Legitimität und Autorität sozialer Lachverbote in Frage stellt. Explizit wird diese Aufwertung in einer raschen und sprachenübergreifenden Abgrenzungsbewegung vom Topos des Lächerlichen: Die grundlegend negative Bestimmung als einer Störung der gesellschaftlichen Ordnung und als Gegenspieler der Vernunft, die sich bei Platon, Aristoteles und Hobbes findet, verliert an Bedeutung und wird nun terminologisch wie konzeptuell von neuen, positiv konnotierten Termini wie ‚Witz‘, ‚Humor‘ und eben ‚Komik‘ ergänzt und infrage gestellt.<sup>172</sup>

Nicht der erste<sup>173</sup>, wohl aber der wichtigste Stichwortgeber dieses Paradigmenwechsels vom *Lächerlichen* zum *Komischen* ist Anthony-Ashley Cooper, der 3. Earl of Shaftesbury, dem sozusagen die Funktion des ‚Anwalts einer heiteren Aufklärung‘<sup>174</sup> zukommt. Denn der im 18. Jh. in England, Frankreich und Deutschland relativ breit rezipierte Shaftesbury nimmt in zwei seiner Schriften eine umfangreiche Neubestimmung der Lacherfahrung vor, die ihrer politischen Verwerfung vehement widerspricht: Anstatt das komische Spiel mit geistigen und kulturellen Regelsystemen zu beargwöhnen, konturiert er *wit*, *raillery* und *humour* als in sich vernünftige Verfahren

---

unterstellt (und damit den tatsächlichen Status von Lachen und Lächerlichkeit in Mittelalter und Antike idealisiert), vgl. die Ausführungen zu Bachtin in Kapitel 3.

- 172 Für eine pointierte Darstellung dieses begriffs- und geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsels vgl. Schwind: *Komisch*, insbesondere die Bedeutung ästhetisch-reflexiver Subjektivität für diesen Diskurs (siehe ebd., S. 333) sowie die Entwicklung des Wortfeldes *Komik*, *Witz* und *Humor* in den verschiedenen europäischen Sprachen (ebd., S. 335-339).
- 173 Sowohl bei Schwind als auch in Lenz Prüttings umfassender Positionenschau von Lachtheorien der frühen Neuzeit (Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 1 und 2)) wird deutlich, dass es kein plötzliches Kippen des Komikdiskurses gibt, das sich an einer bestimmten Position festmachen ließe. Vielmehr handelt es sich um einen allmählichen und widersprüchlichen Prozess aus Neubeschreibung und Rekonfiguration der tradierten Lachfeindlichkeit.
- 174 Dieser ‚Ehrentitel‘ geht auf Lenz Prütting zurück, der damit die komiktheoretische Vorreiterrolle Shaftesburys betont (vgl. Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 864-877). Zu Shaftesburys generellem Einfluss auf die philosophischen, moralischen und ästhetischen Diskurse des 18. Jahrhunderts vgl. Price: *Aufnahme englischer Literatur*, S. 43ff.; Cassirer: *Shaftesbury*, S. 173ff.

individueller und gesellschaftlicher Selbsterkenntnis, die sich nur gegen ungläubwürdige und missmutige Mächten und Dogmen richten würden.<sup>175</sup>

Das erste Beispiel für diese Umdeutung ist der *Letter concerning Enthusiasm*<sup>176</sup>, in dem Shaftesbury das Konzept eines *test of ridicule* entwirft, dem zufolge das Komische von Natur aus wie ein kritisch-reflexives Prüfverfahren funktioniert. Ausgehend von der Frage, wie eine Gesellschaft mit religiösen und sonstigen ‚Enthusiasten‘ (Fanatikern) umgehen soll, erscheint es Shaftesbury als das beste Mittel, sie probenhalber ins Lächerliche zu ziehen.<sup>177</sup> Anstatt also Eifer und Schwärmerei à la Hobbes mittels staatlicher Gewalt zu unterdrücken, sei es opportuner, Spott und Parodie die größtmögliche Freiheit zu gewähren – selbst in Fragen der Religion. Auf diese Weise könne man Unehrlichkeit, Verstellung und Betrug bekämpfen, ohne sie ernst nehmen zu müssen und ungewollt zu bestärken: „Nichts fürchtet der Unaufrichtige mehr als Scherz und Humor“<sup>178</sup>. Und umgekehrt würden sich Vernunft und Redlichkeit gegen ihre unangemessene parodistische Verzerrung letztlich immer durchsetzen.<sup>179</sup>

---

175 Siehe Geier: Aufklärung, S. 61ff.

176 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus.

177 Aufhänger des Briefs ist dabei „das Auftreten einige unserer guten Brüder der französischen Protestanten, welche jüngst zu uns gekommen sind und stark von dieser primitiven Art [des Enthusiasmus, H.R.] ergriffen sind“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 17). Trotz aller Destabilisierung des öffentlichen Friedens durch die geflüchteten Hugenotten spricht sich Shaftesbury dafür aus, „diesen enthusiastischen Propheten die Ehre der Verfolgung zu entsagen“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 17) und verweist süffisant darauf, „dass sie der Gegenstand eines ausgezeichneten Hanswurst- oder Puppenspiels auf dem Jahrmarkt zu Bart’lemy sind“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 18).

178 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 20. Die Probe des Lächerlichen weist insofern eine machtkritische Tendenz auf: So würde ein „ernstliches Heilmittel, das Schwert oder die ‚Fasces‘“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 10), gegen fanatische und abergläubische Haltungen gar nicht helfen, sondern im schlimmsten Fall den von ihnen verursachten öffentlichen Aufruhr sogar vergrößern.

179 Als Beleg für diese reichlich optimistische Behauptung nennt Shaftesbury die Verspottung des Sokrates in Aristophanes’ *Wolken*, die weder dem Ansehen des Philosophen noch des Komödiendichters geschadet hätte (vgl. Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 19f.).

Wie man sieht, bewegt sich Shaftesburys Argumentation (aufgrund der ihm immer wieder Blasphemie vorgeworfen wurde<sup>180</sup>) nominell innerhalb der tradierten Vorstellung vom Lächerlichen als Fehlverhalten, höhlt diese aber durch eine Umdeutung der *Erfahrungsweise* des Komischen aus. Etwas komisch zu finden, ist für Shaftesbury kein überheblicher Affekt, sondern eine sinnliche Prüfung, die gar nicht oft genug zur ‚Anwendung‘ kommen kann.<sup>181</sup> Diese Idee vom Komischen als einer intuitiven Form von Erkenntnis verweist auf ein Gefühlsverständnis, das sich von den etablierten Tugend- und Affektkonzeptionen antik-christlicher Prägung radikal unterscheidet. Wo bis ins 17. Jahrhundert hinein das Leitbild einer „Heilung von unseren Emotionen“ dominierte, sind Affekte und Leidenschaften für Shaftesbury, von einer natürlichen Aktivität bzw. Reflexivität des menschlichen Fühlens ausgehend, kein „Widerpart, sondern Komplement der Vernunft“<sup>182</sup>. Deswegen geht es im *test of ridicule* weder um eine Verabschiedung jeglicher normativer Fundamente noch um einen „moralischen Subjektivismus“<sup>183</sup>, sondern um ein Programm moralisch-ästhetischer Erziehung.<sup>184</sup> Der Spottlust soll deshalb keine Grenzen gesetzt werden, weil dadurch in Shaftesburys Augen unser inneres Urteilsvermögen, unser Gespür für die Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit der Dinge perfektioniert und verfeinert werden kann.<sup>185</sup>

- 
- 180 Vgl. Schrader: Einleitung, S. IXf., sowie Geier: Philosophie des Humors, S. 120.
- 181 „Was gibt es für eine Regel oder für ein Maß in der Welt, wenn man von der Betrachtung der wahren Natur der Dinge absieht, um herauszufinden, was wahrhaft ernst, was wahrhaft lächerlich sei? Und wie kann es anders geschehen, als indem man die Probe des Lächerlichen anstellt, um zu sehen, was wahrhaft lächerlich sei?“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 5).
- 182 Baum/Renz 2008, S. 353. Hier klingt ein tiefgreifender emotionskultureller Paradigmenwechsel an, der sich in Europa im Übergang vom 17. und 18. Jhdt. von einem repräsentational nach außen gerichteten Verständnis körperlicher *Affektionen* hin zu einem in der fühlenden Aktivität des empfindsamen Subjekts verorteten *Gefühl* verschiebt. Zum Wandel der Emotionspraktiken und -diskurse in diesem Zeitraum vgl. Campe: Affekt und Ausdruck; Kolesch: Theater der Emotionen. Zur Bedeutung von Shaftesburys Theorie moralischer Gefühle in diesem Zusammenhang vgl. Baum/Renz: Shaftesbury.
- 183 Eagleton: Ästhetik, S. 36.
- 184 Vgl. hierzu ebd., S. 37-44.
- 185 Dies stellt sich Shaftesbury als einen Prozess fortwährender Selbstreflexion vor, als eine Anwendung des *test of ridicule* auf die eigene Vorstellungswelt: „Nicht immer sind wir dazu veranlagt, über Dinge zu urteilen. Wir müssen zunächst unser eigenes Naturell und dementsprechend die Dinge beurteilen,



„Was diesen Test besteht, kann, zumindest nach Shaftesbury, ohne weitere Beweise als wahre Natur und als wahre Moral gelten“<sup>186</sup>.

Diese Indienstnahme des Lächerlichen funktioniert von ihrer Struktur her offensichtlich anders als im platonisch-aristotelischen Modell der Komödie. Während sich bei Platon und Aristoteles ein Erkenntnispotential des Komischen erst in einem geschützten theatralen Rahmen, in einer kollektiven Schau(an)ordnung zu entfalten vermag, vertraut Shaftesbury auf den ästhetischen Geschmack eines selbstreflexiven Subjekts. So taucht das Wahrnehmungsmodell des Theaters im Verlauf des Textes zwar immer wieder auf, allerdings bezeichnenderweise eher metaphorisch; das Recht auf den *test of ridicule* beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Theaterform, sondern soll insgesamt, auf der „irdischen Bühne“<sup>187</sup>, eine Verfeinerung der Sitten bewirken: „Das beste Zeichen von Besserung eines einzelnen ist, wenn er es erträgt, dass man ihm seine Fehler aufzählt“<sup>188</sup>. Die genuin theaterspezifische Idee eines sozialen Nutzens der Vorführung und Anschauung des Lächerlichen in der Komödie spielt sich im 18. Jahrhundert auf einer anderen, der inneren Bühne sinnlich-reflexiver Erfahrung ab.<sup>189</sup> Möglichen Bedenken gegen die Verlässlichkeit dieses Prüfverfahrens tritt Shaftesbury im ‚Brief über den Enthusiasmus‘ energisch entgegen:

Es hat mich oft gewundert, verständige Menschen über die Bspöttelung gewisser Gegenstände beunruhigt zu sehen, als ob sie ihrem eigenen Urteile misstrauten. Denn welcher Spott kann gegen die Vernunft aufkommen? Oder

---

welche unserem Urteil unterworfen sind. Aber wir müssen niemals mehr den Anspruch erheben, über Dinge zu urteilen, oder eben hierdurch auch über unser eigenes Naturell, wenn wir unser vorgängiges Recht auf Urteil aufgegeben haben und in den Dünkel großer Ernsthaftigkeit selbst höchst lächerlich geworden sind [...]“ (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 7).

186 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138.

187 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 4.

188 Ebd. S. 5.

189 „Gegenüber dem Lächerlichen und den negativ konnotierten Anteilen des Lachens [...] kann die über das Komödienmodell vorstrukturierte Wahrnehmung als bewusste immer auch reflexiv werden und legitimiert sich damit als Genusserfahrung gegenüber von außen dagegen gesetzten Ansprüchen. Die letztlich noch antike Nachahmungs- und Wirkungsästhetik wird zum einen durch die immer problematischer werdende Wirklichkeitsrelation, zum anderen durch den Sensualismus im Rahmen der Empfindsamkeit zunehmend ausdifferenziert“ (Schwind: Komisch, S. 333).

## 2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem

wie kann jemand, der auch nur im geringsten richtig denkt, das Lächerliche am falschen Ort ertragen? Nichts ist lächerlicher als eben dies. Der Pöbel mag jeden gemeinen Witz, jedes Amüsement, jede Posse begierig hinnehmen, aber es muss schon ein feinerer und wahrerer Witz sein, der bei Menschen von Verstand und Kenntnissen verfangen soll. Wie ist es dann zu erklären, dass wir so feige im vernünftigen Denken erscheinen und uns davor fürchten, die Probe des Lächerlichen zu bestehen?<sup>190</sup>

Laut Shaftesbury ist das ästhetische Gespür für das moralisch und sittlich Richtige und Angemessene also nicht jedermann gegeben, sondern ein äußerst seltenes, elitäres Gut – was er offensichtlich gutheißt: Zwar mag der ‚Pöbel‘ den ethischen Herausforderungen des Lächerlichen nicht gewachsen sein, aber wer mit genug *reason* und *knowledge* ausgestattet ist, der braucht keine Restriktionen, dessen Geschmackssinn ist unbestechlich. An dieser Stelle zeigt sich, dass Shaftesburys Vertrauen in die innere Urteilskraft, die seinen Ruf nach einer Freiheit des Komischen begründet, eine massive disziplinierend-exkludierende Kehrseite hat. Wenn er „das Recht des Bürgers anmah[n]t, all das lächerlich machen zu dürfen, was verdient lächerlich gemacht zu werden, weil sich erst dadurch dessen wahrer Wert zeigt [...]“<sup>191</sup>, machen sich anscheinend gerade jene, die sich nicht intuitiv empfänglich für das moralisch Richtige und den offenen Prozess der Selbstreflexion zeigen, einer niederen und lächerlichen Gesinnung schuldig – sei es, indem sie den Wert einer Sache frömmelerisch festschreiben wollen, sei es, indem sie vorschnell alles Mögliche lustig finden.

Wie prekär dieser Ableitungszusammenhang letztlich ist, wird an Shaftesburys Dünkel gegenüber dem Pöbel deutlich. Auf diese Weise entspringt die Empfindsamkeit für Wahrheit, Schönheit und Moral in einem klassischen Zirkelschluss jener politischen Realität, deren Richter sie im *test of ridicule* eigentlich sein sollte. Offenbar sind für Shaftesbury „nicht alle Menschen [...] für die Anwendung des Test of Ridicule gleichermaßen kompetent. Denn als ein philosophisches Mittel ist er nur wirksam in einer Gemeinschaft, deren Mitglieder über bestimmte Eigenschaften verfügen.“<sup>192</sup> Die Entstehung, Zusammensetzung und Durchlässigkeit dieser Gemeinschaften erscheint somit als der eigentliche Prüfstein für Shaftesburys Plädoyer für das Komische. Denn seine Haltung gegenüber dem ästhetischen Geschmack des

---

190 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 6.

191 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 867.

192 Geier: *Philosophie des Humors*, S. 121.

Pöbels lässt erahnen, dass die Forderung, ‚lachend die Wahrheit zu sagen‘<sup>193</sup>, an dieser Stelle erneut in politische Willkür und die Affirmation bestehender Hierarchien umschlagen kann.<sup>194</sup>

Dieser ambivalente Topos der urteilsstarken Gemeinschaft beegnet uns wieder in einem anderen, dem wohl bekanntesten Text Shaftesburys: *Sensus Communis. An essay on the freedom of wit and humour* – und eine der ersten komiktheoretischen Schriften „in der ‚humour‘, Humor, in dem heute vertrauten Sinne verwendet wurde“<sup>195</sup>. Wie der programmatische Titel schon erahnen lässt, erörtert Shaftesbury hier ausführlich die politischen Implikationen seines Komikverständnisses. Ausgangspunkt ist dabei erneut die Frage einer Selbstkritik der Vernunft durch das Komische. Diesbezüglich versucht Shaftesbury die Bedenken, welche ein fiktiver ‚Freund‘ (an welchen der Essay adressiert ist) gegenüber seiner Begeisterung für Spott und Heiterkeit hegt, zu zerstreuen und zu widerlegen. So sei das Erkenntnispotential einer ‚gewitzten‘ und spöttischen Streitkultur weit höher einzuschätzen als das einer todernsten akademischen Philosophie, die fälschlicherweise einen Gegensatz von Ernst und Heiterkeit, von *reason* und *pleasure* behaupte:

According to the notion I have of reason, neither the written treatises of the learned, nor the set discourses of the eloquent, are able of themselves to teach the use of it. It is the habit alone of reasoning, which can make a reasoner. And men can never be better invited to the habit, than when they find pleasure in it. A freedom of raillery, a liberty in decent language to question everything, and an allowance of unravelling or refuting any argument, without offence to the arguer, are the only terms which can render such speculative conversations any way agreeable.<sup>196</sup>

An diesem Zitat wird deutlich, dass Shaftesbury in seiner Emphase für das Komische von einem ästhetisch-sinnlichem Vernunftideal ausgeht, in dem Wahrheit, Moral und Erkenntnis notwendigerweise über intuitive körperliche Affektionen bzw. deren Selbsterfahrung vermittelt sind.<sup>197</sup> So verursacht

---

193 Horaz' Ausspruch „Ridentem dicere verum – quid vetat?“ hat Shaftesbury dem *Brief über den Enthusiasmus* als Motto vorangestellt.

194 Zu dieser Vermischung von demokratisch-egalitären und aristokratischen Tendenzen bei Shaftesburys vgl. Eagleton: *Ästhetik*, S. 36ff.

195 Bremmer/Roodenburg: *Humor und Geschichte*, S. 9.

196 Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 33.

197 Vgl. Eagleton: *Ästhetik*, S. 36ff.

ein Mittel wie die ironische Verzerrung der Argumente des Gegenübers Vergnügen und schafft in diesem Sinne innere Anreize für den eigenständigen Gebrauch der Vernunft. Wären die Konversations- und Umgangsformen hingegen repressiv und dogmatisch, setze dies negative Anreize zu einer schnöden ‚defensive raillery‘, durch die man seine Ansichten verbergen wolle.<sup>198</sup> In kritischer Wendung gegen die dogmatischen Schranken von Rationalismus und Religion und auch gegen ‚leblose‘ sophistische Eloquenz, votiert Shaftesbury deshalb für eine ‚Freedom of Raillery‘, welche wie von unsichtbarer Hand die allgemeine Urteilskraft schulen soll.<sup>199</sup> Denn so kann auch das Lächerliche ein ‚Medium der Wahrheit‘<sup>200</sup> sein.

Jedoch heißt Shaftesbury nicht jede Form von Lachen und Lächerlichkeit gut. So wird im obigen Zitat deutlich, dass für ihn in den betreffenden Situationen stets der gegenseitige Respekt gewahrt bleiben muss (‚decent language‘, ‚without offence‘). Auch an anderen Stellen schließt er aggressive Formen des Lachens, die nicht dem kulturellem Spektrum der *politeness* angehören, explizit aus.<sup>201</sup> Des Weiteren betont er gegenüber seinem fiktiven

---

198 „If men are forbid to speak their minds seriously on certain subjects, they will do it ironically. [...] The greater the weight is, the bitterer will be the satire. The higher the slavery, the more exquisite the buffoonery“ (Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 34f.).

199 Mit der Metapher der unsichtbaren Hand des Markts wird Adam Smith etwa 25 Jahre nach Shaftesburys *Sensus Communis*-Essay das urliberale Versprechen versinnbildlichen, dass nicht Regulation oder Kooperation, sondern nur die freie Konkurrenz von Angebot und Nachfrage das größtmögliche *Wealth of the Nations* schaffen werden (Zum Einfluss Shaftesburys auf die Diskurse der schottischen Moralphilosophie vgl. Eagleton: *Ästhetik*, S. 38-47). Und tatsächlich setzt Shaftesbury sein Humorverständnis dezidiert in Analogie zur bürgerlichen Freihandelslehre: „For wit is its own remedy. Liberty and commerce bring it to its true standard. The only danger is the laying an embargo. The same thing happens here, as in the case of trade. Impositions and restrictions reduce it to a low ebb: Nothing is so advantageous to it as a free port“ (Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 31).

200 „Truth, it is supposed, may bear *all* lights, and one of those principal lights, or natural mediums, [...] is ridicule, or that manner of proof by which we discern whatever is liable to just raillery in any subject“ (Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 30).

201 Zum Ideal der *Politeness*, das Shaftesbury zu Beginn von *Sensus Communis* mehrmals herbeizitiert, vgl. Klein: *Culture of Politeness*. Den aus seiner Sicht problematischen Formen des Komischen, die dieser Umgangsnorm nicht

Brieffreund, dass das freie humoristische Streitgespräch keineswegs in aller Öffentlichkeit stattfinden soll.<sup>202</sup> Stattdessen begrenzt er es auf einen ganz bestimmten sozialen Rahmen: „For you are to remember, my friend, that I am writing to you in defence only of the liberty of the Club, and of that sort of freedom which is taken amongst gentlemen and friends who know one another perfectly well“<sup>203</sup>. Die unzensurierte ästhetische Probe auf das ‚wahrhaft Lächerliche‘ sieht Shaftesbury also am besten in Salons aufgehoben, in denen befreundete Gentlemen respektvoll miteinander verkehren – womit er sich auf eine zentrale Erscheinung der politischen Kultur der Aufklärung bezieht, die für das im Vergleich zum sonstigen Europa bereits recht liberale England dieser Zeit typisch ist.<sup>204</sup>

Lenz Prütting hat diese Selbstbegrenzung auf die ‚Clubs‘ so gedeutet, dass sich in diesem geschützten Kontext die neue undogmatische Lachkultur, die Shaftesbury vor Augen schwebt, „gleichsam im Experimentalstadium“<sup>205</sup> entfalten soll – eine Lesart, die an Jürgen Habermas’ berühmte These erinnert, dass Salons, Clubs und Kaffeehäuser die historische Keimzelle des

---

entsprechen, bezeichnete Shaftesbury als ‚gross raillery‘, ‚offensive raillery‘ oder auch ‚buffoonery‘ (vgl. Shaftesbury: Sensus Communis, S. 31-36).

- 202 „The public is not, on any account, to be laughed at t its face or so reprehended for its follies as to make it think itself contemned. [...] *It belongs to men of slavish principles* to affect a superiority over the vulgar and to despise the multitude“ (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 36, [meine Hervorhebung, H. R.]).
- 203 Shaftesbury: Sensus Communis, S. 36: „For you are to remember, my friend, that I am writing to you in defence only of the liberty of the Club, and of that sort of freedom which is taken amongst gentlemen and friends, who know one another perfectly well.“
- 204 Hier schreibt Shaftesbury im Vergleich zu Hobbes vor einem anderen gesellschaftlich-politischen Hintergrund: Während jener zu den unruhigen Zeiten des englischen Bürgerkriegs lebte (und ein vehementer Verteidiger der Monarchie war), stehen die Vorzeichen bei Shaftesbury zu Beginn des 18. Jahrhunderts eindeutig auf Entspannung und Demokratisierung. Im Zuge der „Glorious Revolution“ von 1688 führte u. a. die Bill of Rights zu einer massiven Stärkung des Parlaments, wurden elementare individuelle Grundrechte festgeschrieben und eine ökonomische Liberalisierung begünstigte den Aufstieg Englands zur globalen Handelsmacht. Shaftesbury hat an diesen Entwicklungen als Abgeordneter der liberalen Whigs aktiv Anteil genommen. Zu diesem historischen Kontext vgl. Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 865-874, sowie Eagleton: Ästhetik, S. 32-37.
- 205 Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 876.

universalistisch-demokratischen Modells bürgerlicher Öffentlichkeit darstellten.<sup>206</sup> Tatsächlich läuft vieles bei Shaftesbury darauf hinaus, dass Witz und Humor mit ihrer spielerischen Verkehrung des Gewohnten die exemplarischen Artikulationsformen eines nicht von der Staatsgewalt zensierten, aufgeklärten und urteilsstarken Gemeinwesens darstellen sollen. Jedoch darf man über diese Interpretation nicht vergessen, dass es sich bei den Mitgliedern dieser Clubs um eine bürgerlich-adlige Elite handelt.<sup>207</sup> Die von Shaftesbury eingeforderte ‚freedom of raillery‘ spielt sich *realiter* in einem recht abgeschotteten sozialen Raum ab, womit die Reichweite dieses Freiheitsappells durchaus fraglich wird.

Für Shaftesbury selbst erscheint die Exklusivität der Clubs indessen keineswegs problematisch. Anstatt darin ein ungerechtfertigtes – potentiell lächerliches – Privileg zu erkennen, wird er nicht müde, das England seiner Zeit über alle Maßen für seine demokratische Liberalität zu loben.<sup>208</sup> Diesem Stolz verschafft er wiederholt auch *ex negativo* Ausdruck, nämlich durch herablassende Äußerungen gegenüber der angeblichen lachkulturellen Engstirnigkeit anderer Länder und Völker.<sup>209</sup> Angesichts dieser chauvinistischen Tendenzen kommt „Shaftesburys Konzeption der Freiheit des Witzes nicht besonders demokratisch“<sup>210</sup> daher, sondern hat in ihrer Entgrenzung eine

---

206 Vgl. Habermas: Strukturwandel, S. 90-107.

207 Zur englischen Salonkultur des frühen 18. Jahrhunderts als Spiegel einer politischen Allianz von Bürgertum und Adel vgl. Habermas: Strukturwandel, S. 91ff. Anders als Habermas bisweilen unterstellt wird, zeigt sich dieser über die Diskrepanz zwischen dem bürgerlichen Ideal universellen Raisonnements und den historisch auffindbaren Formen von Öffentlichkeit sehr wohl im Klaren. Die (in der Habermas-Rezeption meist übersehene) Pointe liegt darin, dass er diese Spannung von Ideal und Realität produktiv wenden will: „Nicht als ob mit den Kaffeehäusern, den Salons und den Gesellschaften im Ernst [sic!] diese Idee des Publikums verwirklicht worden sei; wohl aber ist sie mit ihnen als Idee institutionalisiert, damit als objektiver Anspruch gesetzt und insofern, wenn nicht wirklich, so doch wirksam geworden“ (Habermas: Strukturwandel, S. 97).

208 Vgl. etwa Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 5 und S. 18f., sowie Shaftesbury: Sensus Communis, S. 50f.

209 So „serviert Shaftesbury seine Verteidigung des Humors mit einer großen Portion an britischem Chauvinismus“ (Critchley: Über Humor, S. 99), etwa gegenüber den ‚trübsinnigen Juden‘ (vgl. Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 19) oder der plumpen ‚buffoonery‘ der von der katholischen Kirche tyrannisierten Italiener (vgl. Shaftesbury: Sensus Communis, S. 35).

210 Critchley: Über Humor, S. 99.

immanent exkludierende Kehrseite. Auf diesen Sachverhalt weist auch Niklas Luhmann hin, der den elitären Subtext von Shaftesbury Humortheorie daraufhin zuspitzt, dass hier die *schichtspezifische Interaktion* zum letztgültigen Kriterium des Lächerlichen werde.<sup>211</sup> Denn, so Luhmann, an die Stelle einer religiös oder rationalistisch begründeten Regulation und Ächtung des Lächerlichen trete nun ein „selbstreferentiell[er] Zirkel [...], in dem die Schichtzugehörigkeit als Bedingung des richtigen Urteilens und das richtige Urteilen als Bedingung der Schichtzugehörigkeit gesetzt ist“<sup>212</sup>.

Spätestens mit dieser zirkulären Interdependenz von Gemeinschaft und Urteil ist man bei Shaftesburys Leitbegriff des *sensus communis* angekommen, in dem sich seine Vorliebe für die Geschmacksgemeinschaften der Klubs und seine Kritik an „einer rationalistisch orientierten Erkenntnistheorie“<sup>213</sup> begegnen. *Sensus communis* ist dabei ein schillernder Begriff, der in der antiken Rhetorik ursprünglich für ein Ensemble kollektiver Grundüberzeugungen und Meinungen steht, das den Wirkungskreis einer Rede definiert und daran anschließend in der „aristotelisch-thomistischen Scholastik“<sup>214</sup> eine intuitive Form von Erkenntnis jenseits rationaler Deduktion bezeichnet – im Sinne von ‚Lebensklugheit‘, ‚Alltagsverstand‘, oder ‚gesunder Menschenverstand‘.<sup>215</sup> Gegenüber dieser zweiten, quasi-physiologischen Bedeutung von *common sense* zielt Shaftesbury mit seinem Rückgriff auf die römische Form auf eine *politische* Neufassung des Begriffs.<sup>216</sup> In seinem Verständnis umfasst der *sensus communis* ein kollektives Urteilsvermögen, das sich auf einen immer schon geteilten Erfahrungshorizont bezieht und alle

---

211 „[...] woher kommt die Sicherheit, dass nichts Wertvolles über Bord geht, wenn man der Lächerlichkeit freies Spiel lässt? Und woher kommt die Sicherheit, dass etwas Haltbares, Unverspottbares übrig bleibt? [...] [H]ier liegt die letzte Garantie in der schichtspezifischen Interaktion. [...] Das setzt schichtspezifisch erreichbaren Konsens voraus und bedeutet zugleich das dem rein destruktiven Spott durch Interesse an der Fortsetzung der Interaktion Grenzen gezogen wird“ (Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138).

212 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

213 Kleger: Common Sense als Argument (2. Teil), S. 34.

214 Ebd., S. 28.

215 Zu Geschichte und Idee des Begriffs vgl. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 24-40; Kleger: Common Sense als Argument (Zwei Teile).

216 Zu Shaftesburys Verehrung der ‚ancients‘, die über die in Renaissance und Aufklärung übliche Form der idealisierten Bezugnahme auf die griechische und römische Antike hinausgeht, vgl. Cassirer: Shaftesbury, S. 159ff.

expliziten familiären, gesetzlichen, religiösen und philosophischen Normen und Dogmen übersteigt bzw. in sich aufnimmt.<sup>217</sup>

In emphatischer Gegenüberstellung zu der von ihm wieder kritisierten rationalistischen und religiösen Bigotterie konturiert Shaftesbury den *sensus communis* somit als ein „grundlegend[es] Sozialgefühl“<sup>218</sup> – das für ihn in besonderer Weise mit Witz und Humor verbunden ist. Gerade im gewandten Umgang mit Scherz, Ironie und Spott etc. beweise sich ein dynamisches und implizites Gespür für die Grundlagen des sozialen Miteinanders: „It is the height of sociableness to be thus friendly and communicative“<sup>219</sup>. Gegenüber den traditionellen Kategorien des Lächerlichen stellt er die Sinn- und Wirkhorizonte des Komischen damit auf dem Kopf: Das vorrangige Prinzip von Lachen und Humor liegt für Shaftesbury nicht länger in einer mit Feindseligkeit, Überheblichkeit und Aggression assoziierten Reaktion auf eine Normabweichung, sondern in der Entfaltung des politischen Gemeinsinns.<sup>220</sup>

Mit dem *sensus communis* zielt Shaftesbury indessen dezidiert nicht auf ein mehrheitliches Gefühl<sup>221</sup>; ihm geht es vielmehr um eine gewisse *strukturelle* Kollektivität und Intersubjektivität von sinnlicher Erfahrung. Diese Funktionsweise des Gemeinsinns erläutert er zu Beginn des zweiten Kapitels anhand des fiktiven Szenarios einer komischen Situation, in der gleich mehrere differente, divergierende Erfahrungsweisen auftreten: Demzufolge würde ein äthiopischer Reisender, der sich zur Karnevalszeit in Europa befände und der weder mit diesem Brauch noch mit dem normalen europäischen Lebensstil vertraut wäre, anfangs große Schwierigkeiten bekommen,

---

217 Vgl. hierzu pointiert Billig: *Hidden routes*, S. 104-109.

218 Kleger: *Common Sense als Argument* (Teil 2), S. 37.

219 Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 43.

220 Diesen komiktheoretischen Faden hat in der Gegenwart Simon Critchley wieder aufgegriffen, der in seiner Humortheorie an Shaftesburys Verständnis des *sensus communis* anknüpft. Auch für Critchley ist Humor das Medium sozialer Vergemeinschaftung schlechthin, weil „Humor uns [dadurch] zum *sensus communis* zurückruft [...], dass er für einen Augenblick aus dem *common sense* herausholt, womit Witze als Momente eines *dissensus communis* wirken. In seinen machtvollsten Momenten [...] ist der Humor eine paradoxe Form der Rede und des Handelns, die unsere Erwartungen zerstört [...]“ (Critchley: *Ein unmögliches Thema*, S. 152).

221 „If the majority were to determine common sense, it would change as often as men changed“ (Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 37).



diesen kulturellen Ausnahmezustand als solchen zu erkennen; das Ergebnis wäre laut Shaftesbury eine bizarre Serie des Aneinander-vorbei-Lachens, in dem der Reisende kraft seines *common sense* über die Lächerlichkeit der Masken und Kostüme, die Europäer hingegen über das aus ihrer Sicht anlasslose Lachen des Fremden lachen würden.<sup>222</sup>

Wenngleich – oder gerade weil? – sich in diesem Karnevalszenario erneut die chauvinistische Seite Shaftesburys zeigt<sup>223</sup>, veranschaulicht diese Episode mit ihrem beständigen Umschlag des Nicht-Vertrauten ins Vertraute, Geteilte, Öffentliche sehr gut, worauf Shaftesbury mit dem *sensus communis* abzielt: Der Gemeinsinn gilt ihm als unverzichtbare „Grundlage zur Herstellung einer gemeinschaftlichen Ordnung“<sup>224</sup>. In einem (für Shaftesbury ungewöhnlich langen) philologischen Exkurs definiert er den *sensus communis* als ein vielgestaltiges Ensemble aus kollektiven Grundüberzeugungen und Neigungen, die den Zusammenhalt und die gegenseitige Anteilnahme einer politischen Gemeinschaft immer wieder aufs Neue stiften:

sense of public weal and of the common interest, love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness, or that sort of civility which rises from a just sense of the common rights of mankind, and the natural equality there is among those of the same species.<sup>225</sup>

Wie man sieht, bezieht Shaftesburys den *sensus communis* eng auf die Freiheits- und Gerechtigkeitsversprechen der Aufklärung, er verleiht ihm den

---

222 Das etwas unvermittelt eingeschobene Szenario findet sich in Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 39.

223 Denn die rhetorisch virtuos entfaltete Karnevalsepisode – in der es allegorisch um ein allgemeines soziales Maskenspiel geht – speist sich elementar aus einem bestimmten Phantasma kultureller Fremdheit. So steht der äthiopische Reisende in dem Szenario für das ‚ganz Andere‘, für einen unzivilisierten Außen-seiter, der in seiner Lächerlichkeit genauso determiniert scheint wie zuvor der plumpe Pöbel. Insofern lässt sich dieses fragwürdige Wechselspiel aus Anerkennung und Verkennung auch als Urszene einer in sich gespaltenen Moderne lesen, in der nicht naturwüchsige kulturelle Bindungen, sondern die Begegnung mit dem ‚Fremden‘ zur Bedingung der Möglichkeit von Subjektivität und Identität wird. Vgl. dahingehend Sigler: *Foreignness, Subjectivity and Intersubjectivity*, der das Szenario aus einer lacanschen Perspektive als eine Intersubjektivitätstheorie *avant la lettre* deutet.

224 Felten: *Funktion des sensus communis*, S. 137.

225 Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 48.

Status eines breiten „Sammelbegriff[s] mit einem allumfassenden, staatsbürgerlichen Sinn“<sup>226</sup>. Insofern ist die Gefühlskategorie des *sensus communis* bei Shaftesbury stets auch ein „Begriff der politischen Theorie“<sup>227</sup>. Genauer gesagt, handelt es sich um einen alternativen Begriff *des* Politischen, der im Unterschied zu Hobbes nicht naturwüchsige Feindschaft, sondern reflexive Verbundenheit als den primären Ausgangspunkt aller Politik setzt.

Dieser Status eines alternativen politischen Fundamentalkriteriums wird dabei vor allem an der nachfolgenden Begriffsgeschichte von *sensus communis* und *common sense* deutlich. Denn ganz so wie man im vorherigen Kapitel von der Naturzustands- und Kriegslehre Thomas Hobbes' eine Linie zu einem *dissoziativen* Verständnis des Politischen bei Carl Schmitt und anderen ziehen konnte<sup>228</sup>, lässt sich Gleiches nun für das Gegenbild eines gemeinsamen affektiv-sinnlichen Urteils- und Erfahrungsraums tun. Ausgehend von Shaftesburys Revolutionierung des Begriffs, zumeist vermittelt über Kants Shaftesbury-Rezeption<sup>229</sup>, taucht der Topos des Gemeinsinns wiederholt in solchen politischen Theorien auf, die auf die Frage politischer *Assoziation* fokussieren. Dies gilt beispielsweise für Hannah Arendts Erweiterung der reflektierenden Urteilskraft zum politischen Vermögen schlechthin<sup>230</sup>, es

---

226 Kleger: *Common Sense als Argument* (2. Teil), S. 34.

227 Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 870.

228 Vgl. den vorangegangenen Abschnitt.

229 Aus Kants *Kritik der Urteilskraft* stammt die klassische Definition des *sensus communis* als der „Idee eines *gemeinschaftlichen Sinnes*, d. i. eines Beurteilungsvermögens [...], welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluß haben würde. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer, nicht sowohl wirkliche als vielmehr bloß mögliche Urteile hält, und sich in die Stelle jedes andern versetzt, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurteilung zufälligerweise anhängen, abstrahiert“ (Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 225). Neben dem Begriff des *sensus communis* sind zahlreiche weitere Aspekte von Kants ästhetischer Theorie bei Shaftesbury bereits angelegt, nicht zuletzt die Denkfigur des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ (vgl. Cassirer: Shaftesbury, S. 169). Zur Stellung des *sensus communis* in Kants Ästhetik siehe Felten: *Funktion des sensus communis*.

230 Vgl. Arendt: *Urteilen*, S. 103-120. So liest Arendt die Kant'schen Begriffe von Gemeinsinn und Einbildungskraft dezidiert als *politische* Begriffe, als

gilt für die Hegemoniethorie des Marxisten Antonio Gramsci, in welcher dem gesellschaftlichen Alltagsverstand, dem „senso comune“, eine zentrale Funktion in der unbewussten Verankerung politischer Herrschaft zukommt<sup>231</sup>, und es gilt für Richard Rortys Programm, der anhaltenden Unversöhnlichkeit von Öffentlichem und Privatem mit einem ‚ironischen Liberalismus‘ Rechnung zu tragen.<sup>232</sup>

Wenngleich sich nicht alle diese Positionen dezidiert auf Shaftesburys *sensus communis* beziehen, zählt er zu den wichtigsten Gründungsfiguren einer assoziativen Theorie des Politischen – und des Komischen. Innerhalb der Philosophie der Aufklärung steht seine Position für so ziemlich das Gegenteil der politischen Anthropologie der Feindschaft, die wir aus dem *Leviathan* kennen: Denn während Hobbes alle Affekte und insbesondere das Lachen auf Furcht, Egoismus und Machtstreben zurückführt, ist der Mensch bei Shaftesbury nicht länger ein Sklave seiner Leidenschaften; er propagiert ein diametral entgegengesetztes Menschenbild, in dessen Mittelpunkt ein von Natur aus aktives und reflexives Gefühlsverständnis steht.<sup>233</sup> In alldem

---

immanent auf eine politische Gemeinschaft bezogene Formen des Urteilens: „sensus communis ist das, an was das Urteil in jedem von uns appelliert, und es ist dieser mögliche Appel, der den Urteilen ihre spezifische Gültigkeit gibt“ (Arendt: Urteilen, S. 112).

- 231 Vgl. Gramsci: Gefängnishefte S. 111-132, sowie ergänzend Kebir: Zum Begriff des Alltagsverstandes, S. 74ff.
- 232 Rorty aktualisiert in seinen politischen Schriften dabei eine schon bei Shaftesbury (und Kant) im Raum stehende Unterscheidung zweier Grundformen von ‚Gemeinsinn‘. So lehnt er einen fundamentalistischen *common sense* vehement ab (Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 127ff.), hält aber *wegen* der Unmöglichkeit metaphysischer Letztbegründungen den selbstbezüglich-patriotischen Appel an einen ‚sense of commonality‘ für ein notwendiges Moment eines jeden solidarischen und liberalen Projekts. Zu Rortys Position vgl. auch den Abschnitt „Wi(e)der ein Lob der Ironie“ in Kapitel 4.
- 233 Zum Kontrast des Menschenbilds von Hobbes und Shaftesbury siehe Geisenhanslüke: Philosophie, S. 69, der bei Hobbes ein Nachwirken des christlichen Topos der ursprünglichen Sündhaftigkeit des Menschen beobachten will. Hier wäre freilich zu präzisieren, dass Hobbes gerade *nicht* religiös argumentiert, sondern dass er der christlichen Affektfeindlichkeit mit seiner Konstruktion des Naturzustands gewissermaßen eine rational-säkulare Neuauflage beschert hat – wobei sich dadurch kaum etwas am Verhältnis zwischen Hobbes und Shaftesbury ändert. Denn es ist eine „entscheidende Voraussetzung von Shaftesburys Gefühlsverständnis [...], dass er sich von den Moralkonzeptionen

widerspricht Shaftesbury der zentralen Prämisse von Hobbes' Gesellschaftstheorie, dass in letzter Instanz nur die blanke Furcht vor staatlicher Gewalt der Moral zu ihrem Recht verhelfen könne. Diesem Ideal von totaler Affektkontrolle setzt das Modell des *sensus communis* ein sinnlich-reflexives Verständnis von Sozialität entgegen, in dem gesellschaftlicher Zusammenhalt in Intuition, Neigung und Geschmack begründet ist:

Voller Entsetzen für eine Nation von Krämern, wie sie Hobbes beschrieben hatte, ergreift Shaftesbury Partei für das Ästhetische als Alternative, für eine Ethik auf der Grundlage sinnlicher Affekte und für eine menschliche Natur, die ihren Zweck in sich selbst hat, weil sie an sich Vergnügen findet.<sup>234</sup>

Wo Hobbes die Regeln politischer Ordnung ganz aus dem rationalen Eigeninteresse der Akteure ableitet und die Unterdrückung der konkurrierenden individuellen Leidenschaften als oberste Staatsräson gilt, verspricht bei Shaftesbury erst die freie Entfaltung des menschlichen Fühlens und Begehrens eine Verbesserung der sozialen und moralischen Normen.<sup>235</sup> Diese Gegensätze verdichten sich in der entgegengesetzten politischen Rolle, die dem Komischen zugesprochen wird. Was für den einen noch als bedrohlicher Rückfall in den vorsozialen Kriegszustand gilt, ist für den anderen nun zentrales Medium sozialer Verbundenheit.<sup>236</sup>

Dass sowohl *Verständnis* als auch *Verhältnis* von Komik und Politik hier grundsätzlich anders als bei Hobbes konturiert sind, macht Shaftesbury in seinen Texten selbst zur Genüge deutlich.<sup>237</sup> Explizite Kritik übt er dabei vor allem am Szenario des vorsozialen, kriegerischen Naturzustands (also

---

christlicher Heilslehren wie auch von einer rationalistischen Auffassung menschlicher Tugend absetzt“ (Baum/Renz: Shaftesbury, S. 353).

234 Eagleton: Ästhetik, S. 37.

235 Dies verweist erneut auf einen allgemeinen Wandel der Emotions- und Moraldiskurse: „Anders als in den Affektenlehren des 17. Jahrhunderts zielen also die Gefühlslehren des 18. Jahrhunderts nicht auf die Heilung *von* unseren Emotionen, sondern *durch* sie ab, oder genauer: durch das neu bestimmte Vermögen des menschlichen Gefühls oder Selbstgefühls“ (Baum/Renz: Shaftesbury, S. 353).

236 Vgl. Critchley: On humour, S. 81f.

237 Vgl. auch Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 869: „Durch alle Abhandlungen Shaftesburys zieht sich wie ein roter Faden die Polemik gegen Thomas Hobbes [...]“.

an jenem Nexus, von dem aus Hobbes die Verwerfung des Komischen und die Begründung des Politischen begründet). Demgegenüber wird im naturphilosophischen Dialog „Die Moralisten“ die Neigung zu Geselligkeit und Gemeinschaft als ein intrinsischer Bestandteil der menschlichen Natur dargestellt<sup>238</sup>; und in *Sensus Communis* diskreditiert Shaftesbury Hobbes' Prämisse einer reinen Wolfsnatur des Menschen als unvereinbar mit der Existenz von Gesellschaft: keine Regierung der Welt könnte die Einhaltung von sozialen Tugenden sicherzustellen, wäre nicht ein natürliches Gespür, eine *natural affection* für Werte wie *justice*, *faith* oder *duty* vorhanden.<sup>239</sup>

Im Unterschied zu anderen Hobbes-Kritikern der Aufklärung wie seinem Lehrer John Locke oder Jean-Jacques Rousseau will Shaftesbury dabei keine alternative politische Vertragstheorie entwerfen. Im Gegenteil lehnt er die Reflexion auf einen vor-politischen Naturzustand und eine vertragstheoretische Begründung von Gesellschaft dezidiert ab.<sup>240</sup> Auch hier zeigt sich, dass er auf ein nicht nur inhaltlich, sondern auch formal vollkommen anderes Modell politischer Theorie abzielt: Anstatt mit dem Kriegszustand und dem menschliche Eigeninteresse negative Kriterien zu wählen, bildet nicht *Dissoziation*, sondern *Assoziation* den Ausgangspunkt seines Denkens. Politische Gemeinschaft wird nicht als strategischer Zusammenschluss einzelner, feindseliger Individuen beschrieben, sondern besteht in der sinnlichen Immanenz einer gleichsam immer schon gefühlten Verbundenheit.

Indessen stößt dieses ästhetisch-moralische Modell politischer Assoziation immer wieder an Grenzen: Obwohl für das Urteil über das Lächerliche kein anderes Kriterium gelten dürfte als natürliche Neigung und Selbstreflexivität allein, zieht er die exklusive ‚freedom of the club‘ entschieden dem lärmenden Pöbel auf dem Marktplatz vor. Und wie man an der Herleitung des

---

238 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus S. 123-130.

239 Die zentrale Passage hierzu ist Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 51f., welche die Unhaltbarkeit einer kategorischen Entgegensetzung von natürlichem Begehren und sozialer Verpflichtung zum Thema hat (Shaftesbury verwendet passenderweise das Wort ‚ridiculous‘). Ein anderes Beispiel ist Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 42-44, wo sich Shaftesbury an einem performativen Widerspruch bei Hobbes reibt, demzufolge aus einer wölfischen Natur des Menschen eigentlich folgen müsste, dass Hobbes diese Erkenntnis für sich behalten würde: „It is not fit we should know by nature we are all wolves. Is it possible that one who has really discovered himself such should take such pains to communicate such a discover?“ (Shaftesbury: *Sensus Communis*, S. 44).

240 Vgl. Kleger: *Common Sense als Argument* (2. Teil), S. 34.

*sensus communis* über den imaginären Karnevalsbesuch eines äthiopischen Reisenden sieht, sind auch nationale und kulturelle Differenzen mit eindeutigen Geschmacksrangfolgen verbunden. In beiden Fällen greift Shaftesbury auf ein politisches Außen zurück, um die innere Selbstverständlichkeit und Allgemeingültigkeit des Gemeinsinns zu verdeutlichen. Insofern erweist sich die absolute Harmonie von Sozialität, Sinnlichkeit und Moralität, die hier beschworen wird, zugleich als brüchig und anfechtbar: die universelle Freiheit des Komischen steht auf den tönernen Füßen des bürgerlichen Partikularismus.

### Zwischenfazit: Die komische Differenz als ‚Paradigma der Modernitätserfahrung‘?

Das enge Band zwischen Komik und Politik, das bei Shaftesbury geknüpft wird, unterscheidet sich grundlegend von den zuvor beschriebenen Positionen, die auf eine unversöhnliche Konfliktkonstellation hinauslaufen. Sowohl bei Platon und Aristoteles als auch bei Hobbes wurden komische Normabweichungen und ihre Affekte als ein die politische Ordnung bedrohendes Skandalon beschrieben, das einen gesellschaftlichen Nutzen nur in wohlkuratierten theatralen Dispositiven oder überhaupt nicht entfalten kann. Ganz anders Shaftesbury, der Lachen und Humor als sinnliche Ermöglichungsformen von Erkenntnis (die These eines *test of ridicule*) und Gemeinschaft (das Modell des *sensus communis*) gutheißt. Seine Position markiert einen Wendepunkt, an dem die allfällige komische Überschreitung und Umkehrung sozialer Normen nicht mehr als sanktionsbedürftig, als *lächerlich* erscheint. Stattdessen formuliert Shaftesbury den bürgerlich-liberalen „Wunsch nach einem gut gelaunten Lachen in freundschaftlicher Atmosphäre“<sup>241</sup>. Auf diesen „Paradigmenwechsel vom unziemlichen Verlachen zum Humor“<sup>242</sup>, der sich bereits bei Shaftesbury ankündigt, soll im Folgenden ein genauerer Blick geworfen werden. Diesbezüglich gilt es insbesondere, die (bis heute nachwirkenden) Veränderungen des europäischen Komikdiskurses im 18. Jahrhundert in den Kontext einer postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie zu stellen.

---

241 Geier: Philosophie des Humors, S. 152.

242 Schwind: Komisch, S. 348.

Die angesprochenen Veränderungen im lachkulturellen Gefüge zeigen sich am deutlichsten in einer schon bei Shaftesbury auffällig werdenden Tendenz zur *Erweiterung* und *Ausdifferenzierung* des begrifflichen Repertoires. So erfahren Wörter wie ‚Witz‘ oder ‚Humor‘, welche „zuvor verschiedenen Sinnbereichen zugehörten und auch mit dem Lachen nichts zu tun hatten“<sup>243</sup>, im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert einen in mehreren europäischen Sprachen zu beobachtenden Bedeutungswandel, der auf eine deutliche Veränderung der lachkulturellen Parameter hindeutet. Denn mit dem intellektuellen Vermögen des Witzes und der Gemütslage des Humors sind es genuin subjektive Erfahrungsdimensionen, die nun zu entscheidenden Kategorien der Entstehung und Beurteilung einer komischen Situation werden. Beide Kategorien weisen damit über die tradierte Vorstellung eines ‚lächerlichen‘ Degradationsgeschehens hinaus, das auszulösen und wahrzunehmen als objektiv nieder und verwerflich gilt. Im Deutschen zeigt sich diese Ablösung und Infragestellung des Lächerlichen ferner und besonders markant am Wortfeld des *Komischen*, das „in der Mitte des 18. Jh. innerhalb einer Zeitspanne von nur wenigen Jahrzehnten aus einem explizit künstlerischen Bereich in lebensweltliche Wahrnehmungsbereiche ein[wandert]“<sup>244</sup> und hier in kürzester Zeit seine bis heute gültige Ausdehnung von einer theatral gerahmten Wahrnehmungssituation auf „alles irgendwie Belachenswerte“<sup>245</sup> erfährt. Dieser veränderte Sprachgebrauch führt zu der paradoxen Konstellation, dass eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, selbst zur Regel mutiert: Die Kategorie des Komischen, die in ihrer traditionellen poetologischen Fassung ‚lächerliche‘ Vorgänge bezeichnet, deren Anschauung und Beurteilung ausnahmsweise legitim (weil harmlos) sein kann, erscheint nun als allgemeine Grundbedingung von Lachsituationen.

Bezogen auf diese Bedeutungsverschiebungen und Umdeutungen lässt sich am englischsprachigen Komikdiskurs des frühen 18. Jahrhunderts, dem hinsichtlich dieses Begriffswandels eine Schlüsselrolle zukommt, zunächst ein nicht immer trennscharfes Nebeneinander der „alten und neuen Ausdrücke im Bereich des Komischen – humor, wit, raillery, ridicule, burlesque, irony – [...]“<sup>246</sup> beobachten (der unsystematisch vorgehende Shaftesbury ist dafür das beste Beispiel). Diesem eher unspezifischen Wandel steht eine

---

243 Geier: Philosophie des Humors, S. 111.

244 Kreuder: Komisches, S. 170

245 Schwind: Komisch, S. 338.

246 Ebd., S. 348.

zweite Diskursebene gegenüber, die in der Nachfolge von Shaftesbury und in kritischer Abgrenzung von Hobbes darum bemüht ist, die moralischen, emotionalen und sozialen Vorzüge des Lachens zu umreißen. Dies geschieht durch eine normativ aufgeladene „Oppositionsbildung“<sup>247</sup> zwischen den positiven und negativen Dimensionen des Komischen, wobei der Modus der Degradation nicht länger als Normal-, sondern als ein seltener Grenzfall behandelt wird.<sup>248</sup> Beispiele hierfür sind die Gegenüberstellung von *false humour* und *true humour* bei Joseph Addison<sup>249</sup> sowie eine von der Stoßrichtung her vergleichbare Differenzierung von *laughter* und *ridicule* bei Francis Hutcheson<sup>250</sup>.

Der einschlägige Fall für die Aufstellung einer *komischen Differenz* ist ein fiktiver Brief des Dichters Alexander Pope an Oliver Cromwell aus dem Jahr 1710, der als das Gründungsdokument der „problemgeschichtlichen konstanten Unterscheidung von Verlachen und Mitlachen“<sup>251</sup> gilt. In kritischer Anspielung auf Hobbes' Überlegenheitstheorie heißt es dort:

I know some Philosophers [gemeint ist Hobbes, H. R.] define Laughter A recommending our selves to our own favour, by comparison with the weakness of another, but I am shure I very rarely laugh with that view, nor do I believe

---

247 Ebd., S. 350.

248 Zu diesen Bemühungen vgl. Schwind: Komisch, S. 347-353, Geisenhanslüke: Philosophie, S. 69f. sowie ausführlich Fietz: Theorie des Lachens, S. 240-251.

249 Die Begriffswahl macht deutlich, dass es um eine normative Unterscheidung zwischen einer gesellig-heiteren und einer diffamierend-aggressiven Form des Komischen geht. Zur Komiktheorie Addisons vgl. Fietz: Theorie des Lachens, S. 242ff.

250 Die Unterscheidung von *Laughter* und *Ridicule* ist bei Hutcheson, der sich dem Thema in einer dreiteiligen Artikelserie (Hutcheson: Reflections upon Laughter) annähert, in eine explizite Kritik an der Hobbesschen (Lach-)Anthropologie eingebettet: Die auf *Ridicule* bezogenen Register wie Überlegenheit, Aggression und Spott sind hier nurmehr eine *mögliche*, aber weder eine notwendige noch eine hinreichende Voraussetzung von ‚Laughter‘: „Laughter and Ridicule: this last is but one particular species of the former, when we are laughing at the follies of others; and in this species there may be some pretence to allege that some imagined superiority may occasion it; but then there are innumerable instances of Laughter, where no person is ridiculed; nor does he who laughs compare himself to any thing whatsoever“ (ebd., S. 13).

251 Schwind: Komisch, S. 343. Siehe auch Geier: Philosophie des Humors, S. 149-152.



*Children* have any such consideration in their heads, when they express their pleasure this way: I laugh full as innocently as they, for the most part and as sillily. There is a difference too betwixt laughing *about* a thing and laughing *at* a thing [...]. To conclude, those that are my friends I *laugh with*, and those that are not I *laugh at*.<sup>252</sup>

Pope stellt nicht nur eine, sondern gleich *zwei* Unterscheidungen auf, die die Reichweite einer reinen Überlegenheitstheorie des Lachens à la Hobbes einschränken. So unterscheidet er den ‚seltenen‘ Fall eines verächtlich gegen einen konkreten Anderen gerichteten ‚laughing *at*‘ strikt vom Fall des ‚laughing *about*‘ als einer gutmütigen, heiteren und also grundsätzlich zulässigen Affektäußerung. Diese Differenzierung besagt, dass nicht alle Formen von Lachen einer unmittelbaren Logik von Regelverstoß und Statusvergleich verpflichtet sind; man kann sich auch über Nebensächlichkeiten erheitern, ohne sich aggressiv gegen eine reale Sache oder Person zu richten. Während diese erste Unterscheidung damit eine politisch unschädliche Form von Komik einführt, die im Bereich des Sinnlich-Abstrakten verortet wird, zielt Pope mit ‚laugh *at*‘ und ‚laugh *with*‘ auf eine Differenzierung der sozialen Relationen, die Lachen zu erzeugen vermag. Damit stellt Pope dem Schema des aggressiven Verlachens das Szenario eines kollektiven, freundschaftlichen (Mit-)Lachens gegenüber, in dem affektive Bande zwischen den Lachenden gepflegt oder auch neu geknüpft werden können.

Somit bemüht Pope einen in sich gedoppelten Dualismus, der sowohl das solidarische *laugh with* als auch das kindlich-unschuldige *laugh about* vom Hobbes'schen *laugh at* abhebt. Darin wird oft ein komiktheoretischer Durchbruch hin zu einem friedlich-demokratischen Verständnis des Komischen gesehen, hinter das sich seither nicht mehr zurückfallen ließe.<sup>253</sup> Allein aus dem propositionalen Gehalt des Briefs erschließt sich diese Einordnung allerdings nicht sofort. So liegt etwa der Einwand nahe, Pope würde mit dem Mitlachen nur auf eine andere Seite eines (Aus-)Lachvorgangs aufmerksam machen, nicht aber auf ein gänzlich anderes Phänomen. Zwar mag richtig sein, dass Pope mit der gemeinsamen Erfahrung ein Moment benennt, welches im methodischen Individualismus eines Hobbes, bei dem immer ein einzelner Jemand ein Gegenüber verlacht, so nicht vorkommt. Doch

---

252 Pope: Correspondence, S. 111f.

253 Geier schreibt in erstaunlicher Bestimmtheit über Popes Brief: „Seitdem konnte das Lachen nicht mehr mit dem Auslachen gleichgesetzt werden“ (Geier: Philosophie des Humors, S. 153).

prinzipiell lässt sich diese kollektive Erfahrungsdimension durchaus in einen Ansatz integrieren, der alles am Komischen auf Überlegenheit, Aggression und Strafe – und also auf *Lächerlichkeit* – zurückführt.<sup>254</sup> Soweit würde Pope die von Hobbes beschriebene antagonistische Affektstruktur der *sudden glory* also bestenfalls ergänzen, nicht aber begrenzen.

Das Wegweisende von Popes Brief liegt daher nicht im Begriff des Mitlachens als solchem, sondern in seinen *politischen* Implikationen. Denn er widerspricht energisch dem Szenario der Zersetzung der sozialen Ordnung durch das Lachen und schlägt eine alternative Sichtweise auf das politische Moment einer komischen Normabweichung vor. Wie Shaftesbury zieht Pope einem dissoziativen Modell (des gegenseitigen Verlachens) ein assoziatives Modell (des gemeinsamen Mitlachens) vor, in dem Lachen die politische Gemeinschaft weniger bedroht, sondern sie zuallererst sinnlich herstellt. Eine solche Mitlachgemeinschaft erscheint nicht länger als ein Kollektivappell zur schnellstmöglichen Rückkehr in eine objektiv fixierte Ordnung; in einer virtuosen Umkehrung der Beweisführung wird die geteilte komische Erfahrung zu einer genuinen Form des sozialen Zusammenhalts erklärt. Diese Neubestimmung der politischen Ontologie des Komischen, welche nicht mehr die spielerische Übertretung des Gewohnten als lächerlich tadelt, sondern im Gegenteil „das Mitlachen als gesellschaftlich integrationsfähige Handlungsintention propagiert“<sup>255</sup>, ist das eigentlich (lach-)revolutionäre Moment von Popes Brief.<sup>256</sup>

---

254 So wird Henri Bergson in seiner 1900 erstmals veröffentlichten Lachtheorie (Bergson: *Das Lachen*) ganz wie Hobbes in ausnahmslos allen Lachsituationen Bestrafung und Herabsetzung am Werk sehen, aber auch den kollektiven Zügen des Komischen Beachtung schenken. In dieser Position findet also gleichsam eine Synthese beider Modelle statt: Anders als bei Hobbes gelten Komik, Lachen und Humor bei Bergson keineswegs als gesellschaftsschädliche Phänomene, sondern besitzen eine elementare „soziale Funktion“ (Bergson: *Das Lachen*, S. 17). Obgleich hier den dissoziativen Tendenzen des Komischen kein willkürlicher Vorrang vor der gemeinschaftlichen Erheiterung zukommt, bringt diese gleichmacherische Verschränkung von Mit- und Auslachen jedoch neue Ungereimtheiten mit sich, auf die Theodor W. Adorno in seiner Kritik an Bergsons Komiktheorie hinweist. (Zu Adornos Position vgl. den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3).

255 Schwind: *Komisch*, S. 347.

256 Auch bei Andreas Kablitz findet sich – in einem etwas anderen Zusammenhang – die Überlegung, dass die Unterschiede zwischen (früh-)neuzeitlichen

An der Unterscheidung von Mit- und Auslachen zeigt sich somit exemplarisch, wie in und mit dem veränderten Komikdiskurs des 18. Jahrhunderts die tradierte Begründungsstruktur philosophischer Lachverbote fragwürdig wird. Für Pope ist die (Wieder-)Herstellung gemeinsamer Bande, wie sie im „Humor als eine[r] Form des *sensus communis*“<sup>257</sup> und im „Lachen einer Gruppe“<sup>258</sup> auftritt, der ‚lächerlichen‘ Verletzung moralischer und sozialer Normen mindestens ebenbürtig. Hier kommt in der Idee eines *anderen* Lachens, das nicht auf Überlegenheit, Verachtung und Anmaßung gegründet sein soll – neben einem neuartigen Emotions- und Subjektverständnis<sup>259</sup> – nicht zuletzt ein *anderes* Kontingenzbewusstsein zur Geltung: Während die holistischen Sozialtheorien von Platon und Hobbes das Lachen dafür verurteilen, die Immanenz der politischen Ordnung zu überschreiten, steht das *Mitlachen* für eine aufgeklärte Haltung gegenüber der Kontingenz von Hierarchien, Konventionen und Riten – für die kollektive Reflexion der Möglichkeit, dass es auch anders werden könnte.<sup>260</sup>

Das verstärkte Interesse für die assoziative Seite des Komischen, das in Konzepten wie Mitlachen und Gemeinsinn zum Ausdruck kommt, erscheint insofern mit der Abkehr von einer bestimmten Vorstellung von sozialer

---

und antiken Theorien des Komischen des Komischen am „ontologischen Status einer Ordnungsverletzung“ (Kablitz: Lachen und Komik, S. 135) festzumachen seien. Für Kablitz zeichnen sich (früh-)neuzeitliche Theorien durch die Einsicht in die Gemachtheit jedweder Ordnung aus. Bis zu einem gewissen Grad ist dies auch für Hobbes zutreffend; die genuine *Modernität* von Popes Brief liegt demgegenüber in der Aufgeschlossenheit gegenüber der komischen Normabweichung.

257 Critchley: Über Humor, S. 107.

258 Bergson: Das Lachen, S. 16.

259 „Würde zu Beginn des 17. Jh. das Lachen noch mit dem Verlachen gleichgesetzt, gewann es zur Mitte des Jahrhunderts hin einen Stellenwert: als jene genuin menschliche Emotion, deren Erfahrung doch zumeist als angenehm empfunden wird. Der Mensch im Sinne eines aufgeklärten Sentimentalismus des 18. Jh. schließlich ist mit ‚good nature‘ und einem angeborenen ‚moral sense‘ ausgestattet, ohne den Zusammenleben nicht möglich wäre“ (Schwind: Komisch, S. 347)

260 „Indem man [...] lacht, zeigt sich an, dass das Aufklärungsverbot momentan durchbrochen ist: wider Erwarten eben [sic] wird sichtbar, dass das Geltende nicht unbedingt das Geltende, wird sichtbar, dass das Nichtige nicht unbedingt das Nichtige ist“ (Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 142).

Ganzheit verknüpft. In pointierter Form findet sich diese Beobachtung bei Niklas Luhmann, der Shaftesburys ‚Probe des Lächerlichen‘ in den Kontext eines umfassenden Transformationsprozesses der europäischen Gesellschaften gestellt hat, deren Systematik sich im 18. Jahrhundert nicht länger durch eine (absolutistische) „Repräsentation des Ganzen im Ganzen“<sup>261</sup> bzw. durch klar regulierte Standesgrenzen erschließe. Für Luhmann verweist Shaftesburys Begeisterung für die ‚weichen‘ Interaktionsmechanismen einer komischen Situation – wie Geschmack, Intuition und sinnliches Urteilsvermögen – diesbezüglich auf einen Übergang von einer ‚rangbasierten‘ zu einer ‚funktionalen‘ Form sozialer Differenzierung.<sup>262</sup>

Dieser etwas eigenwilligen, spezifisch systemtheoretischen Deutung muss man sich nicht vorbehaltlos anschließen.<sup>263</sup> Der springende Punkt ist, dass Luhmanns These die ästhetisch-moralische Aufwertung von komischen „Sinnformen“<sup>264</sup> in den Kontext eines gesellschaftlichen Verlusts an „Welt-sicherheit“<sup>265</sup> rückt. Denn damit ist ein Topos aufgerufen, in dem sich nach

---

261 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

262 Zur gesellschaftstheoretischen Einordnung vgl. ebd., S. 129-132. Zu Luhmanns Deutung von Shaftesbury, den er als Beispiel für die Ausbreitung einer „Semantik des Verzichts auf objektive Kriterien“ (ebd., S. 133) heranzieht, vgl. ebd., S. 133-139.

263 Das Beispiel der differenzierenden Qualitäten des Humors dient bei Luhmann vor allem dem Zweck, die Untauglichkeit einer marxistischen Klassentheorie aufzuzeigen, die Klassen als fixe Determinanten der Gesellschaft begreifen würde, und nicht, wie er es in besagtem Aufsatz vorschlägt, als eine selbstreflexive Kategorie eines funktional ausdifferenzierten Gesellschaftssystems, in der diese soziale Ungleichheiten beschreibt. Allerdings weisen Fragen zur Herausbildung von Klassenbewusstsein und zur Rolle des Warenfetischs, wie sie im Anschluss an Marx u. a. von Lukács, Gramsci und Adorno aufgeworfen wurden, durchaus in die Richtung eines solchen gleichermaßen reflexiven und funktionsorientierten Klassenbegriffs. So zeigt sich an Terry Eagletons Studie zur Ideologie des Ästhetischen (Eagleton: Ästhetik), dass man aus marxistischer Perspektive zu einem ganz ähnlichen Befund wie Luhmann gelangen kann: Eagleton, der sich ebenfalls ausführlich mit Shaftesbury beschäftigt, beschreibt das vermehrte Interesse für Formen ästhetischer Verbundenheit und Konsensualität im 18. Jahrhundert als eine verkappte Suche nach sinnlichen Kompensationsformen mangels einer transzendenten Legitimationsgrundlage der bürgerlichen Gesellschaft (vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 24-41).

264 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

265 Ebd.

Oliver Marchart so ziemlich alle führenden Sozial- und Gesellschaftstheorien einig sind: den postfundamentalistischen Befund eines ‚abwesenden letzten Grundes‘ moderner Gesellschaften.<sup>266</sup> Das Signum der Moderne besteht Marchart zufolge in der Errichtung eines paradoxen ‚Dispositiv der Unsicherheitsgewissheit‘<sup>267</sup>, das im Zuge massiver ökonomischer, politischer und kultureller Umwälzungen zusehends alle sozialen und weltanschaulichen Fundamente als brüchig und strittig, als selbstgemacht und fraglich erscheinen lässt.

In dieser Hinsicht ist die Erfahrung von Kontingenz das entscheidende Charakteristikum der Moderne [...]. Die Gesellschaft ist nicht einfach nur verunsichert, das war sie zu Kriegs- oder Krisenzeiten auch früher schon, sondern sie beginnt sich selbst *als kontingent* zu beschreiben. Damit ist gesagt, dass die Moderne ein verallgemeinertes Bewusstsein der Tatsache hervorbringt, dass die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse auch anders geordnet sein könnten [...].<sup>268</sup>

Marchart selbst bezieht dieses genuin moderne Kontingenzbewusstsein vor allem auf die politische Zäsur der Französischen Revolution, in der sich die Erfahrung, „dass soziale Ordnung auf keinen unumstößlichen Fundamenten beruht und Gesellschaft daher *auch anders geordnet sein könnte*“<sup>269</sup>, symbolisch einprägsam verdichtet.<sup>270</sup> Doch insofern er selbst einräumt, dass dieser „Verunsicherungsprozess [...] natürlich schon lange vorher begonnen

---

266 Ich beziehe mich auf die beiden monographischen Re-Lektüren Marcharts, die den Umgang verschiedener soziologischer und philosophischer Positionen mit dieser ‚Ungewissheitsgewissheit‘ rekapitulieren: *Die politische Differenz* (Marchart: Die politische Differenz) ist der Unterscheidung zwischen *dem* Politischen und *der* Politik in einem teils poststrukturalistischen, teils postmarxistischen Theoriefeld gewidmet, welches Marchart als ‚französischen Linksheideggerianismus‘ titulierte. In der breiter angelegten Studie *Das unmögliche Objekt* (Marchart: Das unmögliche Objekt), geht es demgegenüber um das wechselvolle Schicksal des Gesellschaftsbegriffs in der Sozialtheorie des 20. Jahrhunderts (u. a. geht es um den gerade angeführten Luhmann: ebd., S. 188-193).

267 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 28.

268 Ebd., S. 30.

269 Ebd.

270 Zur Erschütterung der Legimitationsgründe des Ancien Régime durch die Französische Revolution, gipfelnd in der Ermordung Louis XVI. aus post-

hatte<sup>271</sup>, ist mehr als naheliegend, auch und gerade den Komikdiskurs der Aufklärung als Vorbote eines veränderten Umgangs mit sozialer Kontingenz zu lesen. Während Luhmann dieses Argument an der Position Shaftesburys entfaltet, sind die zuvor beschriebenen Verschiebungen im lachkulturellen Vokabular dafür ein weiteres, fast noch eindrücklicheres Beispiel. Der plötzliche Begriffswandel indiziert, dass in dieser Zeit „offensichtlich [...] zuvor noch klare und fixierte Standards moralischer, sozialer, religiöser Art verloren [gehen]“<sup>272</sup>. Mit der Ausbreitung von ästhetisch-reflexiven Kategorien wie Komik, Witz und Humor verschieben sich die Parameter komischer Situationen zusehends vom Objektiv-Äußerlichen ins Subjektiv-Innerliche, vom Konkreten ins Abstrakte.<sup>273</sup>

Die so veränderte Lachkultur ist ein Paradebeispiel für jene Gemengelage, für die bei Marchart der Begriff des Postfundamentalismus entsteht: Demzufolge kommt es in der Moderne mitnichten zu einer vollständigen Erosion *aller* gesellschaftlichen Fundamente, wie sie *anti*-fundamentalistische Narrative von einer fortschreitenden ‚Entzauberung der Welt‘ oder vom definitiven ‚Ende der großen Erzählungen‘ verkünden, sondern zu einer ungleich widersprüchlicheren Konstellation, in der konkurrierende Entwürfe des Sozialen

---

fundamentalistischer Perspektive vgl. Lefort: Die Frage der Demokratie, sowie Laclau/Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, S. 185-193.

271 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 29. Zur Verflechtung der Krisenerfahrung der französischen Revolution und den ‚kritischen‘ Diskursen der Aufklärung vgl. einschlägig: Koselleck: Kritik und Krise.

272 Schwind: Komisch, S. 347.

273 Auf komiktheoretischer Ebene lässt sich diese Krise des Lächerlichen am Paradigmenwechsel von Superioritätstheorien zu Inkongruenztheorien nachvollziehen, die ab 1750 als alternatives Erklärungsmodell für komische Situationen an Bedeutung gewinnen (siehe hierzu Geier: Philosophie des Humors, S. 153-158): die komische Erfahrung wird nicht mehr als ein eher reflexartiges Überlegenheitsgefühl konzeptualisiert, das stets auf ein konkretes lächerliches Verhalten bezogen ist, sondern als ein aus der Imagination erwachsendes Kontrast- und Widerspruchsphänomen, als ein ästhetischer Konflikt abstrakter Ideen. „Geht die Fraglosigkeit in der Bestimmung des Lächerlichen verloren [...], bedarf es einer Sachbestimmung des Komischen, nämlich dessen, was komisch ist, und dessen, was individuelle und kollektive kitzlige Stellen in einer je bestimmten Lachkultur sind. Hier hat sich die Inkongruenztheorie etabliert“ (Schürmann: Lachen, S. 1375).

einander als „partielle, kontingente Gründungen“<sup>274</sup> gegenüberstehen. Diese Kippbewegung von Ent- und Neugründung lässt sich auch an den aufklärerischen Bemühungen, „eine neue Form des wohlwollenden Scherzens und humorvollen Lachens zu entwickeln“<sup>275</sup>, nachvollziehen. Der Bruch mit der politischen Verwerfung des Lächerlichen verbindet sich hier quasi durchgängig mit einer Anrufung anderer Fundamente; sowohl in Shaftesburys *test of ridicule* als auch in Popes Differenzierung von Mit- und Auslachen speist sich die politische Aufwertung des Komischen aus Begründungsfiguren wie der ‚good nature‘ des Menschen und seines ‚moral sense‘. Die Infragestellung des fundamentalistischen Lach-Prinzips anmaßender Überlegenheit geschieht im Brustton der Überzeugung, dass das aufgeklärte Subjekt gegen solche Verfehlungen immun sei.

Niklas Luhmann macht in seiner Beschäftigung mit Shaftesbury bereits darauf aufmerksam, dass ein blindes Vertrauen in den *test of ridicule* auf eine Neutralisierung der sozialen Rahmungen einer komischen Situation hinausläuft. Wo sich die Freiheit von Scherz und Spott von vorneherein auf die „schichtspezifische Interaktion“<sup>276</sup> im elitären Kreis der Clubs reduziert (und sich mit einer „großen Portion an britischem Chauvinismus“<sup>277</sup> verbindet), gerät die emphatische Berufung des freien und gemeinsamen Geschmacksurteils über kurz oder lang zu einer Leerformel, um soziale Differenzen auf pragmatische Weise aufrechtzuerhalten.<sup>278</sup> Damit erweisen sich die aufklärerischen Bemühungen der Aufklärung um die Ausdifferenzierung und Kategorisierung verschiedener Modi und Formen des Lachens als äußerst ambivalent. Denn die „Unterscheidung zwischen amüsantem Mitlachen über (*about*) etwas und verächtlichem Auslachen (*at*), damit auch zwischen Komischem und Lächerlichem“<sup>279</sup>, vermag unter diesen Bedingungen leicht

---

274 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 36. Vgl. auch Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 79: „Die zwingende Konsequenz dieser Konstellation der Moderne ist, dass es Legitimationsgründe und Wahrmacher im Plural gibt, und dass also der je hegemoniale politisch umkämpft ist.“

275 Geier: Philosophie des Humors, S. 154.

276 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138.

277 Critchley: Über Humor, S. 99.

278 Luhmann sieht in der Aufwertung des Komischen einen Beleg, „dass und wie die Ordnung der Stratifikation im Übergang zum 18. Jahrhundert ihre Semantik veränderten Verhältnissen anpasst“ (Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139).

279 Geier: Philosophie des Humors, S. 153.

in eine willkürliche Grenzziehung umzuschlagen – zwischen jenen, die sich zu benehmen wissen und jenen, die das nicht tun.

Auch darin erscheint der Topos der komischen Differenz nun als eine genuin moderne Angelegenheit. Denn neben einem gesteigerten sozialen Kontingenzbewusstsein vermittelt sich in der sprachlichen Verschiebung vom Lächerlichen zum Komischen nicht zuletzt ein notorisches Selbstmissverständnis der westlichen Moderne, die eigene Situiertheit und Repräsentivität im Deckmantel liberaler Humanität zu verleugnen.<sup>280</sup> Doch so wie sich der universelle Natur- und Menschenrechtsgedanke der Aufklärung in einer „grausig realgeschichtlichen Gesetzmäßigkeit“<sup>281</sup> mit dem Fortbestand sozialer Ungleichheit seit jeher als kompatibel erwiesen hat, gilt dies auch für das moralisch-ästhetische Paradigma des Komischen. Der „am Ideal der Humanität orientiert[e]“<sup>282</sup> Ruf nach einer Freiheit des Witzes verträgt sich im 18. Jahrhundert allzu gut mit massiven Vorbehalten gegen als verwerflich markierte Normabweichungen. Nicht nur von Shaftesbury wird die ‚Lachpalette‘<sup>283</sup> auf einen ganz bestimmten sozialen Rahmen hin verengt. Die gesamte aufklärerische Diskussion um ‚legitime‘ Arten und Formen des (Mit-)Lachens birgt eine „Gegenbewegung gegen die Aggressivität und den Wirklichkeitsbezug eines im Grunde satirischen Verlachens“<sup>284</sup> in sich. Symptomatisch hierfür ist der relativ rasche Aufstieg des Komischen zum neuen Leitbegriff, dessen „etymologische Auswanderung [...] aus dem Komödientheater in die Lebenswelt in den Jahren zwischen 1740-1760“<sup>285</sup> nicht nur legitimierend wirkt, sondern auch und zugleich den (aristotelischen)

---

280 „Lange Zeit hat man uns glauben machen wollen, dass die moderne Welt als erste die Grenzen der engen, regional fixierten Bindungen aufgesprengt und die allgemeine Verbrüderung der Menschen verkündet habe. [...] schon die Terminologie des Universalismus, die in Sätzen wie *Alle Menschen werden Brüder* ihren Ausdruck findet, [straf]t sich selbst Lügen [...]“ (Wallerstein: Ideologische Spannungsverhältnisse, S. 39).

281 Dath/Kirchner: Der Implex, S. 175. „Die Aufklärung ist nun mal das Instrument einer erfolgreichen Befreiungsbewegung gewesen, die durch ihren Sieg einen Vorteil nicht über die geschlagenen Unterdrückter, sondern auch über andere unterdrückbare Kollektive errungen hat [...]“ (ebd.).

282 Geier: Philosophie des Humors, S. 123.

283 Zum Motiv einer reduzierten Lachpalette durch Shaftesburys ‚heitere Aufklärung‘ vgl. Lenz Prütting: *Homo Ridens* (Bd. 2), S. 898.

284 Schwind: *Komisch*, S. 333.

285 Ebd., S. 354.



Anspruch eines mit theatralen Mitteln gezähmten, eines reflexiv gebrochenen, unschädlich gemachten Lächerlichen mittransportiert. *Vice versa* werden im Zuge der Emanzipation des Lachens vom schlechthin Lächerlichen schließlich „all diejenigen Begriffsanteile verdrängt, die mit der Bedeutung des Lächerlichen, Lustigen, Nürrischen, Possenhaften belegt werden können“<sup>286</sup>. Wenn die hier angeführten Sinnbereiche im heutigen Sprachgebrauch nahezu vollständig von Begriffen wie Witz, Humor und Komik überformt sind, könnte man von einem Pyrrhussieg sprechen: Die gleichberechtigte Unterscheidung zweier Grundformen des Lachens, immanente Voraussetzung des Paradigmenwechsels vom Lächerlichen zum Komischen, ist umgeschlagen in eine Universalisierung der reflexiv-gutmütigen Komik, in der der Topos der komischen Differenz erneut, auf andere Weise, nivelliert wird.

Um diese Begrenzung des Lachspektrums durch die Aufklärung geht es auch in einem Aufsatz des Theaterwissenschaftlers Nikolaus Müller-Schöll, worin eine der bekanntesten und erfolgreichsten deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts exemplarisch auf das aufklärerische Konsensmodell des vernunftgemäßen Mitlachens hin analysiert wird: Ephraim Gotthold Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm*, das Müller-Schöll als die „Gründungsszene“<sup>287</sup> und sogar als „poetologisches Manifest“<sup>288</sup> eines Komödientypus begreift, der bürgerlichen Vernunft- und Moralvorstellungen verpflichtet ist und ihm zufolge auf der Bühne eine „Abwertung und Verhinderung des Komischen“<sup>289</sup> betreibt. Wie sich hier schon andeutet, liegt dieser Analyse ein Begriff des Komischen zugrunde, der sich ersichtlich auf postfundamentalistische Diskurse bezieht. Bevor ich genauer auf diese kontingenz- und ereignistheoretische Fassung eingehe, möchte ich zunächst die Analyse der *Minna* als „eine[r] für das deutsche 18. Jahrhundert typische Intervention auf dem Gebiet des Komischen“<sup>290</sup> rekapitulieren.

Müller-Schöll grenzt sich mit seiner relativ unverblühten Kritik an der *Minna von Barnhelm* explizit von einer gegenläufigen Deutung von Lessings Komödientheorie und -praxis ab. So gelte Lessing „gemeinhin als der Retter des öffentlich von Gottsched und der Neuberin ausgetriebenen Harlekin,

---

286 Kreuder: Komisches, S. 170.

287 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 312.

288 Ebd., S. 313.

289 Ebd., S. 313.

290 Ebd., S. 312.

und damit einer niederen, körperbasierten, derben Komik<sup>291</sup>. Diese Einschätzung gründet neben Lessings einschlägigen komödientheoretischen Reflexionen in der *Hamburgischen Dramaturgie*<sup>292</sup>, in denen er Gottscheds Vorbehalte gegen das Lachtheater relativiert und (im Anschluss an den englischen Moralismus) zwischen einem frontalen Verlachen und einem reflexiv-mittelbaren Lachen unterscheidet, traditionell insbesondere auf den großen Bühnenerfolg der *Minna*. So gilt als ausgemacht, dass „Lessing mit seiner *Minna*, nach 13-jähriger Komödienpause und in Abgrenzung zu seinen Jugendlustspielen, bewusst ein Muster der Gattung setzen wollte“<sup>293</sup>, in dem er Wirkungsstrategien, Szenarien und Charaktere von diversen Komödienformen des 18. Jahrhunderts miteinander verschränkt.<sup>294</sup>

Im Mittelpunkt von Müller-Schölls dekonstruktiver Re-Lektüre der *Minna* steht eine Szene, die eine gezielte Übertragung von Shaftesburys *test*

---

291 Ebd., S. 313. Als Beispiel für eine solche Einschätzung vgl. Greiner: Komödie, S. 152-166.

292 „Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmeren oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken“ (Lessing; Hamburgische Dramaturgie, S. 151).

293 Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 129.

294 Da mein Interesse hier Müller-Schölls Analyse der *Minna* gilt, verzichte ich im Folgenden auf eine weiterreichende Darstellung der Komödie. Vgl. aber Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 127-151, die sich ihrerseits auf einen Aufsatz Ulrich Gaiers bezieht (Gaier: Lachen des Aufklärers). Gaier beschreibt darin anschaulich, wie Lessings *Minna* verschiedenste (Wirk-)Formen von Lachtheater in sich aufnimmt: „Der Zuschauer wird [in *Minna* von Barnhelm, H. R.] gewissermaßen von einem Komödientyp in den anderen versetzt, lacht von Herzen über Justs Traumprügelei mit dem Wirt oder den aus der *commedia* bekannten ‚Lazzo‘ mit dem Danziger, er verlacht mit *Minna* den auf seine Ehre finster fixierten preußischen Offizier, er lächelt amüsiert über die gekonnte Art, in der *Minna* mit ihrer Armutsintrige Tellheim wortwörtlich alle Angriffe auf ihr Selbstbewusstsein zurückgibt, er lächelt gerührt oder vergießt gar eine Träne angesichts der Selbstlosigkeit, mit der Werner und Just ihrem Major zu Geld und damit zur Lösung seiner Probleme verhelfen wollen“ (Ebd., S. 45).

*of ridicule* in den Rahmen des Theaters darstellt.<sup>295</sup> Minna versucht darin, ihren Verlobten Tellheim zum Lachen anzuregen, um ihn mit Humor und Heiterkeit aus seinem gekränkten Ehrbewusstsein<sup>296</sup> herauszulocken. Doch ihre anfängliche Zuversicht, Tellheim die lächerliche Übertriebenheit seiner Sorge über die ihm angelasteten Betrugsvorwürfe verständlich machen zu können, läuft in besagter Szene ins Leere:

*Tellheim:* Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, dass ich nicht mitlachen kann.

*Das Fräulein:* Warum nicht? Was haben sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger als der Verdross. [...] <sup>297</sup>

Kurze Zeit nach diesen Beteuerungen bricht Tellheim zwar doch noch ins Lachen aus – allerdings erst, nachdem er „sowohl Minna als auch dem Publikum die Schwere der auf ihm [Tellheim, H. R.] lastenden Verdächtigungen“<sup>298</sup> einsichtig gemacht hat. Dieses freudlose Lachen Tellheims stürzt nun wiederum Minna in Verzweiflung, die an dieser Stelle des Dramas „ihren heitervernünftigen Umgangston kurzzeitig sogar verliert“<sup>299</sup>:

*Tellheim:* Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht? Ha, ha, ha! Ich lache ja.

---

295 Vgl. hierzu Schrader: Einleitung, S. IXff.

296 Dieses extreme Ehrgefühl ist der Ausgangskonflikt der gesamten Komödie. Tellheim sieht sich aufgrund eines Betrugsvorwurfs, von dem er erst ganz am Ende des Stücks freigesprochen wird, derart in seiner gesellschaftlichen Position herabgesetzt, dass er sich dazu verpflichtet fühlt, die Verlobung mit Minna aufzulösen, was Minna ihrerseits nicht akzeptieren will. Gattungstypisch entspinnen sich aus dieser Konstellation verschiedene Irrungen und Intrigen (z. B. stellt sich Minna gegenüber Tellheim selbst als verarmt dar), was bei Lessing jedoch nicht zwangsläufig mit explizit komödiantischen Effekten verknüpft ist. Mindestens genauso stark wird die Handlung auf eine tragisch-mitfühlende Wirkung hin zugespitzt. Vgl. hierzu und zur Dominanz von unkomischen Emotionen wie Rührung und Mitgefühl in der zeitgenössischen Rezeption Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 128-141.

297 Lessing: Minna, S. 78.

298 Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 136.

299 Ebd., S. 138.

## 2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem

*Das Fräulein:* O, ersticken Sie dieses Lachen, Tellheim! Ich beschwöre Sie! Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses! [...] Die Wahrheit muss an den Tag kommen. Das Zeugnis meines Oheims, aller unsrer Stände –

*Tellheim:* Ihres Oheims! Ihrer Stände! Ha, Ha, Ha!

*Das Fräulein:* Ihr Lachen tötet mich, Tellheim! Wenn Sie an Tugend und Vorsicht glauben, Tellheim, so lachen Sie so nicht! Ich habe nie fürchterlicher fluchen hören, als Sie lachen.<sup>300</sup>

In diesem innigen Protest gegen das zynische Lachen ihres Verlobten erscheint Minnas Vertrauen in eine immanente Vernünftigkeit des Lachens ins Gegenteil verkehrt: Sie vermag in Tellheims ‚Lachen des Menschenhasses‘ keineswegs einzustimmen, sondern reagiert mit Ohnmacht und Bestürzung auf diese emotionale Kälte. Für Müller-Schöll vergegenwärtigt sich in diesem Lachkonflikt zwischen dem sublim-mitfühlenden Lachen Minnas und Tellheims unnahbarem Lachen nun eine grundsätzliche Aporie dieses Komödienmodells, ja: des Lachtheaters der Aufklärung insgesamt. Minna versteht er dabei als die personifizierte Fürsprecherin des „subventionierten Lachens“<sup>301</sup> einer Aufklärung, die die komische Normabweichung nur legitimiere, um eine als ewig vorgestellte Ordnung der Vernunft (neu) zu begründen. Tellheims übermäßig lautes Lachen über die sittlich-moralischen Appelle Minnas sei demgegenüber als eine Überschreitung dieses humanistischen Denkhorizonts zu verstehen, die einen „radikal[en] Zweifel in das Projekt einer universalistisch angelegten Vernunft und Menschheit ein[senkt]“<sup>302</sup>. Anstatt (wie von Minna erhofft) durch das Lachen gemeinsame Bande knüpfen zu können, bleiben sich Minnas stille Heiterkeit und Tellheims lautes körperliches Lachen in dieser Szene inkommensurabel.

Diese Konstellation, in der sich in Gestalt von Minna und Tellheim für kurze Zeit unterschiedliche komische Erfahrungshorizonte unversöhnlich gegenüberstehen, steht bei Müller-Schöll *pars pro toto* für eine immanente Unbeständigkeit und Ambivalenz des Komischen unter den Bedingungen der Moderne. Wie an folgendem Zitat deutlich wird, verbindet er diesen Befund mit einer entschiedenen Absage an den Topos der komischen Differenz. In Anlehnung an Odo Marquard<sup>303</sup> spricht er dabei von Wahr- und Totlachen:

---

300 Lessing: Minna, S. 78.

301 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 313.

302 Ebd., S. 316.

303 Vgl. Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 141f.

Minnas Wahrlachen, das in die Vernunft zurückholen möchte, was Tellheim aus ihr ausschließt, erscheint Tellheim als Totlachen, das ihn aus der Ordnung der Vernunft ausgrenzt. Sein Wahrlachen, das die ewige Gültigkeit jeglicher Ordnung außer Kraft setzt, erscheint ihr als Totlachen, weil es der von ihr repräsentierten Ordnung der Vernunft den Boden entzieht: Eben jene gemeinsame dritte Instanz, die die Unterscheidung des einen vom anderen Lachen objektiv absichern könnte, fällt hier dem Lachen selbst zum Opfer. Insofern manifestiert sich im ambivalenten Lachen eine spezifisch moderne Erfahrung der Auflösung aller menschlichen und göttlichen Ordnungen und damit noch jeder Ordnung ‚der Moderne‘, und dies in eben dem Moment, indem das Lachen im Einklang mit Tradition und zeitgenössischer Dichtungstheorie zum Einsatz kommen soll. Das Komische erscheint hier insofern in der überlieferten Form als ein in seinen Wirkungen unabsehbares, für das Jahrhundertprojekt der Aufklärung letztendlich untaugliches Mittel, das jederzeit die Zwecke, denen es dienen soll, zu vernichten vermag [...].<sup>304</sup>

Für Müller-Schöll verweist die episodische Verunsicherung einer ‚Ordnung der Vernunft‘, die er in Lessings *Minna* aufspürt, somit auf eine grundsätzliche Aporie des bürgerlichen Lachtheaters. So wie der hier inszenierte Lachkonflikt zu Ungunsten der Minna als symbolischer Vertreterin des ‚Jahrhundertprojekts der Aufklärung‘ ausgeht, steht das Komische bei ihm für ein nicht vollends institutionalisierbares, radikal kontingentes Phänomen, welches von der Komödien-Tradition, die das Stück in Deutschland mitbegründet hat, „wenn nicht verhindert, so doch in seinen Wirkungen eingedämmt werden muss“<sup>305</sup>. Die plötzliche Umkehrung der Lachverhältnisse in besagter Szene mache demgegenüber anschaulich, wie sich das Komische gegen die es begrenzenden aufklärerischen Vernunft- und Moralvorstellungen richten kann.

Müller-Schölls Argumentation überschneidet sich in vielen Punkten signifikant mit den bisherigen Beobachtungen dieses Kapitels: Auch er knüpft das Komische an die Kontingenz vermeintlich stabiler Ordnungen und auch er spricht diesbezüglich von einer ‚spezifisch modernen Erfahrung‘. Allerdings bezieht er dies nicht *auf* die aufklärerische Idee eines nicht-lächerlichen Lachens, sondern richtet es *gegen* diese. So steht die *Minna* bei ihm exemplarisch dafür, wie „die Etablierung der Moderne im Deutschland des 18. Jahrhunderts an eine Verschiebung und Ausgrenzung bestimmter, hier

---

304 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 317.

305 Ebd., S. 317.

als *Ereignis* bezeichneter Formen, Traditionen und Schreibweisen des Komischen gebunden ist“<sup>306</sup>. Diese Konstellation der *Unentscheidbarkeit* von Ver-lachen und Mitlachen, auf die Müller-Schöll seine Interpretation der Szene zuspitzt, stellt sich als eine Art Wiederkehr des Verdrängten dar: als ein ‚Ereignis‘, in dem sich die Formen, Wirkungen und Strategien des Komischen auf paradigmatische Weise als unkontrollierbar erweisen.

Diese ereignistheoretische Neuperspektivierung des Komischen – das Komische als ein Moment radikaler Kontingenz, das in der Moderne gerade dann auftritt, wenn man es nicht erwartet und zu verhindern sucht – weist tendenziell über die fallbezogene Kritik an Lessing hinaus; für Müller-Schöll leitet sich aus der Unverfügbarkeit des komischen Ereignisses denn auch eine recht umfassende Programmatik ab, die allen theoretischen wie analytischen Eingrenzungsversuchen des Komischen eine scharfe Absage erteilt.<sup>307</sup> Die Frage der Unterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit wird damit gewissermaßen auf einen anderen Gegensatz umgeleitet, nämlich auf den Unterschied zwischen den konkreten Formen, Praktiken und Theorien des Komischen einerseits und dem unzählbaren *Ereignis* des Komischen andererseits.

Hinsichtlich dieser buchstäblich und gewollt ‚unfassbaren‘ Bestimmung des Komischen erweist sich der Anfang des Aufsatzes als aufschlussreich, wo Müller-Schöll das Komische als Paradigma einer sich selbst überschlagenden Moderne einführt. Denn hier wird deutlich, dass sein Begriff des *Komischen* starke Anleihen von einem quasi-transzendentalen Begriff des *Politischen* nimmt:

---

306 Ebd., S. 318.

307 „Soll das Komische als Ereignis ‚begriffen‘ werden, dann muß mit der konkreten Untersuchung von Gegenständen, die in den Bereich des Komischen fallen, gefragt werden, inwieweit es im Fall des Komischen überhaupt eine *adaequatio intellectu et rei* geben kann. Für den Umgang mit geschichtlichem Material folgt aus dieser Frage, daß einerseits zu analysieren ist, was innerhalb der Komödienliteratur, der poetischen, poetologischen, teatrologischen, rhetorischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kategorisierungsversuche unter Begriffen wie ‚Komisches‘, ‚die Komödie‘, ‚Ironie‘, ‚Lächerliches‘, ‚Lach- und Witzkultur‘ usw. begriffen wird, andererseits aber immer auch in Betracht gezogen werden muß, daß möglicher Weise jeder dieser Zusammenhänge auf einer konstitutiven Ausgrenzung des Komischen als Ereignisses basiert“ (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 318).

Das Komische ist in der Moderne, so es überhaupt *als* solches gefasst werden kann, an eine spezifische, negative Raum- und Zeiterfahrung gebunden, an den *Entzug* von Zeit und Raum, in dem Zeit und Raum überhaupt erst zu Zeit und Raum werden. [...] Der Einbruch des Komischen hat den Charakter einer Unterbrechung der linearen Zeit, eines Bruches mit deren Kontinuität. Das Komische lässt sich von daher nicht im Rahmen *der* Geschichte und Subjekt-Philosophie begreifen, die sich in der ‚Sattelzeit‘ zu begründen sucht. Begreift man als Modernitätserfahrung diejenige Erfahrung, die in nichts anderem als einem Zusammenbruch der Erfahrung und insofern auch in einem Zusammenbruch aller geläufigen Vorstellungen von Moderne liegt, so kann das Komische paradox als Paradigma solcher Erfahrung gelten.<sup>308</sup>

In einer markanten Homologie zur ontisch-ontologischen Unterscheidung zwischen *der* Politik und *dem* Politischen steht das Komische hier für einen raum-zeitlichen Erfahrungsbruch, der sich in einer immanent erschütterten Moderne an den *Entzug* jedes Glaubens an „von Zeit und Geschichte ablösbare Ordnungen, Institutionen und Grenzen“<sup>309</sup> knüpft. Wenngleich Müller-Schöll diese theoretische Tiefenstruktur nicht ausführlich erläutert, ist sein Aufsatz voller Anspielungen auf den Denkhorizont der politischen Ontologie: Dies beginnt mit der Setzung von Begriffen wie ‚Ereignis‘ und ‚Entzug‘<sup>310</sup>, die beide eine eminent wichtige Rolle in der politischen Theorie des Linksheideggerianismus spielen und endet damit, dass Müller-Schöll Lessings „Intrigenkomödie als eine theatralische Form des Gesellschaftsvertrages“<sup>311</sup> kritisiert.

Zusammengenommen betrachtet, formuliert Müller-Schöll in dem hier diskutierten Aufsatz Grundeinsichten einer postfundamentalistischen Komiktheorie. Seine dekonstruktive Lektüre von Lessings *Minna* führt die Unmöglichkeit vor Augen, in der Moderne eine gesicherte, nicht-kontingente Begründung für die Unterscheidung von Mit- und Verlachen zu

---

308 Ebd., S. 299f.

309 Ebd., S. 316.

310 Wenngleich Müller-Schöll diese Referenz nicht explizit macht, dürfte er sich hier auf den von Philippe Lacoue-Labarthes und Jean Luc-Nancys herausgegebenen Sammelband zum ‚Entzug des Politischen‘ (*retrait du politique*) beziehen, der für die Ausformulierung der Differenz zwischen den empirischen Formen der Politik und dem Politischen als ihrem anwesend-abwesenden Grund wegweisend ist. Vgl. Lacoue-Labarthe/Nancy: *Retrait du politique*, sowie Mar-chart: *Die politische Differenz*, S. 87-98.

311 Müller-Schöll: *Das Komische als Ereignis*, S. 319.

geben.<sup>312</sup> Allerdings birgt die emphatische Aufladung dieser Ununterscheidbarkeit gewisse Risiken. Denn so wie im theoretischen Umfeld der politischen Differenz „die Unterscheidung des Politischen von der Politik zu einer Hypostasierung des Politischen zu werden [droht]“<sup>313</sup>, so gibt es auch bei Müller-Schöll die Tendenz, einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem *Ereignis* des Komischen und seinen konkreten Formen aufzubauen. Bezeichnend ist diesbezüglich die Rede vom Lessing'schen Lachtheater als einer Art theatraler Gesellschaftsvertrag, mit der *ex negativo* das Szenario eines vor aller Realgeschichte verorteten, von keiner positiven Ordnung gehemmten Naturzustandes aufgerufen wird. Abgesehen davon, dass die Analogie nur bedingt stimmig ist<sup>314</sup>, wird die ontologische Struktur des Komischen damit auf ein dissoziatives, radikal unversöhnliches Modell hin vereindeutigt, das in seiner Bodenlosigkeit jenseits alles Geschichtlichen verortet sein soll. Mit dieser Verengung des Komischen auf „das Ereignis einer aus dem Nichts geborenen Dezision“<sup>315</sup> reproduziert sich hier ein eher fragwürdiger Zug des Linksheideggerianismus. Auch dort ist

für viele Autoren die Kategorie des Ereignisses von grundlegender Bedeutung, wodurch de facto der existentialistisch-dezisionistische Zug Heideggers fortgeschrieben wird; [...] jedem historischen Verstehen politischer Konstellationen

---

312 Zu dieser kategorialen Abwesenheit einer neutralen, dritten Instanz, die Müller-Schöll hier als Charakteristikum der Moderne beschreibt, vgl. Schürmann: *Souveränität als Lebensform*, S. 79: „Es gibt nunmehr keinen bloß anschaulichen, unserem Handeln und Erkennen vor-gegebenen Ort, der als Legitimationsgrund unseres Handelns. oder als Wahrmacher unseres Erkennens fungieren könnte. Wir selber nur sind es, die nunmehr, seitdem Gott, Naturrecht und die eine Universalvernunft tot sind, für den Beurteilungsmaßstab unseres Handelns und für die Geltung unseres Erkennens eintreten müssen, oder besser: können.“

313 Bedarf: *Verkennende Anerkennung*, S. 238.

314 Wie im vorangegangenen Abschnitt deutlich wurde, war Shaftesbury als ‚Anwalt‘ einer heiteren Aufklärung sogar ein expliziter Gegner einer vertragstheoretischen Begründung von Gesellschaft. Tatsächlich lässt sich der Komikdiskurs der Aufklärung als ein verkappter Gegenentwurf zu jener fiktiven Draufsicht auf die gesellschaftliche Gesamtstruktur begreifen, welche die Vertragstheorien inszenieren: In und mit der Umdeutung von Witz und Humor zum intuitiv geteilten Geschmacksurteil rückt die sinnliche Mikroebene von politischer Macht ins bürgerliche Bewusstsein.

315 Müller-Schöll: *Das Komische als Ereignis*, S. 311.



ist damit von vornherein der Boden entzogen, denn ‚Ereignisse‘ kann man nur geschehen lassen, ggf. gläubig-hoffend auf sie wartend.<sup>316</sup>

Diese Problematik lässt sich bei Müller-Schöll etwa an seiner beiläufigen, oben bereit zitierten Bemerkung festmachen, dass sich das Komische *nicht* im Rahmen der ‚Sattelzeit‘ begreifen lasse. Hierbei handelt es sich um eine von Reinhart Koselleck geprägte begriffsgeschichtliche Metapher, die die Gründungsperiode der europäischen Moderne zwischen 1750 und 1850 bezeichnet: In diesem Zeitraum kommt es zu einem umfassenden sprachlichen Bedeutungswandel, in dem ältere Begriffe unüblich und von neuen, bis heute gültigen Verwendungsweisen und Neologismen abgelöst werden. Dieser Befund ist bei Koselleck in erster Linie auf politische Terminologien gemünzt, lässt sich aber umstandslos auf das ausdehnen, was zu Anfang dieses Kapitels über die Begriffe ‚Komik‘, ‚Witz‘ oder ‚Humor‘ gesagt wurde.<sup>317</sup>

Insofern der Paradigmenwechsel vom *Lächerlichen* zum *Komischen* nun exakt in die ‚Sattelzeit‘ fällt, scheint Müller-Schöll hier die unhintergehbare Historizität seiner Begriffswahl zu verkennen. Denn ungeachtet seines ontologischen Verständnisses des Komischen als einem radikalen Entzugsereignis sind eben nicht alle Lachkulturen und -praktiken *per se* postfundamentalistisch: unter den politischen Reflexionsbedingungen eines Hobbes oder Platon stellt sich die Frage nach Mit- und Verlachen beispielsweise so gar nicht; hier gilt das situative Heraustreten aus sozialen Ordnungszusammenhängen als prinzipiell *lächerlich*.<sup>318</sup>

---

316 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 77.

317 Diese Anschlussfähigkeit gilt in besonderem Maße für den von Koselleck a. a. O. festgestellten Bedeutungsgewinn asymmetrischer Gegenbegriffe: „Die Serie von Begriffen und Gegenbegriffen, die die Literatur der Aufklärer und ihrer Gegner prägt, wie Vernunft und Offenbarung, Freiheit und Despotie, Natur und Zivilisation, Handel und Krieg, Moral und Politik, Dekadenz und Fortschritt, Licht und Finsternis lässt sich beliebig verlängern [...]“ (Koselleck: Kritik und Krise, S. 83) – bspw. um *Komik* und *Lächerlichkeit*.

318 Zugespitzt gesprochen, „konnte in vormodernen Gesellschaften nicht darum gestritten werden, welche Rechte Sklaven, Frauen, Kinder haben, denn für sie kam die Kategorie der Personalität nicht in Frage. [...] Wohl gibt es, etwa bei Platon und Aristoteles, Ausführungen dazu, dass es klug und gesellschaftlich funktional ist, auch die Nicht-Freien anständig zu behandeln. Aber das war ein Gnadentakt“ (Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 80).

Insofern ist es zwar unbedingt richtig, dass die universalistischen Subjekt- und Moralphorstellungen, die den aufklärerischen Komikdiskursen zugrunde liegen, aus heutiger Sicht fundamental fragwürdig sind, dass sie als Fundamente fragwürdig sind. Denn entgegen der Hypokrisie, sich für „das Zentrum der Welt, die Heimat der Vernunft, des universellen Lebens und der menschlichen Wahrheit zu halten“<sup>319</sup>, haben sich diese Vorstellungen noch stets als partikular und kontingent erwiesen. Daher ist es folgerichtig, wenn Müller-Schöll die anhaltende Ambivalenz des Komischen, die Unmöglichkeit, es gesellschaftlich zu fundieren, derart betont. Hieran anschließend wäre es aber ebenso angemessen zu sagen, dass das Komische nicht *nicht* in Bezug auf die politische Sinnordnung der Sattelzeit gedacht werden kann, in der das Verhältnis zwischen dem, was lächerlich und dem, was komisch ist, so nachdrücklich ins Wanken gerät. Nicht das aus dem Nichts auftauchende Ereignis des Komischen taugt daher zum Paradigma der postfundamentalistischen Modernitätserfahrung, als vielmehr eine komische *Differenz*, die sich als relativ, veränderbar und strittig erweist.<sup>320</sup>

---

319 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 29.

320 Ansätze zu einer historisch-kritischen Lesart des Komischen gibt es bei Müller-Schöll durchaus – etwa wenn er die Personenkonstellation in der *Minna* luzide als Ausdruck einer spezifisch deutschen, „bürgerlichen Selbstbegründung in Abgrenzung vom französischen Adel“ (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 313) deutet. An anderer Stelle wirkt sich die Ontologisierung des Komischen eher hinderlich aus: Wenn den französischen Komödienautoren Molière und Marivaux im Gegensatz zu Lessing ein virtuoses Spiel mit der Ambivalenz des Komischen bescheinigt wird, bleibt konzeptuell unklar, wie und warum sich das *Ereignis* des Komischen in diesen Fällen plötzlich doch mit konkreter Komik zu verbinden vermag. Gerade dies wäre bei einer komiktheoretischen Fruchtbarmachung der politischen Differenz aber zu berücksichtigen gewesen: „*Politisches ohne Politik ist leer*, weil es reines Ereignis ohne Bedeutung wäre, *Politik ohne Politisches ist blind*, weil sie sich in ihrer prozeduralen Selbstermächtigung totläuft“ (Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 240. Hervorhebungen im Orig.).