

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</b>	
<b>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

### 3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno

Ein in der Komikforschung weitverbreitetes Missverständnis besagt, dass das Lachen durch die ‚heitere Aufklärung‘ vom Verdacht des politisch Unangemessenen befreit worden wäre. Der soeben erfolgte theoriegeschichtliche Abriss zielte darauf ab, diese Perspektive von Grund auf zu überdenken. Durch den Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen hat sich die Mesalliance zum Politischen weder relativiert oder verflüchtigt, sondern auf spezifische Weise intensiviert: Stellt man die beispiellose Transformation des Feldes von Lachen, Komik und Humor, die um 1800 einsetzt, in den theoretischen Kontext eines postfundamentalistischen Gesellschaftsdispositivs, dann muten diese Veränderungen an wie eine umfassende, nie enden wollende *Neuermessung* der Grenze von legitimen und verwerflichen Lachsituationen.<sup>1</sup> Von einer bewussten Infragestellung dieser Grenze *als* Grenze hingegen kann bei Shaftesbury, Pope oder Lessing nur sehr bedingt die Rede sein. Wie sich vielmehr gezeigt hat, „verfolgen die Aufklärer gegenüber dem Lachen die alte falsche Doppelstrategie von Zuckerbrot und Peitsche“<sup>2</sup>. Einerseits stellt der freie Gebrauch von Komik, Humor und Witz für sie ein willkommenes Mittel zur immanenten Widerlegung von Dogmen, Regeln und Normen dar; andererseits gibt es bei denselben Akteuren recht weitreichende Lachverbote und -vorbehalte. So richtet sich etwa Shaftesburys Plädoyer für Witz und Eleganz der liberalen Clubs gegen das plumpe Lachen des Pöbels, und Minnas empfindsamer Humor wird bei Lessing scharf von Tellheims drastischem Zynismus unterschieden. Das Recht auf kritische Reflexion, welche der ästhetisch-moralische Komikdiskurs einfordert, kennt selbst zahlreiche Grenzen, deren Überschreitung nichts als lächerlich wäre. In den aufklärerischen Bemühungen um eine liberale(re) Lachkultur bleiben

---

1 Das stärkste Indiz für diese ‚Bodenlosigkeit‘ ist das Wortfeld des Lächerlichen selbst, das sich in der Moderne zusehends von den Anlässen und Erfahrungsweisen lachwürdiger Situationen entfremdet und das Paradebeispiel eines ‚abwesenden Grundes‘ ist: die diskursive Leerstelle, die das Lächerliche hinterlässt, ist zugleich der immanente Austragungsort seiner (Neu-)Begründung.

2 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 18.



die politische Verwerfung des Komischen und seine reflexive Befriedung äußerst eng miteinander verbunden.

Wie könnte nun der Umgang mit dieser postfundamentalistischen Gemengelage aussehen? Diese Frage stellt sich nach dem vorangegangenen Zwischenfazit vor allem mit Blick auf die bei Nikolaus Müller-Schöll festgestellte Entzugserfahrung, wonach sich in der Moderne jede noch so wohl-fundierte Grenzziehung zwischen Komik und Lächerlichkeit potentiell als partikular und anfechtbar erweist. Legt dies nicht nahe, dass diese Unterscheidung ein nicht abschließbarer, unergründlicher, *in sich* unendlicher Prozess ist, in dem eine theoretische wie praktische Infragestellung und Neubegründung der komischen Differenz stets auf Neue ansteht? Müller-Schöll begegnet diesem Zirkel mit einer ontologischen Position: Das Komische erscheint hier als der Moment, an dem das „unauflösbar[e] Doppelgesicht“<sup>3</sup> von Assoziation und Dissoziation, von Öffnung und Schließung, von Kontingenzerfahrung und -verleugnung, erfahrbar wird.

Wie angedeutet, scheint mir eine solche ‚Vogelperspektive‘ auf die ambivalenten Ein- und Ausgrenzungen des Komischen nicht ausreichend. Denn von dieser Warte aus wird jede konkrete Entscheidung darüber, was in einer komischen *Situation* der Überschreitung oder Verstärkung welcher Regeln, Normen und Hierarchien dient, immer von sekundärer Bedeutung bleiben gegenüber jenem grundstürzenden *Ereignis*, in dem sich auch noch jene Fundamente auflösen, auf denen diese Entscheidung einst getroffen wurde. Ein Anliegen dieser Studie ist, einer derartigen Hypostasierung des Bodenlosen, der man in den postfundamentalistischen Theorien des Politischen begegnet<sup>4</sup>, etwas entgegenzusetzen: Sich mit der komischen Differenz zu

---

3 Müller-Schöll: Das letzte Lachen. S. 178

4 Diese Problematik wurde an einzelnen Positionen der postfundamentalistischen Philosophie bereits diskutiert. Vgl. etwa Marcharts Warnung vor der „Philosophismus-Gefahr“ bei Jean-Luc Nancy (Marchart: Die politische Differenz, S. 110-117), seine Kritik an Jacques Rancières impliziter Unterstellung eines a priori emanzipatorischen Wesen ‚des‘ Politischen (ebd., S. 183f.), oder die anerkennungstheoretische Kritik an der Diskurs- und Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe bei Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 234f. Das Resümee ist dabei interessanterweise ähnlich: Sowohl das Rancière-Modell einer steten (Neu-)Aufteilung des Sinnlichen als auch das von Laclau beschriebene Wechselspiel von Universalisierung und Partikularisierung leerer Signifikanten erweisen sich als außerstande, „zwischen Demokratie ermöglichenden und Demokratie verhindernden Entscheidungen“ (ebd., S. 234) zu unterscheiden – es

beschäftigen, erlaubt nicht zuletzt, den tragischen Gestus von Gesellschaftstheorien zu hinterfragen, die in politischen Mechanismen der Ent- und Neugründung, des Ein- und Ausschlusses, das unentrinnbare, unüberwindliche Schicksal des Sozialen zu erkennen glauben.<sup>5</sup>

Hieran anschließend wendet sich dieses Kapitel zwei Positionen zu, die genau an diesem Punkt einsetzen, das heißt: die den unergründlich ambivalenten Potentialen des Komischen mit mehr als bloßer Indifferenz begegnen. Denn so unvereinbar Michail Bachtins Lob des mittelalterlichen Karnevals als Inbegriff subversiver Lachkultur und Theodor W. Adornos Kritik der Lachfabriken der Kulturindustrie auch daherkommen, so ist ihnen zumindest dies gemeinsam: Sie stehen dem von der Aufklärung begründeten Komikdiskurs, der der Ambivalenz und Unbestimmtheit des Phänomens mit immer *neuen* Unterscheidungen zwischen anmaßend-bedrohlicher Lächerlichkeit und einer harmlos-nützlichen Komik begegnet, jeweils von Grund auf skeptisch gegenüber. So dient Bachtins Beschäftigung mit den Karnevals- und Lachpraktiken der frühen Neuzeit zu einem nicht geringen Teil dem Zweck, das moderne Verständnis von Komik, Humor und Lachen durch einen

---

sei denn, in Form einer willkürlichen Setzung, was von einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber konkreten politischen Fragen und Positionen zeugt.

- 5 Kritikwürdig daran ist nicht zuletzt der performative Selbstwiderspruch, mit dem der postfundamentalistische Befund einer unmöglichen Letztbegründung zwangsläufig behaftet ist: Wer die notwendige Erschütterung einer jeden politischen Gewissheit im Gestus einer unerschütterlichen Gewissheit vorträgt, setzt sich dem begründeten Verdacht aus, politische Theorie unbehelligt von den Abgründen der Tagespolitik betreiben zu wollen. So kritisiert etwa Niklas Baschek, dass das postfundamentalistische Credo einer notwendigen Kontingenz des Politischen nicht zuletzt ein Zurückweichen vor einer praktischen Unterscheidung politischer Gehalte impliziert (vgl. Baschek: Entkernung der Kritik). Und auch Alex Demirović (Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion) hat in seiner Auseinandersetzung mit der Hegemonietheorie von Laclau/Mouffe gezeigt, wie die dortige Ontologisierung des Politischen zu politischer Gleichgültigkeit verleitet: Die von Laclau/Mouffe beschriebenen Aporien und Paradoxien, welche die Gesellschaft der Moderne als eine negative Totalität – als fundamentalfreies Konglomerat sich kreuzender Äquivalenzketten – kennzeichnen, „dürften gerade nicht affirmiert und als ein Letztes der Denkbewegung hingenommen werden, sondern wären selbst als ein Stachel zu begreifen, der dazu anreizte, auch noch jene Gesellschaft zu dekonstruieren, die aus der Freiheit Notwendigkeit und aus Vergesellschaftung Ausschluss werden lässt“ (ebd., S. 79).

Gegenstand zu hinterfragen, der diesem Paradigma schon rein zeitlich nicht angehört. Dem emphatischen Grundgedanken von Bachtin zufolge stößt man in (je-)der volkstümlichen Lach- und Festkultur auf mannigfaltige Formen der Subversion, die die herrschende Sinnordnung kurzzeitig umstülpen und ihr ein groteskes Gegenbild utopischer Freiheit entgegensetzen.

Im scharfen Gegensatz zu einer potentiellen Karnevalisierung auch der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie bei Bachtin aufscheint, steht bei Theodor W. Adorno ein derartiges Potential von Humor, Satire und Heiterkeit zunächst fundamental in Abrede. Mit und gegen Henri Bergsons vitalistische Lachtheorie argumentiert Adorno, das sämtliche Freiheits- und Kontingenzeffekte des Komischen von protofaschistischen Tendenzen der Affirmation, Aggression und Kollektivierung überlagert werden. Den von ihm besonders vehement kritisierten Lachmaschinen der Kulturindustrie setzt Adorno diesbezüglich das absurde Theater Becketts entgegen, das er als metatheatrale Reflexion dieser komischen Dialektik von Selbstbehauptung und Herrschsucht begreift und gutheißt.

Wiewohl beide einer materialistischen Kritik der modernen Gesellschaft verpflichtet, könnten Bachtins und Adornos Einschätzungen des Komischen somit gegensätzlicher kaum ausfallen: hier die Auflösung der komischen Differenz in die Vorstellung einer *per se* widerständigen Volkskultur, dort ihre Negation zugunsten einer unversöhnlichen Metakomödie, die den affektpolitischen Widersprüchen und Herausforderungen des Komischen reflexiv entsagt. Dass der im engeren Sinn theoretische Teil dieses Buchs mit der Gegenüberstellung von zwei derart konträren Positionen endet – aussichtslos, sie in *eine* Theorie des Komischen zusammenführen zu wollen –, dient der Eröffnung eines Fragehorizonts: Adorno und Bachtin bilden die beiden gleichberechtigten Pole der anschließenden Untersuchungen.

## Michael Bachtin: Die frühneuzeitliche Lachkultur als Modell einer Karnevalisierung des Politischen

Wenn man eine Lachtheorie landläufig über ihren Anspruch zur Erklärung von Lachvorgängen definiert, dann könnte man meinen, dass „Michael Bachtin, der größte Inspirator aller Lach- und Komikforschung“<sup>6</sup>, nie eine

---

6 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17.

Lachtheorie geschrieben hat. Seine Bedeutung für dieses Feld gründet in einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Studie, deren „unmittelbarer Gegenstand“<sup>47</sup> zunächst der frühneuzeitliche Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* von François Rabelais ist. Wie es dazu kommt, dass Bachtin in *Rabelais und seine Welt* auch – und mithin vorrangig – „eine Theorie, eine Geschichte und in beidem eine Apotheose des Lachens“<sup>48</sup> entfaltet, lässt sich am Titel veranschaulichen: Denn die ‚Welt‘ von Rabelais, das ist für Bachtin die volkstümliche Lachkultur der frühen Neuzeit; sein Werk sei sowohl stilistisch als auch weltanschaulich zutiefst in einer vulgär-grotesken Gegenwart des Markplatzes und des Karnevals verwurzelt, die bei Rabelais, einer Gründungsfigur der neuzeitlichen europäischen Literatur, aus dem Schatten der offiziellen, seriösen Welt des herrschenden Feudal- und Klerikalsystems heraustrete.<sup>9</sup> Bachtins übergeordnetes Ziel ist es, diese Konstellation – die Vermischung von literarischer Hochkultur mit einer nicht-kanonisierten, niederen Volkskultur an der Epochenschwelle von Spätmittelalter und Renaissance<sup>10</sup> – anschaulich zu machen, weshalb er seine *Gargantua*-Lektüre mit einer umfassenden Rekonstruktion dieser Lach- und Karnevalskultur verbindet.<sup>11</sup>

---

7 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 109.

8 Greiner: *Komödie*, S. 101.

9 Dieses Argument wird von Bachtin gleich zu Beginn axiomatisch gesetzt (vgl. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 49ff.) und dann im Grunde fast das gesamte Buch, insbesondere aber in der Einleitung und weiten Teilen des ersten Kapitels, nahezu mantra-artig wiederholt bzw. vertieft; die analytische Beschäftigung mit Rabelais und die kulturtheoretische bzw. -historische Modellierung der (missverstandenen, vergessenen) volkstümlichen Lachkultur bedingen sich dabei im Verlauf des Buchs gegenseitig und wechseln sich mitunter fast sprunghaft ab.

10 „In der Renaissance gelang es dem Lachen in seiner radikalsten, universalsten, vielleicht weltumfassendsten und zugleich *heitersten* Form, ein einziges Mal im Lauf der Geschichte für (je nach Land) 50 oder 60 Jahre aus dem Volk heraus und zusammen mit den (vulgären) Volkssprachen in die große Literatur und offizielle Ideologie vorzudringen“ (Ebd., S. 122).

11 Vgl. Lachmann: *Vorwort*, S. 7. Bei Bachtin selbst liest sich dies wie folgt: „Wir stellen uns eine rein theoretische Aufgabe: die Einheit und den Sinn dieser Kultur, ihren ideologischen (weltanschaulichen) und ästhetischen Charakter zu bestimmen. Dies geschieht am besten anhand jenes konkreten Materials, in dem die volkstümliche Lachkultur auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe in

Folgt man Bachtins Ausführungen, sind so gut wie alle Interpreten vor ihm an der „radikalen Volkstümlichkeit aller Motive Rabelais“<sup>12</sup> gescheitert, da über die Bedeutung und Formenvielfalt dieser lachenden Gegenkultur bestenfalls vage, in höchstem Maße verzerrte Vorstellungen existieren würden. Diesen Vorwurf richtet er insbesondere gegen die in der Romantik entstandene Folklore- und Brauchtumsforschung, die „auf das volkstümliche Lachen Vorstellungen und Begriffe vom Lachen an[wendet], die sich erst unter den Bedingungen der bürgerlichen Kultur und Ästhetik gebildet haben“<sup>13</sup>. Bachtin kritisiert dies als eine anachronistische Fehldeutung und spricht sogar von einer „sträflich[en] Modernisierung des Lachens“<sup>14</sup>. Im Bann von Komikkonzepten des 17. und 18. Jahrhundert sei Rabelais' groteskes Motivsystem nach einer dualen Lach-Logik interpretiert worden – „entweder als nur negierendes, satirisches (Rabelais wird damit zum reinen Satiriker) oder als nur zerstreues, gedankenlos heiteres Lachen, ohne weltanschauliche Tiefe und Kraft“<sup>15</sup>. Von einem derartigen Entweder-Oder-Denken muss man sich Bachtin zufolge dringend verabschieden. Denn nach seinem Dafürhalten basierte die grotesk-karnevaleske Volkskultur, in der das Werk von Rabelais verwurzelt sei, auf einem unergründlich ambivalenten *Sowohl-Als-Auch-Lachen*: „es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben“<sup>16</sup>.

Bachtin zufolge findet man im volkstümlichen Lachen der frühen Neuzeit zwei Aspekte untrennbar miteinander verbunden, die aus einer modernen Perspektive als unvereinbar gelten würden: ein heiter-affirmatives Lachen und eines der satirischen Negation. Ausgehend von dieser These einer verlorengegangenen Ambivalenz des Lachens schickt sich die Rabelais-Studie gewissermaßen an, die Geschichte des Lachens ‚von unten‘ neu zu schreiben. Während der mittelalterliche Karneval für Platon, Aristoteles oder Hobbes, die in erster Linie um das Wohl der *polis* respektive des absolutistischen Staates besorgt waren, sicherlich eine *lächerliche* Überschreitung der politisch-moralischen Ordnung dargestellt hätte, wird er von Bachtin

---

konzentrierter Form künstlerisch verarbeitet ist – anhand des Werkes von François Rabelais. Er ist ein unersetzlicher Helfer beim Verständnis der Volkskultur der volkstümlichen Lachkultur“ (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 109).

12 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 50.

13 Ebd., S. 51.

14 Ebd., S. 61.

15 Ebd.

16 Ebd.

als Ausdruck einer Lachkultur des Volkes aufgefasst, die einer Kultur des Ernstes der kirchlichen und weltlichen, herrschenden Sozialschichten entgegengesetzt sei. ‚Lachkultur‘ erscheint mithin als eine subversive Gegenkultur, die zunächst auf einen zeitlich und räumlich eingegrenzten Existenz- und Wahrnehmungsmodus – eben den Karneval – beschränkt bleibt.<sup>17</sup>

Im markanten Unterschied zu den bisher behandelten Perspektiven auf Komik und Lachen, die allesamt recht staatstragend daherkommen, gilt die Sympathie von Bachtin somit ganz eindeutig *nicht* den offiziellen Mächten des Mittelalters (den ‚seriösen‘ Instanzen von Feudalherrschaft und Kirche), sondern der ‚Kultur des Volkes, die ‚inoffiziell‘ und darum geschichtslos ist, weil sie sich nicht in die Kette der Sieger integriert hat‘<sup>18</sup>. Hierbei erübrigt sich für Bachtin eine weitergehende politische Ausdifferenzierung der volkstümlichen Lachkultur. Anstatt eine wie auch immer geartete ‚innere‘ Grenze zwischen verwerflicher Lächerlichkeit und nützlicher Komik zu ziehen, stützt sich die Rabelais-Studie auf eine *flache Ontologie des Lachens*: Vor dem äußeren Widerpart der kirchlich-feudalen Ordnung bilden alle Formen des volkstümlichen Lachens eine Einheit.<sup>19</sup> Zwar unterscheidet Bachtin in seiner modellhaften Annäherung an die volkstümliche Lachkultur durchaus „drei Grundformen“<sup>20</sup> – 1) *rituell-szenische Formen* wie Karnevalsfeste, Umzüge und Marktplatzszenen, 2) verschiedene *komische Texte* in mündlicher und schriftlicher Form sowie 3) *die familiäre Rede des Marktplatzes*, also vulgäre Alltagssprache<sup>21</sup> –, aber diese Unterscheidungen verblassen vor

---

17 Unger: *Differente Lachkulturen*, S. 14f.

18 Greiner: *Komödie*, S. 101. Greiner spielt hier auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen an, in denen der Anspruch formuliert wird, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten (Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 83)“ und sie also nicht den Siegern zu überlassen. Greiners Analogie ist auch deshalb plausibel, weil sich Benjamin in den Thesen von den geschichts-teleologischen Tendenzen im Marxismus der II. Internationale lossagt. Bachtins nahezu zeitgleich entstandene Studie war in ähnlicher Weise als eine Intervention in die sowjetische Literaturwissenschaft angelegt, konnte jedoch mehr als zwanzig Jahre nicht publiziert werden.

19 „*Ein ganzes Universum* [meine Hervorhebung, H.R.] von Lach-Formen und Lach-Äußerungen stand der offiziellen und im Ton seriösen Kultur des klerikalen und feudalen Mittelalters gegenüber“ (Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 52).

20 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 52.

21 Ebd.

seiner Abgrenzung der heiter-grotesken Volkskultur von der lachfeindlichen „Kultur der Herrschenden, die immer hierarchisch und normierend ist“<sup>22</sup>.

Bachtins Vorstellung von zwei getrennten, miteinander ringenden kulturellen Sphären zeigt sich besonders deutlich in seiner Beschreibung der volkstümlichen Marktplatz- und Karnevalsfeste:

Die auf dem *Lach*-Prinzip beruhenden rituell-szenischen Formen unterschieden sich außerordentlich schroff und prinzipiell von den *seriösen* – kirchlichen und feudalen – Kultformen und Zeremoniellen. Sie präsentierten einen völlig andern, betont inoffiziellen, außerkirchlichen und außerstaatlichen Aspekt der Welt, des Menschen und der menschlichen Beziehungen: jenseits alles Offiziellen errichteten sie *eine zweite Welt und ein zweites Leben*, an denen alle Menschen des Mittelalters in größerem oder geringeren Anteil hatten [...]. Ohne Berücksichtigung dieser Doppelweltlichkeit kann man weder das kulturelle Bewusstsein des Mittelalters noch der Renaissance angemessen verstehen.<sup>23</sup>

Demzufolge gingen volkstümliche Festformen wie der Karneval, Straßenumzüge und Jahrmarktstreiben im Mittelalter weit über eine kurzzeitige, flüchtige Überschreitung der herrschenden Ordnung hinaus; vielmehr bildeten sie einen eigenständigen Lebensbereich, eine „Existenzform“<sup>24</sup>, die den offiziellen Riten und Feiertagen der Kirche mindestens ebenbürtig war. Bachtin hält eine solche ‚Doppelweltlichkeit‘ von ernsten und grotesken Kultformen für eine (vergessene) kulturgeschichtliche Konstante, die sich „[u]nter den Bedingungen einer konsolidierten Klassen- und Staatsstruktur“<sup>25</sup> schließlich zum Gegensatz von seriöser Hochkultur und lachender Volkskultur verfestigen würde.<sup>26</sup>

---

22 Greiner: Komödie, S. 101. „Die offizielle Kultur, die Kultur der Kirche, die Kultur der Gebildeten [...] wurde von Bachtin als eine Kultur der *agélatoi* charakterisiert, als eine von Leuten, die nie lachten und das Lachen sogar hassten. Sie wurde von ihm als völlig ernsthaft, furchtsam und furchterregend gekennzeichnet“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 58).

23 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 53.

24 Ebd., S. 54.

25 Ebd.

26 Vgl. ebd., S. 53f. Als weitere Beispiele für eine derartige ‚inoffizielle‘ Volkskultur, die einer konsolidierten politischen Ordnung eine radikale andere Welterfahrung gegenüberstellt, führt Bachtin neben dem mittelalterlichen Karneval die griechischen Dionysien und die römischen Saturnalien an.



Ausgehend von dieser Bestimmung der Karnevalsfeste als „konsequent außerkirchlich und areligiös“<sup>27</sup> stellt Bachtin das traditionelle Bild des Lächerlichen als politischem Skandalon buchstäblich vom Kopf auf die Füße. Denn das „lachende Volk auf dem Marktplatz“<sup>28</sup>, für Platon und Hobbes potentiell ein Schreckensbild vulgärer Unordnung, ist für ihn keine anmaßende oder bedrohliche Erscheinung, sondern ein kollektiver Zustand vollkommener Freiheit: „[D]er Karneval [zelebrierte] die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus“<sup>29</sup>. Der Verdacht, der seit jeher auf dem Komischen als Abweichung von der Norm lastete, fällt hier zurück auf Politik, die ihre Kontingenz verleugnet; den Ausnahmezustand des Karnevals begreift Bachtin als eine realisierte Utopie, welche die seriöse Kultur der Herrschenden *in situ* relativiert und zugleich überschreitet.<sup>30</sup>

Bachtin zufolge vermochte die volkstümliche Lachkultur für die Dauer der Karnevalsfeste eine subversiv-groteske Gegenwelt zu errichten, die gegenüber den regulären Festtagen der Kirche als eine zwar vorübergehende, *in sich* jedoch vollständige Transgression der herrschenden Ordnung des Mittelalters zu verstehen sei.<sup>31</sup> Diesbezüglich zieht er mit Verve eine Grenze zwischen der ganzheitlichen, ja: *universalen*<sup>32</sup> Lebensform des Karnevals und künstlerischen Praktiken. Zwar bestehen ihm zufolge gerade in Bezug auf das Theater starke Verbindungen zwischen der „volkstümlichen karnevalesken Marktplatzkultur“<sup>33</sup> und den „szenischen Bühnengattungen des

---

27 Ebd., S. 54.

28 Ebd., S. 51.

29 Ebd., S. 56.

30 „[I]m Karneval als Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur [...] sieht Bachtin das Wissen um die Möglichkeit einer vollständigen Abkehr von der gegenwärtigen Ordnung, d. h. im Spiel der karnevalesken Verkehrung der offiziellen die Ahnung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Relativität der Werte, Infragestellen der Autorität, Offenheit, fröhliche Anarchie, Verspottung aller Dogmen Geltung haben, wo der Synkretismus, die Vielzahl der Perspektiven zugelassen sind“ (Lachmann: Vorwort, S. 9).

31 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 57f.

32 „Der Karneval hat universalen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben“ (Ebd., S. 55).

33 Ebd., S. 55.



Mittelalters<sup>34</sup>, etwa mit Blick auf Erscheinungen wie Possenreißer, Narr und Gaukler, sowie insgesamt durch ein „starkes *spielerisches* Element“<sup>35</sup> in allen karnevalesken Formen. Doch diese formalen Überschneidungen hält Bachtin für vernachlässigbar. Denn seiner Ansicht nach „war der Karneval keine theaterähnliche szenische Kunstform, sondern reale Lebensform auf Zeit“<sup>36</sup>, was sich insbesondere auf das Verständnis der oben erwähnten Karnevalsfiguren auswirkt: Diese waren zur Zeit des Mittelalters „keineswegs Schauspieler, die auf der Bühne ihre Rolle spielten (wie später die Darsteller von Harlekin, Hanswurst usw.)“<sup>37</sup>, sondern „ständige Träger des Karnevalsprinzips“<sup>38</sup>, die auch und gerade im normalen Leben als Narren, Possenreißer etc. fungierten.

Diese These einer karnevalesken Verschmelzung von Alltagshandeln und theatralem Als-ob-Handeln geht bei Bachtin Hand in Hand mit einer unverblühten Infragestellung der Idee einer komischen Differenz. Die karnevalstypischen Figuren wie der Narr werden von ihm in einem Zwischen- und Übergangsbereich von Kunst und Leben angesiedelt, der weder *lächerlich* noch *komisch* ist.<sup>39</sup> In theaterwissenschaftlichen Begrifflichkeiten ließe sich das dahinterstehende Argument wie folgt umschreiben: Die rituell-szenischen Formen des Karnevals werden von Bachtin zwar als *performativ* beschrieben – in ihrer Eigenzeitlichkeit und Gegenweltlichkeit sind sie wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell –, aber sie sind für ihn nicht *theatral* im Sinne eines konsequenzverminderten, reflexiv gebrochenen Geschehens.<sup>40</sup>

Denn

[d]er Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form. Die Rampe würde den Karneval zerstören (wie umgekehrt die Abschaffung der Rampe das Theater zerstören würde). Den Karneval schaut man sich nicht

---

34 Ebd.

35 Ebd., S. 54.

36 Ebd., S. 55.

37 Ebd., S. 56.

38 Ebd.

39 „[S]ie waren weder einfach Sonderlinge oder was im alltäglichen Sprachgebrauch dumm nennt, noch waren sie komische Darsteller“ (ebd.).

40 Zu den unterschiedlichen Implikationen von Performativität und Theatralität vgl. Warstat: Zwischen Theatralität und Performativität.

### 3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie

an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee *her dem ganzen Volk gemeinsam*.<sup>41</sup>

Diese vitalistische Interpretation des Karnevals spitzt Bachtin weiter zu:

Im Karneval spielt das Leben selbst, es inszeniert – ohne Bühne, ohne Rampe, ohne Schauspieler und Zuschauer, d.h. ohne jede Kunst- und Theaterspezifik – eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seine Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form.<sup>42</sup>

Wie man beiden Zitaten entnehmen kann, setzt Bachtin bei seiner emphatischen Unterscheidung von Karneval und Kunsttheater ein apotropäisches Theatermodell der Zähmung und Verhinderung der ‚realen Form des Lebens‘ voraus. Rampe, Bühne, Darstellungshandeln sowie überhaupt die Aufteilung in Akteure und Publikum, das alles sind für ihn Mittel, mit denen sich die Institution Theater gegen die Wirklichkeit zu immunisieren sucht. Doch im mittelalterlichen Karneval, so Bachtin, entledigt sich das Volk seiner Lächerlichkeit nicht etwa zum Schein – die karnevaleske Umkehrung als soziales Ventil, das letztendlich im Dienst der herrschenden Ordnung stünde –, sondern es überschreitet und erneuert sich kollektiv ‚nach besseren Prinzipien‘.

Was man sich unter diesen Lebensprinzipien des Karnevals vorzustellen hat, konkretisiert sich vor allem an den beiden Schlüsselbegriffen des *Materiell-Leiblichen* und des *grotesken Realismus*, mit denen Bachtin dem Nachleben der volkstümlichen Lachkultur in der Literatur der Renaissance nachspürt. Die Idee eines „materiell-leiblichen Lebensprinzips“<sup>43</sup> steht dabei für einen auffälligen Hang zu Motiven, die keinen individuellen, wohlproportionierten und abgeschlossenen Körper zeigen, sondern eine verkehrte, entgrenzte und unfertige Körperlichkeit, die sich über Exkrememente und Extremitäten, über Einverleibung und Ausscheidung, über Koitus und Zerstückelung im permanenten, zyklischen Austausch mit der Umwelt und anderen Körpern befindet.<sup>44</sup>

---

41 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 55.

42 Ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 68.

44 Siehe Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 72-81 sowie ergänzend hierzu die Ausführungen von Lachmann: *Vorwort*, S. 35-37, und Greiner: *Komödie*, S. 101f.

Das Konzept des *grotesken Realismus* wiederum steht bei Bachtin für die „ästhetisch[e] Konzeption des Lebens“<sup>45</sup> in der volkstümlichen Lachkultur, wie sie in solchen hyperbolischen Körperdarstellungen zum Ausdruck kommt. Wiewohl das Wort ‚Realismus‘ erneut eine Abgrenzung von Formen des künstlerischen und theatralen Illusionismus andeutet, dreht sich die Erläuterung des Terminus fast ausschließlich um den Begriff der Groteske, dies aber umso erschöpfender.<sup>46</sup> In einem ausgedehnten Exkurs, der sich von der antiken Vasen- und Ornamentmalerei bis zu den Theorien und Formen der Grotesken im 20. Jahrhundert erstreckt, charakterisiert Bachtin die Groteske als ein vielgestaltiges Formenspiel von heiterer Zwangslosigkeit, das in der volkstümlichen Karnevals- und Lachkultur seine höchste Intensität erreichte und die von allen späteren Formen des Grotesk-Komischen scharf abzugrenzen sei.<sup>47</sup>

Mit besonderem Nachdruck unterscheidet Bachtin zwischen der volkstümlichen Groteske und ihrer scheinbaren Renaissance in der Literatur der

---

45 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 68.

46 Hierbei kündigt Bachtin zunächst eine Erläuterung beider Begriffe an, die aber auffallend asymmetrisch ausfällt: Die (Begriffs-)Geschichte der Groteske ist über zwanzig Seiten lang und zeugt von einem hohen Detailwissen (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 81-103), zum ‚Realismus‘ gibt es nur zwei, auch inhaltlich ‚dünne‘ Seiten (S. 103ff.), die in etwa besagen, dass der groteske Realismus etwas anderes ist als der bürgerliche Realismus des 19. Jahrhunderts. Obwohl die kurze Darstellung des Realismus angesichts der politischen Aufladung des Begriffs in der sowjetischen Kunstdoktrin auch strategisch sein mag – dies wäre einmal mit der Veröffentlichungsgeschichte der Rabelais-Studie abzugleichen –, gilt Bachtins vorrangiges Interesse eindeutig der Groteske.

47 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 81-103, insbesondere die Abgrenzung von Wolfgang Kayser auf den letzten vier Seiten. Eine prägnante Zuspitzung von Bachtins Verständnis der Groteske findet sich bei Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17: „Die Groteske ist das Zentrum der Lachkultur der bäuerlichen Welt, also der Geschichte des Lachens zwischen etwa 8000 vor unserer Zeit und dem 17. Jahrhundert, und der Witz ist das Zentrum der Lachkultur von Stadtbewohnern, also dominant seit etwa dem 18. Jahrhundert. Die Groteske kitzelt die Landhaut, der Witz kitzelt die Stadthaut. Witze sind im Mittelalter unbekannt, im gesamten Rabelais kommt kein einziger Witz vor, ebenso wenig im *Eulenspiegel*, im *Don Quixotte* oder in den *Canterbury Tales*. Ein Bauer des 14. Jahrhunderts, dem man einen Witz erzählt, wird uns verständnislos anblicken und eventuell um mehr Information nachsuchen“ (Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17).

Romantik, wo sie in Motiven des fremdbestimmten, pseudo-belebten Körpers (in Gestalt von Masken, Puppen, Marionetten) und ähnlichen Formen des Unheimlichen und Schrecklichen auftritt. Seine Auseinandersetzung mit dieser ‚neuen‘ Grotteske ist dabei exemplarisch für seine These, dass alle modernen Gattungen und Theorien von Komik, Lachen und Humor nicht an die ursprüngliche volkstümliche Lach- und Karnevalskultur heranreichen.<sup>48</sup> Der romantischen Grotteske mangelt es aus seiner Sicht vor allem an der einzigartigen Ambivalenz der frühneuzeitlichen Lachkultur. Denn die frühneuzeitliche Grotteske, so Bachtin, kannte das Düstere und Unheimliche „nur als *lächerlichen Popanz*, als ein vom Lachen schon Überwundenes. Das Schreckliche verwandelt sich hier immer schon in Komisches und Heiteres.“<sup>49</sup> Im Unterschied hierzu sei „die Welt der romantischen Grotteske [...] eine mehr oder weniger furchterregende und dem Menschen *fremde*“<sup>50</sup>, in der „das positive, *erneuernde Moment* des Lachprinzips [...] auf ein Minimum eingeschränkt“<sup>51</sup> bleibt. Für Bachtin kommt die romantische Grotteske daher einer „Degeneration des Lachprinzips“<sup>52</sup> gleich: Sie weist eher eine Nähe zum Tragischen<sup>53</sup> auf und hat einen Hang zu freudlosen Formen des Komischen, die vollkommen den heiter-transgressiven Aspekt vermissen lassen, der dem ‚Original‘ eigentümlich gewesen sei.<sup>54</sup>

In der Romantik findet nach Ansicht Bachtins außerdem eine Verschiebung der Grotteske ins Subjektiv-Innerliche statt: Was in der Festkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit stets das kollektive Lebensgefühl des „gesamten auf dem Marktplatz versammelten Volk“<sup>55</sup> gewesen sei, sei in der

---

48 Neben dem Exkurs zur Grotteske entwickelt Bachtin dieses Argument vor allem im ersten Kapitel „Rabelais und die Geschichte des Lachens“, das den theoretischen und praktischen Veränderungen der europäischen Lachkultur seit der Antike nachspürt.

49 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 89.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 88.

52 Ebd., S. 89.

53 Zu den tragischen Zügen der romantischen Grotteske vgl. ebd., S. 90.

54 „Die tiefgreifendste Umgestaltung in der romantischen Grotteske betraf das Lachprinzip. Das Lachen blieb selbstverständlich erhalten – unter der Bedingung absoluten Ernstes ist nicht einmal die bescheidenste Grotteske möglich. Aber es wurde reduziert, nahm die Gestalt von Humor, Ironie und Sarkasmus an, war nicht mehr froh und triumphierend“ (ebd., S. 88).

55 Ebd., S. 86.

„romantisch[en] Grotteske eher privat, kammertonhaft: ein Karneval, der einsam und mit dem deutlichen Bewusstsein dieser Isolation erlebt wird“<sup>56</sup>. Anders als der Verlust der erneuernden Seite des Lachens ist diese romantische Tendenz zur permanenten Selbstreflexion einer vereinzelt, entfremdeten Individualität für Bachtin jedoch nicht nur negativ konnotiert. Denn der subjektiv erlebte Karneval, der sich hier auf der inneren Bühne der ästhetischen Erfahrung abspielt, gehe in der Romantik einher mit einer „Entdeckung von größter Bedeutung: die des Subjekts in seiner Tiefe, Komplexität und Unerschöpflichkeit.“<sup>57</sup> So sei es die spezifische Errungenschaft der Romantik, dem staatstragenden Vollkommenheitsstreben von Rationalismus und Aufklärung ein zersplittertes und radikal subjektives Weltempfinden entgegengesetzt zu haben.<sup>58</sup> Bachtin legt Wert darauf, dass es sich hierbei um eine genuin moderne Konstellation handelt: „Der mittelalterlichen und der Renaissance-Grotteske war die *innere Unendlichkeit* des Individuums fremd.“<sup>59</sup> Dafür jedoch sei der volkstümlichen Lachkultur noch eine kollektive und gar universale Lacherfahrung gemein gewesen, die nicht bloße Privatangelegenheit war: „jenes konkrete, geradezu *körperlich* erfahrbare Gefühl der Einheit und Unerschöpflichkeit des Lebens“<sup>60</sup>.

Wenn man von dieser Hintertür der inneren Unendlichkeit romantischer Subjektivität<sup>61</sup> absieht, fällt Bachtins Urteil überaus eindeutig aus. Sein Vergleich von romantischer und frühneuzeitlicher Grotteske macht ein

---

56 Ebd., S. 86.

57 Ebd., S. 95. Dies verbindet Bachtin mit einer These, die einen gewissen postfundamentalistischen Beiklang hat: „In einer geschlossenen, fertigen, starren Welt mit festen, unbeweglichen Grenzen zwischen allen Bereichen und Werten hätte die innere Unendlichkeit des Menschen nicht entdeckt werden können“ (ebd.).

58 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 87f.

59 Ebd., S. 95.

60 Ebd., S. 88.

61 Bachtin scheint mit dem Topos der inneren Unendlichkeit an Hegels Analyse der romantischen Komödie anzuschließen, die Hegel von einer „frei in sich selbst sich geistig bewegenden Subjektivität“ (Hegel: Ästhetik, S. 572) geprägt sieht, was ihm zufolge „zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt“ (ebd.) führt. In unmittelbarer Nachbarschaft dieser berühmten Diagnose streift Hegel auch die Frage einer komischen Differenz, wobei er das *Lächerliche* als das Allgemeine definiert, nämlich als die auf Kontrasten basierende Bedingung der Möglichkeit zu lachen, das *Komische* hingegen als das Besondere, als die

lupenreines Verfallsnarrativ stark, wonach das frühneuzeitliche Formniveau der volkstümlichen Lach- und Karnevalskultur, wie es sich im Werk von Rabelais offenbare, bis heute unerreicht bleibt.<sup>62</sup> Alles, was nach dieser von Bachtin gesetzten „Schranke“<sup>63</sup> kommt, hat den Status von „karnevalesken Restbeständen“<sup>64</sup>. Zwar mag Bachtin am Ende seines Exkurses zur Groteske kurz andeuten, dass es im 20. Jahrhundert wieder vermehrt literarische Formen der Groteske gäbe – er nennt u. a. Thomas Mann, Bertolt Brecht und Pablo Neruda –, aber seine übergreifende Einschätzung ist, dass das Feld des Komischen in der Moderne eine *Brache* ist.

Vergleicht man Bachtins Position mit den Befunden aus dem theoriegeschichtlichen Abriss, lassen sich gegen seine These vom „Schwind[en] des karnevalesken Weltempfindens, das sich in einem Prozess zunehmender Verbürgerlichung, Puritanisierung und Verharmlosung des Karnevals bekundet“<sup>65</sup>, mehrere Einwände geltend machen. Denn wie immer der Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen zu bewerten ist, ein simpler Prozess der Vereindeutigung und Zähmung des Lachens war die von der Aufklärung angestoßene Neuvermessung der Grenze von legitimen und verwerflichen Lachsituationen wohl kaum. Ferner ist nicht zu erkennen, warum die von Bachtin beschriebene mittelalterliche ‚Gegenweltlichkeit‘ von christlich-feudaler Hochkultur und inoffizieller Volkskultur ein wünschenswerterer Zustand sein sollte als eine postfundamentalistische Konstellation, wo sich Lachverbote und Lächerliches nicht derart eindeutig gegenüberstehen. Für Simon Critchley wäre dieser melancholische Blick zurück gar ein kapitaler Irrtum. Denn wer mit Bachtin „die moderne europäische Geschichte als eine düstere, protestantische Zähmung der transgressiven Komödie einer katholischen Welt dar[stellt]“, vergisst aus

---

ästhetische Selbsterfahrung einer in sich unendlichen, der Auflösung ihrer endlichen Zwecke gewahr werdenden Subjektivität (vgl. ebd., S. 527f.).

62 „Im 18. Jahrhundert war der Verfallsprozess des volkstümlich-festlichen Lachens, das in der Renaissance in die hohe Literatur und Kultur vorgedrungen war, im Grunde abgeschlossen. Die neuen satirischen und unterhaltenden Gattungen der Lachkultur, die im 19. Jahrhundert dominieren sollten, waren schon begründet. Dies gilt auch für die Formen des reduzierten Lachens (Humor, Ironie, Sarkasmus etc.) [...]“ (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 166).

63 Schürmann: Lachen, S. 1376.

64 Lachmann: Vorwort, S. 12.

65 Ebd., S. 12.

seiner Sicht, dass „dies [...] eine Welt [ist], die man gerne verloren geben sollte“<sup>66</sup>. Stattdessen verweist Critchley auf die zahlreichen Parallelen zwischen einem begrüßenswerten gesellschaftlich-politischem Wandel und der veränderten Lachkultur der Moderne:

[D]er Humor ist eine entschieden moderne Idee, und er ist verbunden mit dem Aufstieg der demokratischen Öffentlichkeit, der sich im 18. Jahrhundert in Gegenden wie Britannien ereignete. Wie groß auch die Kräfte der Entzauberung gewesen sein mögen, man kann sich der Moderne auch im Sinne einer Demokratisierung des Witzes annähern.<sup>67</sup>

Die von Critchley hier vorgeschlagene Perspektive wirkt zumindest nicht weniger überzeugend als das von Bachtin angestimmte Klagelied, dem überdies eine verzerrte Darstellung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lachkultur zu Grunde zu liegen scheint. Denn die emphatische Beschreibung des Karnevals als einer universalen Erfahrung des gesamten auf dem Marktplatz versammelten Volks, das für kurze Zeit sämtliche Hierarchien überschreitet und auf den Kopf stellt, hält der genaueren Überprüfung nur bedingt stand. Wie Dirk Schümer anmerkt, richteten sich die Karnevalsrituale keineswegs ausschließlich gegen die kirchlich-feudale Obrigkeit, sondern gerne auch gegen die unter(st)en Ränge der Sozialordnung – ganz zu schweigen davon, dass Frauen dem mittelalterlichen Karneval in der Regel

---

66 Critchley: *Über Humor*, S. 98. Für Critchley spiegelt dieses Verfallsnarrativ ungewollt einen reaktionären Antimodernismus: „Das Problem mit dieser historischen These ist, dass sie wie der gute, altmodische europäische Pessimismus à la Oswald Spengler klingt, gekleidet in Narrenkappe und Narrenschelle. Wir entzauberten Modernen werden wehmütig durch das in Versuchung geführt, was als komische Überschreitung in der vormodernen Zeit erscheint, und wir versinken dann in eine traurige Nostalgie für eine verlorene Welt der christlichen Torheit“ (ebd., S. 98f.).

67 Ebd., S. 99. Ein möglicher Einwand wäre hier, dass die von Critchley aufgezählten politischen Errungenschaften nur eine Fassade sind, hinter der in der Moderne seit jeher die fortgesetzte, mithin beschleunigte Produktion von geschlechtlichen, klassenförmigen, kolonialen Asymmetrien und Ungleichheiten lauert. Aber: Dass sich die hehren Ideale der Aufklärung historisch noch nie eingelöst haben (wie etwa eine solidarische Lachkultur, frei von Abschätzigkeit und Anmaßung), spricht vielleicht weniger diese Ideale, als gegen ihre willkürliche Gleichsetzung mit wie auch immer codierten Partikularitäten.



ohnehin fernbleiben mussten.<sup>68</sup> In diesem Zusammenhang machen sich auch die analytischen Mängel Bachtins bemerkbar. Denn anstatt konkrete Karnevalsfeste zu beschreiben, neigt er dazu, homogenisierend von der einen mittelalterlichen Lachkultur zu sprechen und „nivelliert soziale, regionale und nationale Differenzen“<sup>69</sup>.

Ein weiteres Fragezeichen ist diesbezüglich hinter die These einer *Gegenweltlichkeit* des Mittelalters zu setzen, der zufolge die heiter-karnevaleske Volkskultur und die seriöse Kulturordnung von Adel und Kirche zwei vollkommen getrennte, gegensätzliche Welten gebildet haben sollen. Denn dabei bleiben mehrere<sup>70</sup> Indizien außen vor, die eher für eine „Kopräsenz und wechselnd[e] Durchdringung von Volkskultur und ‚offizieller‘ Kultur“<sup>71</sup> sprechen. Außerdem krankt diese Idee einer widerständigen ‚Gegenwelt‘ des Volkes daran, dass sie ein kohärentes volkstümliches Wissen über die etablierte gesellschaftliche und religiöse Ordnung vorauszusetzen scheint. Wenn sämtliche Motive und Formen der Lachkultur als die mündlich-performative Verkehrung, Umstülpung und Subversion der offiziellen Schriftkultur beschrieben werden, bleibt die Möglichkeit außer Acht, „dass diese strenge

---

68 Vgl. Schümer: Lachen mit Bachtin, S. 848 sowie ähnlich Le Goff: Lachen im Mittelalter (1997), S. 56.

69 Unger: *Differente Lachkulturen*, S. 15. Eine Differenzierung bzw. Konkretisierung gäbe wiederum Anlass, den utopischen Charakter des Karnevalsprinzip zu bezweifeln: „Sobald [...] ein Historiker einen Karneval zu untersuchen beginnt, der zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Stadt stattgefunden hat, scheint sich das Bild zu ändern. Nicht nur Freude und Humor, nicht nur Festlichkeit und öffentliche Entspannung, sondern auch Grausamkeit, Haß und Massaker konnten Komponenten des Karnevals sein“ (Gurjewitsch: *Theorie des Karnevals*, S. 59).

70 Anders als von Bachtin behauptet, standen die Karnevalszeiten durchaus in enger Verbindung zur Festtagsordnung der Kirche (siehe Unger: *Differente Lachkulturen*, S. 15), und auch „Mönche und Kleriker spielten eine aktive Rolle im Verlauf des Karnevals“ (Gurjewitsch: *Theorie des Karnevals*, S. 61). Des weiteren lässt sich die von Bachtin unterstellte Abwesenheit von Angst und Furcht in der Volkskultur genauso wenig aufrechterhalten wie eine totale Inexistenz von Humor und Lachen bei Gelehrten und Eliten. Vielmehr zeigt sich bei einem genaueren Blick auf die mittelalterliche Kirche sogar ein recht ausdifferenziertes Lachsystem, in dem das Lachen zwar vom Grundprinzip her als (gottes-)lästerlich galt, das aber auch erlösende und befreiende Lachformen kannte. Vgl. hierzu Le Goff: *Lachen im Mittelalter* (1997), S. 45-56.

71 Unger: *Differente Lachkulturen*, S. 16.



Ordnung des Universums, die von Theologen und Philosophen proklamiert wurde, in der volkstümlichen Vorstellung nicht so dominant wie in den Köpfen der Gebildeten war<sup>72</sup>.

Dass *Rabelais und seine Welt* einige historiographische Lücken und Ungeheimtheiten aufweist, ist den zahlreichen Fürsprecher\*innen von Bachtin in der Komikforschung durchaus bekannt. Allerdings weist Bernhard Greiner im Rahmen seiner Komödien-Einführung darauf hin, dass die dahinterstehende Lachtheorie von solchen Schwachstellen womöglich unberührt bleibt. Denn das genuine Erkenntnispotential der Rabelais-Studie läge in einem grundlegenden Perspektivwechsel, den Bachtin einfordere und vornehme.<sup>73</sup> Laut Greiner ist Bachtin der theoretische Hauptvertreter einer *Komik der Heraufsetzung*<sup>74</sup>, die nicht (mehr) für das Streben nach einer überlegenen Lach-Position steht, sondern für eine „Lachkultur des Volkes jenseits der Siegerkulturen und damit zugleich einen bejahenden anarchischen Zug zum Körper“<sup>75</sup>. Das Verdienst von Bachtin ist demzufolge, dem politischen Teufelskreis der komischen Differenz mittels der Hinwendung zum anarchischen Lachen der Entrechteten und Unterdrückten zu entkommen: Anstatt nach einer „graduellen Unterscheidung“<sup>76</sup> von legitimen und verwerflichen Lachsituationen zu suchen, fokussiert Bachtin auf eine Art von Komik, die „auf Aufheben aller Unterscheidung, auf Erschüttern jeder Art“<sup>77</sup> zielt.

---

72 Gurjewitsch: *Theorie des Karnevals*, S. 60.

73 „Die historische Verifikation der Phänomene hat man inzwischen – zu Recht – in Zweifel gezogen. Die Kritik bleibt jedoch äußerlich, da Bachtin erkennbar typologisch argumentiert. Der Gewinn seines Ansatzes für diese Darstellung liegt entsprechend im Kategorialen [...]“ (Greiner: *Komödie*, S. 101).

74 Vgl. Greiner: *Komödie*, S. 206. 94-104. Greiners Gegenbegriff hierzu ist die „Komik der Herabsetzung“, zu der er auch das ästhetisch-reflexive Humormodell der Aufklärung zählt, in dem das Subjekt der komischen Erfahrung sich selbst als widersprüchlich verlacht: „Den ‚Grenzfall‘ [...] markiert für die Komik des Verlachens die Position eines höheren Wissens, das alle Inkongruenzen und Kontraste anzuerkennen vermag, den Wissenden als in sie verstrickt mit einschließend, und das mit dieser Anerkennung sich zugleich über alle Beschränktheit erhebt. Es ist dies der Standpunkt einer weltüberlegenen Heiterkeit, der Standpunkt des Humors“ (ebd., S. 91).

75 Ebd., S. 103.

76 Ebd., S. 100.

77 Ebd.

Den besten Beleg für diese modellhaft-utopische Ausrichtung liefern vermutlich Bachtin mäandernde Exkurse über das Nachleben der volkstümlichen Lachkultur; die unablässige Spurensuche gibt Anlass zu der Vermutung, dass das karnevaleske Prinzip der Heraufsetzung wohl nicht nur „für eine übergeordnete Definition des Komischen überaus geeignet“<sup>78</sup>, sondern *darauf ausgerichtet* ist. Wenn man seine andauernden Klagen über die „allmähliche Trivialisierung“<sup>79</sup> des Lachens einmal so betrachtet, dann finden sich in allen Formen und Gattungen des Komischen immer Teilmomente von Gegenweltlichkeit, Zwangslosigkeit und Widerständigkeit.<sup>80</sup>

In diesem Zusammenhang wird in der Forschung gerne darauf hingewiesen, dass sich Bachtins Schilderung der mittelalterlichen Volkskultur zu einem nicht geringen Teil „camouflageartig [...] auf den Stalinismus um 1940“<sup>81</sup> zu beziehen scheint. Seine Beschreibung des Mittelalters als einer zutiefst gespaltenen Welt fungiere zugleich als eine polemische Metapher auf den repressiven Sowjetstaat der 1940er-Jahre: auf der einen Seite eine offizielle, ideologisch geschlossene Kultur, in der homogenisierende, formalistische und zentralistische Kräfte walten; auf der anderen Seite eine Gegenwelt, in der die an den Rand Gedrängten eine inoffizielle Wahrheit behaupten.<sup>82</sup> Auf ähnliche Weise lässt sich auch Bachtins Eloge auf den unfertigen und bizarren Leib der volkstümlichen Groteske als ein Gegenentwurf zur sowjetischen Fetischisierung des funktionalen Arbeiterkörpers auffassen.<sup>83</sup> Dass Bachtin als dissidenter Intellektueller persönlich von Zensur betroffen war, macht eine allegorische Bedeutung der von ihm beschriebenen lachenden Gegenwelt umso glaubhafter.<sup>84</sup>

---

78 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 15.

79 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 84.

80 An derselben Stelle, wo Bachtin eine allmähliche Trivialisierung des Lachens ab dem 17. Jahrhundert beklagt, heißt es kurz darauf, dass „das volkstümliche-festliche Karnevalsprinzip im Grunde ausrottbar ist“ (ebd., S. 84).

81 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 15.

82 Vgl. Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 62 sowie ausführlich Lachmann: Vorwort, S. 8-14.

83 Siehe Lachmann: Vorwort, S. 10.

84 So konnte auch die Rabelais-Studie, Bachtins schon 1945 fertiggestellte Dissertationsschrift, erst zwanzig Jahre später erscheinen. (Siehe Greiner: Komödie, S. 100). Noch stärker betont Renate Lachmann diese biographisch-persönliche Dimensionen, wenn sie etwa zu Beginn ihres Vorwortes zu *Rabelais und seine Welt* daran erinnert, dass Bachtins Apotheose des grotesken Körpers aus der

Somit wird deutlich, dass *Rabelais und seine Welt* im Grunde wie ein Vexierbild funktioniert: Was zunächst wie eine literaturwissenschaftliche Analyse von *Gargantua und Pantagruel* anmutet, wird auf den zweiten Blick zu einer umfassenden kulturhistorischen Studie über die frühneuzeitliche Lachkultur und ihr Nachleben, geriert sich drittens als eine machtkritische Lachtheorie von nahezu grenzenloser Reichweite und lässt sich schließlich sogar als eine verkappte Intervention gegen die Erstarrung der russischen Revolution lesen. Diese „schillernde Mehrdeutigkeit des Textes“<sup>85</sup> am Übergang von literaturgeschichtlicher Werkanalyse, Kulturtheorie und weltanschaulich-politischem Manifest hat wesentlich dazu beigetragen, dass *Rabelais und seine Welt* heute weit über die Komikforschung hinaus ein kulturwissenschaftliches Grundlagenwerk ist.<sup>86</sup>

Das wohl beste Beispiel dafür, wie diese unterschiedlichen Bedeutungsschichten in der Rezeption zusammenwirken, ist Bachtins „modellhafte Verwendung der Begriffe ‚Karneval‘ und ‚Lachkultur‘“<sup>87</sup>. Während hier aus historiographischer Perspektive erhebliche Vorbehalte gegen seine Darstellung anzumelden wären, handelt es sich unter kulturtheoretischen Gesichtspunkten um eine programmatische Darstellung von *Volkskultur als Gegenkultur*<sup>88</sup>, in der zugleich Bachtins dissidente Haltung zum Sowjetmarxismus erkennbar ist: Denn von einer teleologischen Aufhebungstendenz der offiziellen Ideologie des Mittelalters durch die volkstümliche Kultur fehlt bei ihm jede Spur. Der Karneval, so wie ihn Bachtin konzipiert, ist gerade kein ernst zu nehmender Ersatz für den „zeremoniellen Schein“<sup>89</sup> von Staat und Kirche, sondern ein *kategorialer Bruch* mit jedweder Seriosität; der

---

Perspektive „eines an einer unheilbaren Knochenkrankheit leidenden und beinamputierten Mannes“ (Lachmann: Vorwort, S. 7) geschrieben sei.

85 Städtke: Bachtin und die Bachtinologie, S. 141.

86 „Die Idee der volkstümlichen Kultur war unter Historikern vor dem Erscheinen von Bachtins Buch [im Jahr 1965, H. R.] nicht sehr verbreitet“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 55).

87 Städtke: Bachtin und die Bachtinologie, S. 141.

88 So der sehr freie Untertitel der deutschen Übersetzung (Wortwörtlich wäre „народная культура средневековья и Ренессанса zu übersetzen als „die volkstümliche Kultur des Mittelalters und der Renaissance“).

89 Zu den Ritualen der Politik als zeremoniellem Schein vgl. Schramm: Karneval des Denkens, S. 212-226, der den Karneval als das immanente emanzipatorische Gegenstück der Zeremonie bestimmt: „Zeremonie ist Gesetz, ist Form, ist Rhythmus. Ihr lebendiges Jenseits findet sie im Karneval, und nicht selten

karnevaleske Ausnahmezustand ist das genaue Gegenteil einer ‚Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln‘: ein universales Fest des gesamten Volkes, das jeder Schließung und Vereindeutigung die beständige Erneuerung, Verkehrung und Entgrenzung entgegensetzt.<sup>90</sup>

Diese implizite Abkehr vom klassischen Revolutions- und Geschichtsmodell des Marxismus macht einen Gutteil der intellektuellen Strahlkraft von *Rabelais und seine Welt* aus. Aus der Sicht von Stuart Hall fungiert Bachtin gar als Wegbereiter eines anderen, eines ‚grotesken‘ Materialismus: Die Untersuchung der frühneuzeitlichen Lachkultur legt den Fokus von vorneherein nicht auf Fragen der politischen Ökonomie oder auf große gesellschaftlichen Umwälzungen, sondern – ganz im Sinne des postmarxistischen Theorieprojektes der Cultural Studies, zu deren prägenden Figuren Hall selbst zählt<sup>91</sup> – auf die machtkritischen Potentiale der populären Kultur und auf ephemere Formen der Überschreitung und des Exzesses.<sup>92</sup> Der volkstümliche Karneval erscheint in diesem Zusammenhang als ein metaphorisches Modell für gesellschaftliche Transformationsprozesse, das weit über die frühe Neuzeit hinaus anwendbar ist:

Was aber originell und erstaunlich ist an Bachtins ‚Karnevaleskem‘ als einer Metapher für kulturelle und symbolische Transformation, ist, dass es *nicht* eine Metapher bloßer Umkehrung ist, die das ‚Niedrige‘ an die Stelle des ‚Hohen‘ setzt und dabei die duale Struktur zwischen ihnen aufrechterhält. In Bachtins ‚Karneval‘ ist es gerade die Reinheit dieser dualen Unterscheidung, die überschritten wird. Das Untere dringt in das Obere ein, verwischt dabei die hierarchische aufgezwungene Ordnung und schafft dabei nicht nur den

---

drängen parodistische Spiegelungen, dringt ein karnevaleskes Echo direkt in die Praxis ihrer stilisierten Ordnungen hinein“ (ebd., S. 213).

90 Das bei Bachtin anklingende Oppositionsverhältnis von Komischem und Politischem lässt sich durch eine begriffliche Gegenüberstellung mit Carl Schmitts Hamlet-Lektüre scharfstellen: Wo Schmitt das Drama vom Einbruch der Zeit in das Spiel bestimmt sieht (Schmitt: Hamlet oder Hekuba), versteht Bachtin den Karneval als *Einbruch des Spiels in die Zeit* – als Einbruch der Utopie in „die homogene und leere Zeit“ (Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, S. 90) des Politischen.

91 Zum Einfluss Bachtins auf die Cultural Studies vgl. Hall: Metaphern der Transformation, insbesondere S. 115.

92 Hall: Metaphern der Transformation, S. 117f.

Triumph einer Ästhetik über die andere, sondern unreine und hybride Formen des ‚Grotesken‘ [...]»<sup>93</sup>.

Gegenüber einer linearen Vorstellung von gesellschaftlicher Transformation beschreibt Bachtins Karnevalsprinzip, wie duale Konfliktkonstellationen gleichsam von innen her ausgehöhlt werden. Exemplarisch dafür stehen das kollektive Festtagslachen und die frühneuzeitliche Groteske, die allenthalben von einer sozialen und symbolischen Entgrenzung von Gegensätzen wie oben/unten, hoch/niedrig oder innen/außen gekennzeichnet sind, und so deren wechselseitige Durchlässigkeit und Abhängigkeit voneinander entlarven. Anstatt den einen Bereich durch den anderen zu ersetzen – d. h., in einem antagonistischen Spiel der Macht aufeinanderprallen zu lassen –, kommt es in einer karnevalesken Situation zu einer inneren ‚Verunreinigung‘ binärer Deutungsmuster, die sich Hall zufolge gegen jegliche „Mechanismen der Vereinfachung und des Ausschlusses, [...] auf denen jedes hierarchische Prinzip kultureller Abschließung gründet“<sup>94</sup>, richtet.

Bei Hall dienen ‚Lachkultur‘ und ‚Karneval‘ somit in erster Linie als Reflexionsfiguren für die Überschreitung und Subversion binärer Grenzbeziehungen – eine Deutung, die exemplarisch ist für die Bachtin-Rezeption der 60er und 70er Jahre.<sup>95</sup> Es liegt nahe, dies in Bezug zum zeithistorischen

---

93 Ebd., S. 119.

94 Hall: Metaphern der Transformation, S. 119. Zur Idee der karnevalesken Vermischung siehe auch Hecken: Theorien der Populärkultur, S. 137-142

95 Neben Stuart Hall als einem führenden Vertreter der Cultural Studies sind hier exemplarisch Homi Bhabha und Julia Kristeva zu nennen, deren Arbeiten zu postkolonialen Formen von Hybridität bzw. zur Intertextualität von Sprache an die differenz- und kulturtheoretischen Aspekte von Bachtins Oeuvre anschließen. Eine wichtige Rolle bei dieser Lesart spielt die etwas verschlungene Veröffentlichungsgeschichte von Bachtins Schriften: So war die erste in Westeuropa wahrgenommene Arbeit die 1963 von Bachtin neuveröffentlichte Studie „Probleme der Poetik Dostojevskis“, in deren Folge zunächst die (Sprach-)Theorie der Dialogizität den Dreh- und Angelpunkt der Bachtin-Diskussion bildete. Die Rabelais-Studie selbst erschien etwa in Deutschland zunächst nur in einer Auswahlübersetzung (Bachtin: Literatur und Karneval), die sich tendenziell auf die kulturtheoretische Dimension der Studie fokussierte. Zudem gibt es mehrere Schriften aus dem intellektuellen Umfeld Bachtins bei denen verschiedentlich über eine (aus Gründen der Zensur verschwiegene) (Ko-)Autorschaft spekuliert wurde. So geht etwa Stuart Hall in dem oben angeführten Aufsatz davon aus,

Kontext zu setzen: Der Aufstieg der Populärkultur und das Aufkommen neuer sozialer Bewegungen, die sich weder mit dem Sowjetstaat noch mit dem historischen Subjekt des Proletariats identifizierten, machte Bachtin als einen (Gegen-)Kulturtheoretiker jenseits des dogmatischen Marxismus umso attraktiver.<sup>96</sup> Denn gerade in dieser Phase, in der sich zahlreiche Intellektuelle vom Marxismus abwandten, „konnte Bachtin zur gewichtigen Bezugsfigur eines Denkens werden, das sich aus der Struktur der Dialektik herauszuwinden sucht.“<sup>97</sup>

Zusammengefasst markiert *Rabelais und seine Welt* fraglos einen Wendepunkt in der theoretischen Reflexion der Beziehung von Komischem und Politischem. Anstatt in differenzierender Absicht danach zu fragen, inwiefern assoziative und dissoziative Lachformen der politischen Gemeinschaft nützen, plädiert Bachtin zum einen für ein ambivalentes Lachen, in dem sämtliche Wirkungsdimensionen zugleich anzutreffen sind, zum anderen

---

dass Valentin N. Volosinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* – ihm zufolge die entscheidende Inspirationsquelle für die Cultural Studies (vgl. Hall: *Metaphern der Transformation*, S. 123-129.) – in Wahrheit von Bachtin geschrieben wurde. Für einen kritischen Überblick in Sachen Bachtin-Rezeption vgl. Städtke: *Bachtin und die Bachtinologie*.

96 Bei Dirk Schümer heißt es dazu polemisch: „Und paßte die Vorstellung einer brodelnden Volkskultur, in der sich das kreative und befreiende Lachen gegen die sauertöpfische Obrigkeit immer wieder mühsam am Leben hielt und aus dem Urgrund der Jahrtausende allzeit aus dem Nichts auftauchen konnte, nicht ebenso gut zur Totalitarismuskritik des schlimmen 20. Jahrhunderts wie zu den Transgressionsritualen der Achtundsechziger, die mit Love-ins, Popkonzerten, Drogen und Provokationen die Lachkultur der Antike und des Mittelalters, von der Bachtins Forschung irgendwie zeugte, wiederbeleben wollten?“ (Schümer: *Lachen mit Bachtin*, S. 847).

97 Greiner: *Komödie*, S. 100. Folgt man Dirk Schümer, hat Bachtin in diesem Zusammenhang einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf verschiedene poststrukturalistische Ansätze ausgeübt: Aus seiner Sicht gründen sowohl die einschlägigen Studien von Michel Foucault zur Verdrängung und Zurichtung des nicht normgemäßen Körpers als auch Jean Baudrillards These einer zunehmenden Erstarrung und Vereindeutigung der Medienkommunikation implizit auf einem Bachtin-ähnlichen Modell von offizieller Kultur und Gegenkultur – nämlich auf der Hoffnung, es gebe jenseits der totalisierenden Tendenzen von Aufklärung und (Post-)Moderne „irgendwo doch noch das Fremde, und ganz Andere und nicht von der Macht Hintergehbare“ (Schümer: *Lachen mit Bachtin*, S. 849).

verbindet er dies mit einer machtkritischen Perspektive, die dem Ernst der politischen Autoritäten radikal skeptisch gegenübersteht. Diese flache Ontologie des Lachens, die einen entschiedenen Gegenentwurf zum aufklärerischen Topos der komischen Differenz darstellt, buchstabiert er an der volkstümlichen Lachkultur der frühen Neuzeit aus: Anstatt das kollektive Festlachen oder das groteske Körperprinzip irgendwie in Einklang mit der offiziellen politischen Welt bringen zu wollen, macht für Bachtin gerade die Überschreitung der geltenden Hierarchien, Normen und Weltanschauungen das spezifische (Freiheits-)Potential gegenweltlicher Lachformen aus.

Eine *Karnevalisierung* von politischen Ordnungen erscheint von dieser Warte aus als zentrale Begleiterscheinung, eher: Vorbedingung von gesellschaftlichen Transformationsprozessen:

Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewusstsein, die Gedanken und die Fantasie frei für neue Möglichkeiten. Daher geht großen Umbrüchen, selbst im Bereich der Wissenschaft, immer eine gewisse vorbereitende Karnevalisierung des Bewusstseins voraus.<sup>98</sup>

Es passt zur Vieldeutigkeit des *Rabelais*-Buchs, dass dieses karnevalistische Umbruchmodell nun gerade für Bachtins Untersuchungszeitraum überaus stimmig ist. Wenn nämlich ein beliebter Einwand gegen Bachtin lautet, dass sich die karnevalistische Gegenwelt im Mittelalter nur für die begrenzte Dauer der volkstümlichen Feste manifestierte und dann wieder hinter der offiziellen Welt zurücktrat, wird ein wichtiger Punkt übersehen: Bachtin verortet die Welt von Rabelais gerade an der *Epochenschwelle* von Mittelalter und Renaissance und sieht im Karneval eine bedeutende Keimzelle für die Infragestellung von mittelalterlicher Feudalordnung und christlicher Weltanschauung.<sup>99</sup> Ihm zufolge war die in der Karnevalszeit zunächst

---

98 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 101.

99 „Die progressiven Geister der Renaissance hatten unmittelbar teil an dieser Kultur, vor allem an ihrer volkstümlich-festlichen Karnevalsseite [...]. Der Karneval [...] befreite von der Macht der offiziellen Weltanschauung, erlaubte die Welt auf seine Art zu sehen: ohne Angst und Andacht, sehr kritisch, aber positiv und ohne Nihilismus, denn er erschloß das reiche materielle Prinzip der Welt, das Werden und den Wechsel, die Unüberwindlichkeit und den ewigen Triumph des Neuen, die Unsterblichkeit des Volkes. Dies war eine mächtige Stütze im



nur vorübergehend etablierte „völlige Befreiung von gotischer Seriosität“<sup>100</sup> mitverantwortlich dafür, „den Weg zu einem neuen, freien und nüchternen Ernst zu bahnen“<sup>101</sup>.

Auffällig ist, dass Bachtin an dieser Stelle von seinem üblichen Narrativ eines fortschreitenden Verfalls des Lachens in der Moderne und von seiner schematischen Gegenüberstellung von ‚bösem Ernst‘ und ‚gutem Karneval‘ abweicht – an einer Stelle, an der seine Theorie als Transformationsmodell besonders überzeugend erscheint. Offensichtlich können die leblose Starrheit offizieller Politik und die vitale Anarchie des inoffiziell Komischen in Übergangsphasen durchaus miteinander in Austausch treten.<sup>102</sup> Damit jedoch beginnt Bachtins flache Ontologie des Komischen zu bröckeln: Oder kann der vom Karneval inspirierte ‚neue Ernst‘ etwa erneut zu ‚gotischer Strenge‘ gerinnen? Bildet sich dann eine neue karnevaleske Gegenwelt aus? Wo läge hier noch die Differenz zur alten Seriosität? Dass der Autor des *Rabelais* solchen Fragen so wenig Beachtung geschenkt hat, ist bedauerlich. Denn während andere Unstimmigkeiten der intellektuellen Wucht von Bachtins Ausführungen keinen Abbruch tun, wäre seine ganz auf dem Einverständnis mit dem Lachen der Unterdrückten aufgebaute Position höchst angreifbar, wenn die komische Manifestation von Subversion und Freiheit strukturell nichts anderes wäre als ein affirmativer Vorschein von zukünftigem Zwang – ein recht pessimistischer Schluss, der bereits ganz gut den Grundton von Theodor W. Adornos Reflexionen zum Komischen trifft.

---

Sturm auf das gotische Zeitalter und bei der Vorbereitung der Grundlagen für eine neue Weltanschauung“ (Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 316).

100 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 316.

101 Ebd.

102 Für die Frage einer Geschichtsschreibung des Lachens liefert diese Einsicht wertvolle Anhaltspunkte: Anstatt sich entweder auf das Narrativ einer untergegangenen vormodernen Lachkultur oder auf eines der bürgerlichen Erhebung des Verächtlich-Lächerlichen zum Komischen zu versteifen, rückt hier die weitausgreifende Vermitteltheit von Neuem und Altem in den Blick – und kitzelt zugleich an einem allzu gravitätischen Selbstverständnis der westlichen Moderne: „Es ist vielleicht doch nicht erst das 18. Jahrhundert, in dem, wie Jürgen Habermas annimmt, die Öffentlichkeit vom Bürgertum erfunden wurde. Den Karneval und die von ihm ausgehenden volkstümlichen, um das Lachen (und nicht primär um das Denken, die Rationalität) zentrierten Kommunikations- und Öffentlichkeitsformen gibt es neben der feudalen Repräsentanz – und schon lange vorher“ (Stollmann: *Kritische Theorie des Lachens*).



Theodor W. Adorno: „Das Kollektiv der Lacher  
parodiert die Menschheit.“ – Vom falschen Lachen  
in der falschen Gesellschaft

Während Michail Bachtin im vorherigen Abschnitt als „der größte Inspirator aller Lach- und Komikforschung“<sup>103</sup> eingeführt wurde, dürfte die Suche nach einem Zitat, das Theodor W. Adorno einen ähnlichen Rang zuspricht, vergeblich sein. Teilweise mag dies auf das Fehlen eines vergleichbar eindeutigen Referenztextes zurückzuführen sein, wie er bei Bachtin mit der Untersuchung der frühneuzeitlichen Lachkultur in *Rabelais und seine Welt* vorliegt. So hat Adorno seinen komiktheoretischen Standpunkt kaum je in einem längeren zusammenhängenden Text ausgearbeitet, sondern sich an verschiedenen Stellen seines Werks und scheinbar beiläufig zum Komischen geäußert: in Bezug auf die kapitalistische Massenkultur, unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Theorie, als ein Beispiel für die Logik sozialer Konflikte oder im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Samuel Becketts Theater des Absurden.

Entscheidend dürfte aber sein, dass Adorno der Ruf eines regelrechten Spaßverderbers vorausseilt. „Seit langem hält sich hartnäckig das Gerücht, die Kritische Theorie hätte sich mit Leib und Seele der Feindschaft gegenüber dem Lachen verschrieben, ja geradezu ein Verdikt über dasselbe verhängt.“<sup>104</sup> Wie Antonio Roselli und Henning Siekmann freilich selbst einräumen, ist dieses Gerücht keineswegs aus der Luft gegriffen<sup>105</sup>; vor allem in der von Adorno und Max Horkheimer gemeinsam verfassten *Dialektik der Aufklärung* finden sich einige Passagen, die die gesellschaftliche Funktion des Lachens äußerst negativ bewerten. Allerdings führen einschlägige Aussagen wie „das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen“<sup>106</sup> oder „Fun ist ein Stahlbad“<sup>107</sup> zumindest teilweise in die Irre. Denn ungeachtet des schroffen Tonfalls unterscheidet sich die Argumentation in einem zentralen Punkt von den klassischen Verurteilungen komischer Normabweichungen: Während Lachfeinde wie Platon und Hobbes *mit* der politischen Ordnung denken, die es zu schützen und pflegen gelte, ist die Auseinandersetzung mit

---

103 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17.

104 Roselli/Siekmann: Lachen und Selbstbehauptung, S. 32.

105 Vgl. ebd., S. 32f.

106 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 149.

107 Ebd., S. 149.

Komik, Lachen und Humor hier eingebettet in eine umfassende Kritik an der modernen Gesellschaft: Geschrieben im amerikanischen Exil, den Vernichtungskrieg und die Menschheitsverbrechen des deutschen Faschismus sowie das Versagen der bürgerlichen Kultur vor Augen, stellt sich die *Dialektik der Aufklärung* die Frage, „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“<sup>108</sup>.

Die Antwort von Adorno und Horkheimer stellt sich, kurz gesagt, als eine programmatische Revision des allgemeinen Fortschritts- und Freiheitsversprechen der bürgerlichen Aufklärung dar.<sup>109</sup> In einer an Marx und Hegel geschulten Denkbewegung, die sich zugleich von den teleologischen Restbeständen dieser Traditionslinie lossagt<sup>110</sup>, entfaltet die *Dialektik der Aufklärung* eine dialektische Beziehung von Aufklärung und Mythos: Wo es einst das mythische Versprechen der bürgerlichen Aufklärung gewesen sei, die auf Unwissen und naturwüchsigen Zwängen errichteten Mythen und Idole zu stürzen, lasse sich an den (vermeintlichen) ökonomischen, wissenschaftlichen, kulturellen und technischen Errungenschaften der Moderne allseitig ein erneuter Umschlag in den Mythos beobachten.<sup>111</sup> Dieser Tendenz begegnen Adorno und Horkheimer mit einer „radikalen Selbstkritik der

---

108 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 1.

109 Zur negativen Geschichtsphilosophie der *Dialektik der Aufklärung* siehe Schwepenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 38-47.

110 Hier markiert der Essay das Ende eines theoretischen Abnabelungsprozesses: Noch 1937 hatte Horkheimer das am Institut für Sozialforschung verfolgte Projekt einer *Kritischen Theorie der Gesellschaft* dezidiert an ein marxistisches „Interesse an der Aufhebung der Klassenherrschaft“ (Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie*, S. 216) zurückgebunden. Wenngleich diese Perspektive in der *Dialektik der Aufklärung* immer noch nachwirkt (die marxische Analyse der Warenform erscheint als implizite Blaupause für die Kritik der Identität- und Äquivalenzlogik der Aufklärung), verzichten Adorno und Horkheimer nun weitestgehend auf die rhetorische Beschwörung einer zukünftigen revolutionären Praxis. Wie Marx auf das Proletariat als ein historisches Subjekt zu zählen, das als letzte und rächende Klasse den antagonistischen Charakter aller bisherigen Gesellschaften zu transzendieren vermag, ist in diesem Essay nurmehr eine Art Wunschbild, das angesichts der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund rückt bzw. im Verschwinden begriffen ist. Vgl. hierzu Hindrichs: *Einleitung*, S. 1-4.

111 Vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 1-9.

Vernunft<sup>112</sup>, die die beharrliche Kontinuität von Zwang, Unterdrückung und Herrschaft nicht länger als Unfall abtut, sich aber weiterhin dem politischen Programm der Aufklärung verpflichtet sieht:

Wir hegen keinen Zweifel – und darin liegt unsere *petitio principii* –, daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, daß der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.<sup>113</sup>

Wie sich hier andeutet, hat der Ansatz von Adorno und Horkheimer mehr Gemeinsamkeiten mit Bachtin, als man es unter einem komiktheoretischen Gesichtspunkt zunächst vermuten würde. Denn der im Zitat eingeforderten Reflexion auf das ‚rückläufige Moment‘ der Aufklärung und Bachtins Beschäftigung mit dem Karneval der Frühen Neuzeit liegen ein ähnlicher Impuls zugrunde: Sowohl in der *Dialektik der Aufklärung* als auch in *Rabelais und seine Welt* geht es um eine Destabilisierung und Relativierung der bürgerlichen Gesellschaft, die gegen ein instrumentell-rationalistisch verengtes Weltverständnis aufbegehrt.<sup>114</sup>

Umso erklärungsbedürftiger scheint es, dass die Rolle des Komischen innerhalb dieser Kritiken so gegensätzlich ausfällt: Bei Bachtin wirken die karnevaleske Volkskultur und die unergründliche Ambivalenz des Lachens als archimedische Hebel, von denen aus sich die Begrenztheit der offiziellen Welt enthüllt. Adorno und Horkheimer hingegen „springen nicht aus der

---

112 Schweppenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 45

113 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 3.

114 Die Parallelen zwischen Adorno und Bachtin beschränken sich nicht auf den Topos der Vernunftkritik: So sind beide in einer marxistischen Denktradition zu verorten und stehen hier für eine Abkehr von deren teleologisch-reduktionistischen Spielarten. Ferner teilen sie sich als ungefähre Zeitgenossen (Adorno lebte von 1903-1969, Bachtin von 1895-1975) den historischen Erfahrungsraum der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen politische Extreme sich in den Biografien des russischen Dissidenten und des deutschen Exilanten auf merkwürdig gegensätzliche Weise spiegeln.

Vernunft heraus, suchen nicht ihr ‚Anderes‘ als Heilmittel zu beschwören<sup>115</sup>; sie verfolgen in der *Dialektik der Aufklärung* einen Ansatz, der konsequent auf einen derartigen positiven Fixpunkt, auf die Idee eines besseren, noch nicht korrumpierten Außen verzichtet. So beschränken sich die einzelnen Kapitel auch nicht auf gegenwärtige Entwicklungen, sondern schlagen einen Bogen, der sich von der Odyssee über die Moralphilosophie der Aufklärung bis zur kapitalistischen Massenkultur und dem völkischen Antisemitismus erstreckt, was dem Buch einen „merkwürdig finalistischen Charakter“<sup>116</sup> verleiht: Der Prozess der Selbstzerstörung der Vernunft wird weit über die geistesgeschichtliche Epoche der Aufklärung hinaus bis in die Anfänge der Kulturgeschichte zurückverfolgt und auch auf mögliche Wurzeln im Mensch-Natur-Verhältnis hin befragt.<sup>117</sup>

Zusätzlich zu den Überschneidungen, die zwischen der *Dialektik der Aufklärung* und Bachtins *Rabelais* im Bereich der Vernunftkritik bestehen, lässt die weitausgreifende Auseinandersetzung mit der hartnäckigen Krisen- und Konflikthaftigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, in der Adorno und Horkheimer eine permanente Erosion erkenntnistheoretischer und geschichtsphilosophischer Fundamente am Werk sehen, auch eine strukturelle Nähe zu postfundamentalistischen Positionen erkennen. Explizit wird diese Verwandtschaft am Begriff der Gesellschaft: ‚Gesellschaft‘ wird von der Kritischen Theorie weder auf eine ökonomische Basis reduziert, noch löst sie sich in der unüberschaubaren Summe aller sozialen Phänomene auf; vielmehr steht der Begriff für die antagonistischen, expansiven und destruktiven

---

115 Schweppenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 43.

116 Ebd., S. 46.

117 Aufgrund dieser Tendenz zu einer „anthropologischen Kritik des Prozesses der menschlichen Zivilisation“ (Stoetzler: Geschichte des Subjekts, S. 165) wird Adorno und Horkheimer oft ein Übermaß an Defätismus vorgeworfen. Allerdings übersieht dieser Vorwurf (neben den besonderen Entstehungsbedingungen), dass sich die Autoren dem Projekt der Aufklärung gerade im Eingedenken seines Scheitern verpflichtet sehen: „Wenn Horkheimer und Adorno die Dialektik der Aufklärung bis zu Odysseus zurückverfolgen, dann soll damit das befreiende Denken nicht in seiner düsteren, allumfassenden Geschichte ertränkt werden, sondern umgekehrt deren Offenheit wieder gewonnen werden. Im Bezug auf die Selbstzerstörung der Aufklärung heißt das: die Freiheit in der Gesellschaft, die das aufklärende Denken verspricht, wird im Eingedenken seiner Regression zu neuer Geltung gebracht“ (Hindricks: Einleitung, S. 1).

Tendenzen der westlichen Moderne ein: „Die bürgerliche Gesellschaft ist eine antagonistische Totalität. Sie erhält einzig durch ihre Antagonismen hindurch sich am Leben und vermag sie nicht zu schlichten.“<sup>118</sup> Dieser antagonistische Horizont von Gesellschaft wird von Adorno jedoch – im Unterschied zu den von Marchart versammelten linksheideggerianischen Vertretern des Postfundamentalismus wie Laclau und Mouffe, Nancy oder Rancière – nicht ontologisiert; für ihn ist dieser negative Konstitutionsprozess, der sich als eine unablässige Zersplitterung und Vervielfältigung der sozialen Machtbeziehungen und Konfliktkonstellationen ausgestaltet, historisch mit der Entfesselung des ökonomischen Tauschprinzips im modernen Kapitalismus verbunden.<sup>119</sup>

Den „sozialtheoretischen Negativismus“<sup>120</sup> der Kritischen Theorie in Rechnung gestellt, ist es nur konsequent, dass Adorno *nicht* zu einer affirmativen Deutung des Komischen tendiert, wie sie Bachtin in seiner flachen

---

118 Adorno: Studien zu Hegel, S. 274. Zu Adornos Gesellschaftsbegriff vgl. einschlägig: Adorno: Gesellschaft, S. 9-19.

119 Vgl. hierzu Adorno: Gesellschaft, S. 14f. Somit deutet sich bei Adorno eine Perspektive an, von der aus sich verschiedene Einwände gegen die postfundamentalistische Hypostasierung des Politischen formulieren lassen. (Vgl. ausführlich Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion sowie Demirović: Scheitern der Agonistik). Unter diesem Gesichtspunkt ist es ebenso überraschend wie bezeichnend, welches (Zerr-)Bild von Adorno bei Oliver Marchart gezeichnet wird: Die anthropologischen Dimensionen von Adornos Antagonismus-Begriff werden von ihm als „billiger Urmythos“ (Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 283) abgetan, die modernisierungstheoretischen Aspekte wiederum als „vulgärmarxistisch“ (ebd., S. 281). Beide Kritikpunkte könnte man freilich mit gutem Recht auch gegen Marchart vorbringen. So kommt seine Auseinandersetzung mit Marx buchstäblich und im übertragenen Sinne ziemlich ‚dünn‘ daher (vgl. ebd., S. 263-270), und das historisch situierte Kontingenzbewusstsein der Moderne wird quasi mantra-artig mit einem unverrückbaren ontologischen Primat politischer Dissoziation kurzgeschlossen (vgl. die Ausführungen zur ‚Gleichursprünglichkeit‘ von Kontingenz und Konflikt ebd., S. 31ff.). Demgegenüber zeichnet Adorno aus, die antagonistische Konstitution der Moderne zwar in all ihrer naturwüchsigen Schonungslosigkeit zu beschreiben, sich aber dem Anschein der ontologischen Notwendigkeit eben nicht affirmativ zu beugen, sondern im kritischen Anschluss an Marx nach der Möglichkeit einer anderen Einrichtung des Sozialen zu fragen (vgl. Adorno: Negative Dialektik, S. 315ff.).

120 Vgl. Honneth: Zwischen Kritik und Anerkennung, S. 11f.

Ontologie der mittelalterlichen Lachkultur entwickelt. Es gibt zwar durchaus lachtheoretische Bemerkungen von Adorno, die wohlwollend auf die spielerische Aufhebung von Zwang und Angst in komischen Situationen hinweisen und hierin eine nicht-gewalttätige Form der Selbstbehauptung erkennen.<sup>121</sup> Einmal deutet er – vermutlich „ohne Kenntnis Bachtins“<sup>122</sup> – sogar an, dass diese Freiheitsgrade insbesondere in der Literatur der Frührenaissance zutage treten.<sup>123</sup> Doch all dies wird davon überschattet, *dass* und *wie* Lachen, Heiterkeit und Humor der fortschreitenden Dialektik der Aufklärung anheimfallen:

Das Heitere hat etwas von bürgerlicher Freizügigkeit, gerät allerdings damit auch in die geschichtliche Fatalität des Bürgertums. Was einmal Komik war, stumpft unwiederbringlich sich ab; die spätere ist verderbt zum schmatzend einverstandenen Behagen. Am Ende wird sie unerträglich. [...] Je gründlicher die Gesellschaft jene Versöhnung schuldig bleibt, die der bürgerliche Geist als Aufklärung des Mythos versprach, um so unwiderstehlicher wird Komik in den Orkus gerissen, Lachen, einst Bild von Humanität, zum Rückfall in die Unmenschlichkeit.<sup>124</sup>

Der hier beschriebene Umschlag von Humanität zu Unmenschlichkeit ist exemplarisch für die theoretische Volte, die Adorno in seiner Kritik am Komischen schlägt. Im Gegensatz zu traditionellen Lachfeinden streitet er weder ab, noch stört er sich daran, dass Heiterkeit und Lachen ein ästhetisches Korrektiv zu ideologischen Erstarrungen und technokratischen Zwängen darstellen können. Sein Punkt ist vielmehr, dass diesem emanzipatorischen Potential eine Abstumpfungstendenz innewohnt, die in gegenwärtigen Lachpraktiken in einer regelrechten Usurpation des Komischen mündet. Der Unterschied zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Kunst, so heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*, mag früher der Ausdruck eines gesellschaftlichen Konfliktverhältnisses gewesen sein: Unterhaltung und Zerstreuung als implizite Rebellion gegen den „Ausschluss der Unterklasse“<sup>125</sup> aus

---

121 Siehe etwa Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 85, sowie ergänzend Roselli/Siekmann: *Lachen und Selbstbehauptung*, S. 35f.

122 Stollmann: *Kritische Theorie des Lachens*.

123 Siehe Adorno: *Ist die Kunst heiter?*, S. 602.

124 Ebd., S. 603.

125 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 143. Vgl. ähnlich zur sozialen Bedingtheit der Kategorien ‚schön‘ und ‚hässlich‘: Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 78f.

der idealisierten Sphäre der Autonomieästhetik. Doch diese Logik hat für Adorno und Horkheimer ihre Gültigkeit verloren. Sie gehen davon aus, dass sich der einstige Gegensatz von Hoch- und Unterhaltungskultur mittlerweile in eine unterschiedslose, ubiquitäre und letztlich tautologische Form von Kultur aufgelöst habe.<sup>126</sup>

Aufgestellt wird diese Diagnose im vierten Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, in dem sich Adorno und Horkheimer mit der nach kapitalistischen Maßstäben konsumierten, distribuierten und produzierten Massenkultur ihrer Zeit auseinandersetzen – von ihnen polemisch als *Kulturindustrie* bezeichnet.<sup>127</sup> Vergleichbar zur Marx'schen Rede von der „großen Industrie“<sup>128</sup>, in der sich gewaltige Produktivkräfte und kapitalistische Produktionsverhältnisse auf verheerende Weise miteinander verbinden, macht diese Begriffswahl auf eine innere Schranke aufmerksam: Aus Sicht der Autoren mag sich die Populärkultur des frühen 20. Jahrhunderts, dominiert von Medien wie „Kino, Radio, Jazz und Magazin“<sup>129</sup>, zwar zu einem Medien- und Spartensystem von höchster Komplexität und enormer Reichweite entwickelt haben, sie sei aber zugleich – und mithin gerade deshalb – als Ganzes

---

126 Vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 143f. Im Aufsatz „Ist die Kunst heiter?“ ist sogar vom „Absterben der Alternative von Heiterkeit und Ernst, von Tragik und Komik, beinahe von Leben und Tode“ (Adorno: *Ist die Kunst heiter*, S. 605) die Rede.

127 Dabei handelt es sich um eine bewusste Entscheidung gegen die Bezeichnung Massenkultur: „In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzten den Ausdruck durch ‚Kulturindustrie‘, um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. Von einer solchen unterscheidet Kulturindustrie sich aufs äußerste“ (Adorno: *Résumé über Kulturindustrie*, S. 337). Demgegenüber hat Gerhard Schweppenhäuser (Naddel gegen ihre Liebhaber verteidigt, S. 107-117) für eine Rehabilitierung des Begriffs ‚Massenkultur‘ im Horizont der Kritischen Theorie plädiert. Hieran anschließend, wird er im Folgenden – im Wissen um die kollektivistischen Implikationen von ‚Masse‘ – als Mittlerbegriff zwischen dem nicht minder problematischen, allzu volksnahen Begriff der ‚Populärkultur‘ und dem abwertenden Terminus Kulturindustrie verwendet.

128 Vgl. Brunkhorst: *Wahrheitsgehalt der Kulturindustrie*, S. 225f., sowie die Aussagen in: Marx: *Das Kapital*, S. 391-407.

129 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 140.



in einem totalen Wiederholungszwang gefangen.<sup>130</sup> Dies beziehen sie einerseits auf einen „Zirkel aus Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“<sup>131</sup>, der zu schematischen und seriellen Produkten führe; andererseits auf eine Tendenz, sich als entspannendes „Amusement“<sup>132</sup> möglichst reibungslos und konfliktfrei an das gesellschaftliche So-Sein anzupassen. Für Adorno und Horkheimer verwirklicht sich die einst gegen Zensur und Willkür gerichtete Idee einer freien und autonomen Sphäre des Ästhetischen („Zweckmäßigkeit ohne Zweck“<sup>133</sup>) in der Kulturindustrie dialektisch als politische Funktions- und Folgenlosigkeit:

Alle sind frei, zu tanzen und sich zu vergnügen, wie sie, seit der geschichtlichen Neutralisierung der Religion, frei sind, in eine der zahllosen Sekten einzutreten. Aber die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immergleichen.<sup>134</sup>

Angesichts dieser Einschätzung ist kaum verwunderlich, dass sich nicht nur um Adornos Lachtheorie, sondern um die gesamte Analyse der Kulturindustrie gewisse Vorurteile ranken. So gilt sie vielen als Paradebeispiel für eine elitär-herablassende Kritik der Populärkultur, die sich an die verlorenen Maßstäbe einer großbürgerlichen Kunstsinnigkeit klammere, wie sie im 19. Jh. gepflegt wurde; sie begegne den Geschmacks- und Ausdrucksformen der unteren Bevölkerungsschichten mit Hochmut und Unverständnis und setze letztlich technische Reproduktionsverfahren mit totalitärer Propaganda gleich.<sup>135</sup> Diese Kritik ist in Bezug auf einige schematische Thesen und Prognosen durchaus nachvollziehbar.<sup>136</sup> In anderen Punkten verfehlt der

---

130 Vgl. ebd., S. 128-132.

131 Ebd., S. 129.

132 Ebd., S. 145.

133 Ebd., S. 145.

134 Ebd., S. 176.

135 Vgl. die Rekapitulation dieser Kritik bei Prokop: *Theorie der Kulturindustrie*, S. 11-13 sowie bei Hindrichs: *Kulturindustrie*, S. 61.

136 So tendiert der Untertitel „Aufklärung als Massenbetrug“ dazu, die ästhetischen und politischen Konsequenzen der modernen Massenmedien auf eine simple Manipulationsthese zuzuspitzen. Auch Befürchtungen zur unaufhaltsam vorschreitenden Zentralisierung und Monopolisierung der Kulturproduktion halten der heutigem Medienrealität nicht stand. (Vgl. Schweppenhäuser:



*highbrow*-Vorwurf hingegen deutlich sein Ziel. An den teils geradezu enthusiastischen Äußerungen über das formal-technische Niveau von Kino- und Unterhaltungsmusik<sup>137</sup> wird ersichtlich, dass es Adorno und Horkheimer um eine Dialektik von Fortschritt und Regression geht, der zufolge die kapitalistische Massenkultur keine Abkehr, sondern die „Fortsetzung der schlechten Tendenzen der ‚hohen‘, bürgerlichen Kultur ist“<sup>138</sup>. Außerdem relativiert sich die recht harsche Kritik nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass Adorno jederzeit bereit ist, „Vertreter der hohen Kultur ebenso gnadenlos herunterzuputzen wie Offenbarungen der Kulturindustrie“<sup>139</sup> – denn ihre Aporien sind für ihn dieselben.<sup>140</sup>

In diesem Kontext von ästhetischen Antinomien, die sich in der kapitalistischen Massenkultur manifestieren, aber nicht darauf beschränken, steht auch Adornos Auseinandersetzung mit Lachen, Komik und Humor: „Seitdem die Kunst von der Kulturindustrie an die Kandare genommen wird und unter die Konsumgüter sich einreicht, ist ihre Heiterkeit synthetisch, falsch,

---

Naddel gegen ihre Liebhaber verteidigt, S. 14). Außerdem „haben sich freilich nicht nur die Produktionsbedingungen des massenkulturellen Sektors verändert, sondern vor allem auch die Rezeptionsbedingungen. Das Publikum ist im Umgang mit der Kulturindustrie souverän geworden: Wir haben gelernt, ihre Angebote für unsere eigenen Bedürfnisse zu nutzen und auszuwählen“ (Ebd., S. 17).

137 Vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 135f.

138 Prokop: Theorie der Kulturindustrie, S. 11-16. „Wer den Text trotz der in den Handbüchern der Cultural Studies verbreiteten Gerüchte liest, mag überrascht sein, dass es sich nicht um ein Lamento über die Kommerz-Kultur handelt“ (Stoetzler: Geschichte des Subjekts, S. 164).

139 Eagleton: Ästhetik, S. 371.

140 Gunnar Hindrichs spricht von einem „geheimen Subtext“ (Hindrichs: Kulturindustrie, S. 61) des Kulturindustrie-Kapitels, der davon handele, wie sich ästhetische Grundbegriffe wie Stil, Tragik, Schein oder Autonomie „zur Kenntlichkeit verändert haben“ (ebd.). Im Spiegel der Kulturindustrie reflektierten die Autoren auf die Widersprüchlichkeit und Beschränktheit dieser Kategorien. Beispielsweise sind für Adorno und Horkheimer die kulturpessimistischen Klagen „übers Erlöschen der stillbildenden Kraft im Abendland [...] zum Erschrecken unbegründet“ (Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 135). In ihren Augen ist die Kulturindustrie vielmehr der „unbarmherzigste Stil von allen“ (ebd., S. 139), weil sie jeglichen ästhetischen Eigensinn in die Logik ihrer Genres und Einzelidiome integriert und diesen unterwirft (vgl. ebd., S. 135ff. sowie Hindrichs: Kulturindustrie, S. 64ff.).

verhext<sup>141</sup>. Was Adorno als falsche Heiterkeit bezeichnet, erinnert stark an die bereits diskutierten Widersprüche der ‚heiteren Aufklärung‘. Nach seinem Dafürhalten treten die aggressiven und verletzenden Züge von Auslachen und Lächerlichkeit, die in den Lachdiskursen des 18. Jahrhunderts relativiert und auch nivelliert werden, in der Massenkultur ungebrochen zu Tage. Gegenüber Walter Benjamin, der im Nachwort seines Aufsatzes über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vom Lachen als dem „revolutionärsten Affekt der Massen“ sprach, wendet Adorno in einem Brief entschieden ein, dass das Lachen der Kinobesucher voll des „schlechtesten bürgerlichen Sadismus“<sup>142</sup> sei. In der *Dialektik der Aufklärung* wiederholt sich dieser Vorwurf; ergänzt um die These, dass Komik unter kulturindustriellen Bedingungen gerade im Hinblick auf die Lachenden selbst repressiv wirkt: „Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück“<sup>143</sup>.

Die bestärkenden Effekte von Lachen und Humor, versinnbildlicht durch die etwas aus der Zeit gefallene Stahlbad-Metapher, fallen laut Adorno und Horkheimer in der Kulturindustrie derart stark ins Gewicht, dass hier weder von rebellischer Absurdität noch von eskapistischer Zerstreuung die Rede sein könne.<sup>144</sup> Für sie gilt das genaue Gegenteil: Die kapitalistische

---

141 Adorno: *Ist die Kunst heiter*, S. 603.

142 Adorno/Benjamin: Briefwechsel, S. 171.

143 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 149.

144 Vgl. ebd., S. 149-153. Vor allem durch zwei Argumente widersprechen die Autoren einer etwaigen Verteidigung (des Lachens in) der Kulturindustrie: Zum einen, dass Unterhaltung und Freizeit strukturell im stillschweigenden Einverständnis mit dem Ernst des (kapitalistischen) Daseins stünden: „Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in all ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater selbst hält im Dunkeln die Leiter. [...] Escape wie elopement sind von vorneherein dazu bestimmt, zum Ausgangspunkt zurückkehren“ (ebd., S. 150). Zum anderen, dass meist vor einem ungemehmten Exzess, vor einer radikalen Verweigerung von Sinn zurückgeschreckt werde, um die Marktkonformität zu wahren: „Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten [...]. Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft“ (ebd., S. 151).

Massenkultur münzt in ihren Augen intuitives Unbehagen und unerfüllte Wünsche in konformistische Ersatzbefriedigung durch Schadenfreude um.<sup>145</sup> Demzufolge ist in der Kulturindustrie lediglich ein „schlecht[es]“ Lachen zu finden, das „zu den Instanzen überläuft, die zu fürchten sind“<sup>146</sup>.

Die Abwertung des Lachens verknüpfen Adorno und Horkheimer explizit mit ihrer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft als einer radikal unversöhnlichen, einer antagonistischen Totalität:

In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen und zieht es in ihre nichtswürdige Totalität hinein. Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben, das da Bergson zufolge die Verfestigung durchbricht, ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit. Sie sind Monaden, deren jede dem Genuß sich hingibt, auf Kosten jeglicher anderen, und mit der Majorität im Rückhalt, zu allem entschlossen zu sein. In solcher Harmonie bieten sie das Zerrbild der Solidarität. Das Teuflische des falschen Lachens liegt eben darin, daß es selbst das Beste, Versöhnung, zwingend parodiert.<sup>147</sup>

Es gibt – so könnte man das Zitat in Rekurs auf ein anderes Adorno-Zitat zuspitzen – *kein richtiges Lachen in der falschen Gesellschaft*: Das ephemere Vergnügen, das vereinzelt und entfremdete Subjekte im gemeinsamen Gelächter erfahren, mag einer Realisation von Glück, Harmonie und Versöhnung<sup>148</sup> zum Verwechseln ähnlich sehen. Doch für Adorno und Horkheimer handelt es sich dabei um ein teuer erkaufte Surrogat. Zum einen, weil der kurze, ungehemmte Spaß, den die Kulturindustrie zur Verfügung stellt, die Idee dauerhafter Versöhnung in ihren Augen entleert und entwertet; zum anderen, weil diese vermeintlich harmlose Geselligkeit stets auf Kosten anderer gehe. Denn die kollektive Verbundenheit der Lachenden gründe einzig

---

145 Siehe hierzu Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 148f., sowie Hindrichs: *Kulturindustrie*, S. 69.

146 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 149. Das Gegenstück hierzu wäre für sie das „versöhnte Lachen“ (ebd.), das als ein Signal des „Entronnen seins aus der Macht“ (ebd.) beschrieben wird.

147 Ebd.

148 Zu Adornos Umgang mit solchen grundlegenden Idealen, an denen er – im Unterschied zu dekonstruktivistischen Ansätzen – durchaus festhält, vgl. Eagleton: *Ästhetik*, S. 364f.

auf ihrer Bereitschaft, sich gemeinsam über die Fehler ihres Spottobjekts zu erheben.<sup>149</sup>

Fast beiläufig wird im obigen Zitat ein wichtiger Gewährsmann für diesen so skeptischen Blick auf das Lachen ins Spiel gebracht: Henri Bergson, dessen Aufsatz *Das Lachen*<sup>150</sup> den Überlegenheitstheorien des Komischen zuzuordnen ist. Nach Bergson besteht die soziale Funktion des Lachens, das für ihn kategorisch eine „soziale Geste“<sup>151</sup> ist, in einer auf Einschüchterung und Korrektur zielenden Abwehrreaktion, mit der eine Gruppe oder ein Kollektiv „eine gewisse Steifheit des Körpers, des Charakters und des Geistes ausmerzen [möchte]“<sup>152</sup>. Diese martialische Deutung wird bei Bergson durch einen vitalistischen Erklärungsansatz abgemildert: Das „Auslachen von mechanisch gewordenen Bewegungen und Versteifungen“<sup>153</sup> sei nämlich eine elementare Reaktion auf eine Verhärtung gegenüber der schöpferisch-uenergründlichen Elastizität des Lebens, mit der die Gesellschaft unbewusst „den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommnung verfolgt“<sup>154</sup>.

Wenn man diese „todernste Philosophie des Lachens“<sup>155</sup> mit der im Kulturindustrie-Kapitel eingenommenen Perspektive vergleicht, wird deutlich, dass Adorno und Horkheimer die beiden zentralen Aspekte von Bergsons Komiktheorie gegeneinander ausspielen: Sie übernehmen seine sozialpsychologische Deutung des Komischen – Lachen als kollektive und mitleidlose Geste der Bestrafung von Normabweichungen, die zur Anpassung auffordert –, eignen sich aber nicht den emphatischen Lebensbegriff an, der es Bergson erlaubt, Komik und Lachen als harmlose und liebenswerte Formen kultureller Phantasietätigkeit zu behandeln.<sup>156</sup> Stattdessen beschreiben sie

---

149 „Man darf dem verpönten Trieb frönen, wenn außer Zweifel steht, das es seiner Ausrottung dient. Das ist die Erscheinung des Späßes oder des Ulks“ (Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 193).

150 Bergson: *Das Lachen*.

151 Ebd., S. 24.

152 Ebd.

153 Schürmann: *Unergründlichkeit des Lebens*, S. 122.

154 Bergson: *Das Lachen*, S. 24.

155 Schürmann: *Lachen*, S. 1375.

156 Deshalb liegt bei Bergson im Übrigen auch keine im strikten Sinn *postfundamentalistische* Lachtheorie vor, da das positive Verständnis vom *Élan vital* als ein (Anti-)Fundament zur Bestimmung des Komischen dient: „Das Auslachen ist dort [in Bergsons Essay, H.R.] die gesellschaftliche Strafe, nicht hinreichend mit dem Leben selber mitzugehen. Methodisch hat das immerhin noch

das Lachen *mit* und *gegen* Bergson als eine kollektive Repression unnormaler Verhaltensweisen, die Außenseiter auffordere, sich den gesellschaftlichen Zwängen zu unterwerfen und sich hier und jetzt mit der von Antagonismen zerfurchten Gesellschaft zu versöhnen.

Da Adorno sich in seinen verstreuten Bemerkungen zum Komischen mehrmals auf Bergson bezieht, erweist sich dessen Aufsatz über das Lachen als negativer Fixpunkt seiner Position:

Nach Bergsons Theorie sollte das Lachen [...] das von Konvention verzerrte Leben im Verhältnis der Menschen zueinander wiederherstellen. Vielleicht war das damals schon die Ideologie einer Oberschicht, die, ihrerseits Nutznießer der Verdinglichung, freies Benehmen und *désinvolture*, große Weltmanieren sich leisten konnte und ihrer bedurfte, um die eigene Überlegenheit zu repräsentieren. Heute jedenfalls sagt das Lachen als Symptom das Gegenteil: es restituiert nicht das Leben gegenüber seinen Verhärtungen, sondern die Verhärtung, wenn nach den Spielregeln allzu anarchische Regungen des Lebendigen jene Lügen zu strafen drohen.<sup>157</sup>

Die Kritik, die Adorno hier an Bergsons Komiktheorie übt, steht *pars pro toto* für die Widersprüche, die durch das Paradigma des Komischen und eine damit einhergehende schleichende Nivellierung des Lächerlichen entstehen: Lachpraktiken gelten pauschal als zulässig und unproblematisch, weil sie – bei Bergson kaum anders als bei Shaftesbury – zu einem natürlichen Instrument der Verbesserung und Erneuerung menschlicher Beziehungen erhoben werden.<sup>158</sup> Gegen diese bürgerliche ‚Oberschichtsideologie‘, die auf

---

den Vorteil, dass dort nicht ein ‚Einswerden mit dem Leben‘ in positiver Weise beschworen wird, sondern dass negativ Abweichungen vom Eigentlichen diagnostiziert und im Lachen bloßgestellt werden. Aber auch bei Bergson, und bei weniger vorsichtigen Varianten allemal, steht ‚Intuition‘ geradezu für das Erfassen eines eigentlichen Lebensgrundes (der für bloßes ‚Berechnen‘ unzugänglich bleibe)“ (Schürmann: Unergründlichkeit des Lebens, S. 122).

157 Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 192f. Dieser gemeinsam mit Ursula Jaerisch verfasste Text steht im Kontext von zwei Seminaren Adornos, von denen eines speziell dem Thema des Lachens gewidmet war. Vgl. Schörle: Das Lach-Seminar.

158 Bergsons Komiktheorie ist ein Extrembeispiel für eine derartige Ästhetisierung jeglicher Form von Komik: Das Komische beginnt bei ihm *per definitionem* in Situationen, wo „die Gesellschaft und der Einzelne, von der Sorge um ihre Erhaltung befreit, sich selber als Kunstwerke zu behandeln beginnen“

das immense Selbstvertrauen und die gewaltigen Privilegien ihrer Anhänger schließen lasse, wendet sich Adorno entschieden: Statt einer allgemeinen Lockerung sozialer Regeln begünstige das ubiquitär gewordene Lachen heute deren Verhärtung, wenn es auch den Unterdrückten ermöglicht, sich für kurze Zeit überlegen zu fühlen.<sup>159</sup>

Im Unterschied zu den bisher behandelten Lachfeinden und -freunden, die sich meist an einer ontologischen Spannung von Ordnung und Unsinn abgearbeitet haben, tendiert Adorno zu einer Perspektive, in der das Verhältnis des Komischen und des Politischen als ein gemeinsam fortschreitendes Verhängnis erscheint: „Wie, worüber gelacht wird, hat teil an der historischen Dynamik der Gesellschaft. Gegenwärtig integriert Lachen zwanghaft, was aus dem sozial gesteckten Rahmen herausfällt“<sup>160</sup>. So sieht er im „schallenden Gelächter, mit dem die Meute den Abweichenden zum Schweigen bringt“<sup>161</sup>, ein Beispiel dafür, dass und wie der antagonistische Charakter der bürgerlichen Gesellschaft seit dem Verschwinden des Klassenkampfes zusehends von partikularen Konflikten kanalisiert und überformt werde.<sup>162</sup>

---

(Bergson: Das Lachen, S. 24) und „wo der Mensch dem Menschen nur noch als Schauspiel dient“ (ebd.) – die Möglichkeit, dass die Voraussetzungen und Zugangsbedingungen zu diesem interesselosen Zustand spielerischer Muße unterschiedlich und strittig sein könnten, nicht zuletzt in *denselben* Situationen, wird ausgeklammert.

159 „Leicht verbünden die von sozialem Druck Deformierten sich mit der Gewalt, die sie zurichtete. Sie halten sich schadlos für den gesellschaftlichen Zwang, der ihnen selbst widerfuhr: an denen, die ihn offenbar zur Schau tragen. Unbewußt giriert das Gelächter über den komischen Kauz die Unterdrückung, die dessen Absonderlichkeit zeitigte“ (Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 193).

160 Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 193.

161 Ebd.

162 „Trifft zu, daß die Gesellschaft zur antagonistischen Totalität sich entfaltetete, so ist fast jeder nach gängiger Rede partikulare Konflikt deren Deckbild“ (Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 187). Der vergessene und unsichtbar gewordene „Klassenkampf alten Stils“ (ebd., S 183) gemahnt hier an die Möglichkeit eines historischen Subjektes, das den antagonistischen Horizont der Moderne selbst als kontingent begreift und also für die Überwindung der unversöhnten Gesellschaft streitet. Ebendiese Idee eines *kategorialen* Bruchs mit dem Katz-und-Maus-Spiel von sozialer Universalität und Partikularität ist es, die in den linksheideggerianischen Theorien des Politischen meist außen vor bleibt oder pauschal mit einem (antipolitischen) Denken in historischen

Lachkollektive sind für Adorno also keine sonderlich zivilisierte Form von Streit oder Vergemeinschaftung, sondern erscheinen im Gegenteil als eine Keimform des möglichen Umschlags der Gesellschaft in totale Herrschaft und Zerstörungswahn: Eine Komifizierung von exzentrischem, normabweichenden Verhalten – so der drastische Befund in der *Dialektik der Aufklärung* – stimme in letzter Konsequenz bereits überein mit der Struktur einer

antisemitischen Reaktionsweise. Um den Augenblick der autoritären Freigabe des Verbotenen zu zelebrieren, versammeln sich die Antisemiten, er allein macht sie zum Kollektiv, er konstituiert die Gemeinschaft der Artgenossen. Ihr Getöse ist das organisierte Gelächter.<sup>163</sup>

Von dieser totalitären Tendenz eines kollektiven Gelächters, das die gemeinsame Unterdrückung des Anderen als Ersatzbefriedigung für die eigene (Un-)Freiheit genießt, sind bei Adorno die vermeintlich kritischen Formen des Komischen wie die Satire ausdrücklich nicht ausgenommen; auch dort bestehe eine starke Neigung zum Einverständnis mit dem Bestehenden, wie

---

Notwendigkeiten gleichgesetzt wird. Demgegenüber orientiert sich Adornos Begrifflichkeit an dieser Stelle eng an Marx' negativistischer Bestimmung des Proletariats als „einer Klasse der bürgerlichen Gesellschaft, welche keine Klasse der bürgerlichen Gesellschaft ist, eines Standes, welcher die Auflösung aller Stände ist, einer Sphäre, welche einen universellen Charakter durch ihre universellen Leiden besitzt und kein besonderes Recht in Anspruch nimmt, weil kein besonderes Unrecht, sondern das Unrecht schlechthin an ihr verübt wird, [...] welche sich nicht emanzipieren kann, ohne sich von allen übrigen Sphären der Gesellschaft und damit alle übrigen Sphären der Gesellschaft zu emanzipieren, welche mit einem Wort der völlige Verlust des Menschen ist, also nur durch die völlige Wiedergewinnung des Menschen sich selbst gewinnen kann. Diese Auflösung der Gesellschaft als ein besonderer Stand ist das Proletariat“ (Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, S. 390).

163 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 193. Diese Analogie zum völkischen Antisemitismus macht, so gewagt sie auch daher kommt, auf den vielleicht zentralen Unterschied zur Position Bachtins aufmerksam: Während die Karnevalisierung sozialer Verhältnisse im *Rabelais* auf durchweg positiv konnotierten Vorstellungen von ‚Volk‘ und ‚Volkskultur‘ gründet, sind kollektive Instinkte und intuitive Verhaltensweisen aus der Perspektive der Kritischen Theorie eben nicht von Natur aus schöpferisch oder emanzipatorisch. Der politische Ausgangspunkt ist hier eher das Gegenbild von anarchischer Vielfalt: die blinde Zerstörungswut einer entfesselten Masse.



er in einem als „Juvenals Irrtum“ betitelten Aphorismus aus den *Minima Moralia*<sup>164</sup> ausführt. Der Ausgangspunkt ist hier das vermeintlich gewaltfreie Mittel der Ironie, die ihren Gegenstand scheinbar ohne äußeres Zutun, quasi aus sich heraus entlarvt und ihn dadurch ins Komische überführt.<sup>165</sup> Dieser Anschein von Unbestimmtheit und Ambivalenz ist laut Adorno unweigerlich mit einem impliziten Appell an die vorhandenen Normen und die unhinterfragten Gewissheiten der (Mit-)Lachenden verbunden: „Nur wo ein zwingender Consensus der Subjekte angenommen wird, ist subjektive Reflexion, der Vollzug des begrifflichen Akts überflüssig“<sup>166</sup>. Daran anschließend erscheint es Adorno nur konsequent, dass die komischen Künste bis zur Aufklärung wie selbstverständlich mit der politischen Ordnung paktiert hätten: „Der bedarf des Beweises nicht, welcher die Lacher auf seiner Seite hat. Historisch hat demzufolge die Satire über Jahrtausende, bis zum Voltaireischen Zeitalter, gern mit Stärkeren es gehalten, auf die Verlaß war, mit Autorität“<sup>167</sup>.

Für Adorno ist zweifelhaft, dass sich an dieser Komplizenschaft zwischen dem Komischen und den herrschenden Ideologien und Mächten im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft etwas Wesentliches verändert hat. Wenngleich sich „mit dem Sieg des Bürgertums“<sup>168</sup> die Funktion der Satire zumindest auf den ersten Blick etwas gelockert habe, bleibe die Gattung letztlich doch eine „Gefangene der eigenen Form, des autoritären Erbes, der einspruchslosen Hämischkeit“<sup>169</sup>. Selbst radikal aufklärerische Satiren, die „keine Versöhnung mit dem Bestehenden und seinem Bewußtsein mehr duldeten“<sup>170</sup>, entkommen dabei laut Adorno nicht dem performativen Widerspruch, das zu Erkennende bereits als selbstverständlich vorauszusetzen: „kein Witz von Karl Kraus zaudert in der Entscheidung darüber, wer anständig und wer ein Schurke, was Geist und was Dummheit, was Sprache und was Zeitung sei“<sup>171</sup>.

---

164 Adorno: *Minima Moralia*, hier: S. 239-241.

165 „Ironie überführt das Objekt, indem sie es hinstellt, als was es sich gibt, und ohne Urteil, gleichsam unter Aussparung des betrachtenden Subjekts, an seinem Ansichsein misst“ (Adorno: *Minima Moralia*, S. 239).

166 Ebd., S. 239.

167 Ebd.

168 Ebd., S. 240.

169 Ebd.

170 Ebd.

171 Ebd.



Obwohl Adorno mit der Unerbittlichkeit und Entschiedenheit von Kraus durchaus sympathisiert<sup>172</sup>, hält er Satire, auch und gerade in dieser unversöhnlich polemischen Form, heutzutage nicht länger für ein probates Mittel.<sup>173</sup> Denn in der gegenwärtigen Gesellschaft seien die Voraussetzungen für einen solchen evidenzheischenden, auf Einverständnis rechnenden Gestus nicht mehr vorhanden. Mit dieser These will sich Adorno ausdrücklich nicht über einen angeblichen „Relativismus der Werte, die Abwesenheit verbindlicher Normen“<sup>174</sup> in der heutigen Gesellschaft beklagen; seine Kritik bezieht sich auf eine Auflösung jeglicher „Differenz zwischen Wirklichkeit und Ideologie“<sup>175</sup>, die die Aufdeckung eines Widerspruchs zwischen Sein und Sollen mittlerweile zu einem Ding der Unmöglichkeit mache:

Ironie drückte aus: das behauptet es zu sein, so aber ist es; heute jedoch beruft die Welt noch in der radikalen Lüge sich darauf, daß es eben so sei, und solcher einfache Befund koinzidiert ihr mit dem Guten. Kein Spalt im Fels des Bestehenden, an dem der Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte. [...] Gegen den blutigen Ernst der totalen Gesellschaft, die ihre Gegeninstanz eingezogen hat als den hilflosen Einspruch, den ehemals Ironie niederschlug, steht einzig noch der blutige Ernst, die begriffene Wahrheit.<sup>176</sup>

Bemerkenswert an dem Zitat ist zum einen, dass Adorno die Gesellschaft hier mit einer Metaphorik von ‚Fels‘, ‚Spalt‘ und ‚Halt‘ beschreibt, was erneut

---

172 Vgl. Adorno: „Sittlichkeit und Kriminalität“, S. 367-387.

173 Am Beispiel von Kraus zeigt sich für Adorno nicht zuletzt, dass es ein aussichtsloses und letztlich sogar fahrlässiges Unterfangen sei, den Nationalsozialismus mit den Waffen der Satire bekämpfen zu wollen (vgl. Adorno: *Minima Moralia*, S. 240f.). Denn angesichts der faschistischen Bedrohung, so Adorno, sei es absolut unangebracht darauf zu spekulieren, dass man am Ende die Lacher auf seiner Seite haben werde: „Komödien über den Faschismus [...] machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheit, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden“ (Adorno: *Ist die Kunst heiter*, S. 604). Deshalb gelte sein Diktum zur Kunst nach Auschwitz ganz besonders für die komischen Künste: „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann“ (ebd., S. 603).

174 Adorno: *Minima Moralia*, S. 241.

175 Ebd.

176 Ebd.

auf die Nähe zu postfundamentalistischen Positionen hinweist; zum anderen verdeutlicht es, wie sehr er bisweilen einer Haltung zuneigt, die auf „die unangenehme Sackgasse einer auf sich selbst zurückgeworfenen Vernunft“<sup>177</sup> hinausläuft. So wie es hier klingt, lässt sich der antagonistischen Totalität ‚Gesellschaft‘ einzig und allein mit inhärent ernster Begriffsarbeit beikommen. Wer sich angesichts der fortschreitenden Erosion sozialer Gewissheiten einen kritischen Standpunkt bewahren will, der muss die „Eiswüste der Abstraktion“<sup>178</sup> durchqueren. Dem ‚blutigen Ernst‘ des Bestehenden mit Humor, Ironie, Heiterkeit oder dergleichen begegnen zu wollen, erscheint an dieser Stelle vollkommen aussichtslos.

Umso überraschender ist daher, dass es für Adorno sehr wohl *eine* Form von Komik gibt, die seiner Kritik nicht anheimfällt. Denn er tritt als ein uneingeschränkter Verehrer des Theaters von Samuel Beckett auf, dessen absurde Dramen für ihn ein leuchtendes Beispiel dafür sind, dass und wie sich moderne Kunst die utopische Widerständigkeit des Ästhetischen, von der Kulturindustrie usurpiert, noch zu erhalten vermag. Adorno zufolge gelingt dies, weil bei Beckett – ein anderes Beispiel wäre für ihn die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs – eine konsequente Zurückwendung der Kunst auf die Bedingungen ihrer eigenen (Un-)Möglichkeit stattfindet: „Gemäß dem Hang der neuen Kunst, durch Selbstreflexion ihre eigenen Kategorien thematisch zu machen, wird in Stücken wie *Godot* und dem *Endspiel* [...] eher das Schicksal von Komik tragiert, als dass sie komisch wären“<sup>179</sup>.

Adorno versteht das Theater des Absurden weder als eine Rückkehr zu einer infantil-unschuldigen Sinnverweigerung noch als eine tragikomische Vermischung von distinkten Erfahrungsformen, wo sich Freud und Leid, Heiterkeit und Ernsthaftigkeit bloß abwechseln, *für sich* aber intakt bleiben. Nach seiner Deutung werden von dieser Komik vorrangig die inneren Widersprüche des Komischen auf die Spitze getrieben und zur Schau gestellt.<sup>180</sup> Wenn etwa die Beckettschen Figuren zu einem anlasslosen und ostentativ freudlosen Lachen ansetzen, werde das lachwillige Publikum mit seinem eigenen Zerrbild konfrontiert:

---

177 Eagleton: *Ästhetik*, S. 368.

178 Adorno: *Negative Dialektik*, S. 9.

179 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 505.

180 Ähnliches geschieht Adorno zufolge bei Beckett auch mit der Gattung des Tragischen, sowie mit dramatischen Kategorien wie ‚Handlung‘, ‚Rolle‘ oder ‚Dialog‘ (vgl. Adorno: *Versuch*, S. 302ff.). Am ausführlichsten diskutiert er dies aber am Beispiel von Lachen, Humor und Komik.

### 3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie

Aber das Lachen, zu dem es [gemeint ist Becketts *Endspiel*, H. R.] animiert, müßte die Lacher ersticken. Das wurde aus Humor, nachdem er als ästhetisches Medium veraltet ist und widerlich, ohne Kanon dessen, worüber zu lachen wäre; ohne einen Ort von Versöhnung, von dem aus sich lachen ließe; ohne irgend etwas Harmloses zwischen Himmel und Erde, das erlaubte, belacht zu werden.<sup>181</sup>

Das Besondere an Beckett ist demnach, dass Lachgewohnheiten im Theater und das Medium des Humors nicht nur als Material im weiteren Sinne fungieren, sondern zum Gegenstand ihrer selbst werden. In Anbetracht einer Lachkultur, die keinem eindeutigen Kanon mehr gehorcht, in der die Kriterien eines versöhnten Lachens radikal fraglich sind, scheint diese Form von Meta- oder Antikomik für Adorno die einzig noch legitime. Denn das hier provozierte Lachen gründet nicht auf einer willkürlichen Setzung, sondern auf *Nichts*: auf der Nichtigkeit und Illegitimität eines jeden anderen sich für harmlos und versöhnt haltenden Lachens.<sup>182</sup> Nur in diesem Modus der *bestimmten Negation*, nur durch die unversöhnliche Reflexion auf die sozialen und historischen Aporien von Komik, Lachen und Humor, stünde heute noch ihre Rettung in Aussicht: „Gerettet wird der Humor in Becketts Stücken, weil sie anstecken mit dem Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens und über die Verzweiflung“<sup>183</sup>.

Dass an dieser Stelle eine mögliche ‚Rettung‘ von Humor, der Adorno eben noch als ‚veraltet‘ und ‚widerlich‘ erschien, angekündigt wird, ist nun doch erklärungsbedürftig. Der Kontrast zwischen Adornos Beckett-Begeisterung und seiner ansonsten unversöhnlich-kritischen Haltung ist für Terry Eagleton der „am leichtesten zu karikierende Aspekt von Adornos Denken: Beckett und Schönberg gelten als Lösung der Probleme des Hungers in der Welt und einer drohenden nuklearen Katastrophe“<sup>184</sup>. Eagleton sieht es als erwiesen an, dass Adorno damit etwas „als Lösung anbietet, was eindeutig Teil des Problems ist“<sup>185</sup>. Ist nicht gerade das Theater des Absurden lediglich ein Nischenprodukt des bürgerlichen Kunsttheaters, das in einer antagonistischen Gesellschaft nur einigen wenigen – den *happy few* – vorbehalten

---

181 Adorno: Versuch, S. 300.

182 „Über solchem Lachen auf der Bühne vergeht dem Zuschauer das seine“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 505).

183 Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 605.

184 Eagleton: Ästhetik, S. 371.

185 Ebd.

bleibt? Und auch Beckett ist wie alle anderen Formen des Komischen nicht vor Erstarrung und Vereinnahmung gefeit.<sup>186</sup> Insofern ist aus postfundamentalistischer Perspektive ein naheliegender Einwand, dass das „letz[t]e Refugium eines Lachens“<sup>187</sup>, zu dem Adorno hier Zuflucht sucht, ebenfalls auf brüchigen Fundamenten gebaut ist.

Insofern bleibt festzuhalten, dass die Dialektik des Lächerlichen bei Beckett nicht aufhört – wobei der Umstand, dass es keinen *theoretisch* bestimmbaren Endpunkt dieser Dialektik gibt, nicht zwangsläufig heißt, dass es sich um ein endloses Kontinuum handelt. Denn unter einem anderen Gesichtspunkt weist Adornos Plädoyer für Beckett – wie prekär und anfechtbar auch immer – über eine theatrale Zähmung des Lächerlichen, wie wir sie von Platon oder Aristoteles kennen, hinaus. So besitzt ein ‚Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens‘ keine positive Identität; es beanstandet nicht die Verletzung einer willkürlich gesetzten Norm, sondern entzündet sich an der Kontingenz solcher Gegensätze. Was Adorno „als Selbstkritik, als Komik der Komik“<sup>188</sup> beschreibt, zeichnet sich durch einen radikalen Verzicht auf eine politische Sinnordnung aus, die es zu bewahren und zu erneuern gilt.

Die damit eingeforderte Bewegung einer immanenten Kritik, die ins Offene weist, konterkariert Adorno jedoch, wenn er diesen kategorialen Bruch zu einem ausschließlichen Privileg des Theaters des Absurden stilisiert.<sup>189</sup> Adorno muss sich den Vorwurf gefallen lassen, an diesem Punkt in ein ähnliches Fortschrittsdenken zurückzufallen, wie er es an anderer Stelle kritisiert und gegen das er zurecht anführt, dass Aggression und Willkür in der bürgerlichen Lachkultur keineswegs verschwunden sind. Wie wir gesehen haben, weist er von der tautologischen Funktion des Humors in der Kulturindustrie über Bergsons Verharmlosung des kollektiven Lachens bis hin zur Komplizenschaft von Satire und *common sense* immer wieder auf

---

186 „Becketts Verfahren, Drama in durchgeführte Parodie zu verwandeln, hat sich weit schneller erschöpft als angenommen [...]. Es kann nicht weitergehen, also muss es weitergehen – diese Grundfigur der Werke Becketts ist zwar noch immer das obszöne Geheimnis der kapitalistischen Ökonomie, doch wird es nicht mehr verborgen. Beckett funktioniert auch als Sitcom und sorgt für Lacher, aber keineswegs mehr für Entsetzen“ (Hayner: Warum Theater, S. 69f.).

187 Müller-Schöll: Das letzte Lachen, S. 183.

188 Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 605.

189 Mit Dieter Prokop gesprochen: „Warum sollte es dieses rettende Lachen in der Kulturindustrie nicht geben?“ (Prokop: Theorie der Kulturindustrie, S. 254).

### *3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie*

Kipppunkte hin, an denen Gemeinschaft in Ausgrenzung, Kritik in Affirmation, Komik in Lächerlichkeit umschlägt. Wer Adorno hierin zustimmt, darf auch sein Argument anzweifeln, dass die bestimmte Negation dieser Problematik nur auf höherer, auf höchster Stufe möglich sein soll.