

Leseprobe

Friedrich W. Block / Uwe Wirth (Hgg.)

Unter Mitarbeit von Jennifer Neumann

Grenzen der Komik

Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Redaktion und Druck dieses Buches erfolgten
mit freundlicher Unterstützung von:
Stiftung Brückner-Kühner
Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1595-0
www.aisthesis.de

Inhalt

FRIEDRICH W. BLOCK	
Keine Komik ohne Grenzen!	
Einleitung und Synopse	7
UWE WIRTH	
Die Grenzen der Komik: Bestimmungsversuche unter theoretischen und praktischen Vorzeichen	19
ALEXANDER BROCK	
Zum strategischen Spiel mit den Grenzen des Komischen	57
ANJA GERIGK	
Vom Grotesken zur Metakomik	
Grenzbeobachtung am Film <i>The Interview</i>	73
FRIEDRICH W. BLOCK	
Gesegnete Kopulation	
Zur künstlerischen Selbstbeschreibung des Witzes	87
NILS JABLONSKI	
Verdichtete Dichtung	
Kitsch als Komik ohne Humor	111
BURKHARD MEYER-SICKENDIEK	
Die Komik der Grenzüberschreitung: Alfred Döblins <i>Babylonische Wandlung</i>	133
LISA WOLFSON	
Tabu? Verharmlosung? Satire?	
Mediale Darstellungen Hitlers in <i>Er ist wieder da</i> (Roman, Höbuch, Film)	167
LUTZ ELLRICH	
Was leisten komische Darstellungen des Holocaust?	189

CARINA GABRIEL-KINZ	
Der Streit um die Mohammed-Karikaturen: Ein Vergleich von <i>Titanic</i> und <i>Charlie Hebdo</i>	241
ROLF LOHSE	
Prekäre Allmacht	271
LISA WOLFSON	
<i>Pussy Riot</i> – ein Spott-Gebet und die Folgen	293
ANJA GERIGK	
„Ha! – Ha! – Hallelujah!“ Das Vexierspiel komischer Ent- und Resakralisierung im <i>Andreas Hartknopf</i>	325
ROALD DIJKSTRA und CHRISTIAN F. HEMPELMANN	
Das angebliche Spaßloch der alten Kirche	337
NILS NEUMANN	
Kynisches Lachen und die Gleichnisse im Lukasevangelium	357
Autorinnen und Autoren	391

Keine Komik ohne Grenzen!

Einleitung und Synopse

Friedrich W. Block

Dieser Band in der Reihe *Kulturen des Komischen* versammelt Aufsätze, die im Nachgang zu zwei Tagungen des Kasseler Komik-Kolloquiums geschrieben wurden. Es ging dabei einmal um die ‚Grenzen des Komischen‘ und zuvor – quasi als Hinführung – um das Verhältnis von ‚Komik und Religion‘.

Die Tagungen des Kasseler Komik-Kolloquiums, die seit dem Jahr 2000, also seit nunmehr 20 Jahren, stattgefunden haben, hatten von Anfang an die Grenzen des Komischen im Blick. Schon das erste Symposium widmete sich einer prominenten Unterscheidung, nämlich der zwischen den Geschlechtern, insbesondere auch unter der Fragestellung, warum und wie es hier kulturell zu unterschiedlichen Regeln für Komikhandlungen bis hin zur Tabuisierung des weiblichen Lachens gekommen ist. Eine andere Tagung hat das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Komik erörtert; auch hier war die Frage nach den Grenzen der Komik präsent.¹

Titel und Thema „Grenzen der Komik“ verdanken sich ihrer Form nach einem Sprachspiel, das den Genitiv sowohl objektivisch als auch subjektivisch versteht: Komik macht sich Grenzen zu eigen, und sie hat oder erfährt ihre eigenen Grenzen. Strukturell liegt Verwandtes auch im Wort ‚Grenze‘ selbst: Dem Eintrag im Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm zufolge meint das dem Slawischen entlehnte Wort im eigentlich Sinn „die gedachte Linie, die zur scheidung von gebieten der erdoberfläche dient“.² Im Laufe der Zeit entwickelt sich die Bedeutung einerseits durch Abstraktion zur Linie zwischen allen möglichen, auch immateriellen und abstrakten Räumen; anderseits zu einem Begriff, der nicht nur die Räume diesseits und jenseits der Grenze unterscheidet, sondern „der von dem raum jenseits der grenze mehr oder weniger ab-

1 Vgl. Block: Komik – Medien – Gender; ders.: Kunst & Komik.

2 Deutsches Wörterbuch: Grenze.

sieht und das Wort so den Bedeutungen ‚Schranke, Abschluss, Ziel, Ende‘ nähert.“³ Beide Bedeutungsrichtungen spiegeln sich im Komischen wie auch im genitivischen Sprachspiel.

Die meisten Theorien zum Komischen haben eines gemeinsam: Sie fokussieren die ‚ursprüngliche‘ Konnotation von Grenze als einer ‚gedachten Linie‘, die einen Raum in diesseits und jenseits scheidet bzw. die einen Unterschied macht: Zwieschlächtigkeit (Baudelaire), Unangemessen im Verhältnis von Begriff und Objekt (Schopenhauer), Bisoziation (Koestler), Kippphänomen (Iser), Skriptopposition (Raskin, Kindt), Transgression (Lohse), Ambivalenz (Gerigk), Rahmenbruch und performative Aufwandsdifferenz (Wirth mit Freud und Grice) usw., auch der in all dies hineinspielende Begriff der Inkongruenz – all diese Vorstellungen operieren mit gedachten Linien, die trennen und/oder verbinden und im Komischen markiert werden.

Die Konnotation von Grenze als Schranke oder Abschluss trifft auf zahllose Gegenstände des Komischen, insbesondere wichtige kulturell geprägte Grenzen. Sie trifft aber auch auf das Komische selbst, wo es an sein eigenes Ende kommt. Daher haben wir in der Einladung zur Tagung „Grenzen der Komik“ danach gefragt, wie das Komische verschiedene kulturell gefügte und bedeutsame Grenzen markiert, expliziert, umspielt, verschiebt oder überschreitet. Integriert war dabei auch die Frage, wie das Komische seine eigenen Grenzen erfährt:

Das Komische zeigt kulturelle Grenzen auf, die in verschiedensten Bereichen des individuellen und sozialen Lebens wirksam sind. Insbesondere geht es dabei um Grenzen von hohem ideellen Wert, die oftmals stillschweigend gesetzt sind bzw. invisibilisiert und symbolisiert sind – oft durch Tabus. Universell, gleichwohl kulturell geformt, sind dabei Grenzen in existenziell bedeutsamen Bereichen wie Alter/Krankheit, Tod, Sexualität, Macht sowie Sprache und Kommunikation. Kulturell stärker differenziert sind Komik-affine Bereiche wie Gender, Religion, Höflichkeit und Fairness, das Kriminelle, Geschmack, Essensregeln, Politikstile, Arbeitsethos und Berufsgruppen, Differenzen von Wissen und Unwissen oder von Stadt und Land oder von Inland und Ausland. Um nur einige zu nennen, von denen etliche in den Beiträgen dieses

3 Ebd.

Bandes Thema werden. Wie greift das Komische hier auf welche Weise (künstlerisch, medial, alltagskommunikativ etc.) und mit welchen Funktionen ein?

Das Komische hat interne Grenzen, die es strukturieren und organisieren, Grenzen wie etwa Gattungen, Formen und Stile des Komischen, Geschmacksgrenzen, Szenen oder auch Zeiten des Komischen. Wie diese Grenzen in Erscheinung treten, auch das war von Interesse.

Das Komische beschreibt und erfährt sowohl diskursiv, vor allem aber praktisch und oft metakomisch seine eigenen Grenzen, die ihm Identität geben. Die Grenzen etwa zum Ernstesten, Tragischen, Erhabenen erzeugen nicht ein dichotomisches, sondern ein komplementäres Verhältnis mit dem Komischen. Das vermeintliche Gegenteil ist dem Komischen eingeschrieben. Die Grenzziehungen erfolgen von innen oder auch von außen – im Falle der Satire beispielsweise oft in Form von Rechtsstreitigkeiten, im Extremfall durch Mord. Wie also wird die Identität des Komischen selbst bei ihrem Wirken an kulturellen Grenzen thematisch, frei nach Robert Gernhardt: „Wo hört da der Spaß auf? (Was meint, dass er gerade da erst so richtig anfängt).“⁴

Was wird dazu konkret in den Beiträgen dieses Bandes erörtert?

UWE WIRTH lotet einleitend die „Grenzen der Komik“ in einem breiten Spektrum von Theorie und Praxis aus. Ausgehend von Helmut Plessners Bestimmung des Lachens als Reaktion auf eine ‚Grenzlage‘ wird das Komische von expliziten, äußeren, sowie auch von impliziten, inneren, stillschweigend gesetzten Grenzen her gedacht, die im Komischen erkennbar werden. Als eine kritische Grenze, an der das rahmenbrechende und ambivalente Wirken des Komischen diskutiert wird, gilt die zwischen dem Eigenen, Kultivierten einerseits und dem Fremden, Unangemessenen, Barbarischen andererseits – eine besonders heikle Normierung, wenn sie implizit erfolgt. Daraus ergibt sich die unterschiedliche Grenzbehandlung durch integrierende entgegen diskriminierender, anders auch durch subversive entgegen affirmierender Komik. Dies führt schließlich zur Beobachtung einer dialogischen Grenzlage des Komischen selbst, die im Theater Tragik und Komik oder in der Satire

4 Gernhardt: Was gibt's denn da zu lachen, S. 145.

Spaß und politischen Ernst integriert und Komik daher als Reflexionsmedium für Grenz-Konzepte auszeichnet.

Am Beispiel von Comedies vertieft sich ALEXANDER BROCK in das strategische „Spiel mit den Grenzen des Komischen“. Es geht ihm um verschiedene informationelle, kognitive und kommunikative Bereiche, die durch Grenzen formiert werden. Dabei trifft er eine basale Unterscheidung zwischen „Grenzen im Komischen und Grenzen des Komischen“. Demnach vollziehen sich schon auf der Mikroebene entweder scharfe oder oszillierende oder auch perforierte Grenzziehungen zwischen verschiedenen Sinnbereichen – bis hin zu einer Tendenz der Grenzauflösung. Es geht um Grenzen zwischen bestimmten Textmustern, zwischen komischen und ernsten Phasen, zwischen bestimmten Figuren- und Personentypen, schließlich auch um Komikentzug, das heißt um den starken kommunikativen Effekt durch eine jähe Grenzziehung zwischen Spaß und Ernst.

Grenzen der Komik sind, so ANJA GERIGK, vor allem kommunikativ organisiert, wozu kulturelle und mediale Bedingungen ebenso gehören wie die Möglichkeit, Transgressivität, Verstehensmanagement oder auch Interkulturalität zu koordinieren. Künstlerisch anschaulich wird dies, wo Metakomik inszeniert wird. Diese Argumentation entwickelt die Autorin im Bezug auf den skandalumwitterten Film *The Interview* von 2014 in der Regie von Seth Rogen und Evan Goldberg. Der Konflikt zwischen den USA und Nordkorea wird hier über Motive wie entgrenzende Leiblichkeit, die Entdifferenzierung von Eigenen und Anderen, vor allem aber über eine Dekomposition des Freund-Feind-Schemas zu einer facettenreichen Grenzreflexion, die auch das Nicht-Mehr-Komische einschließt, nämlich dort, wo der Ernst der politischen Lage präsent wird: ein Paradebeispiel dafür, wie Kommunikation gefährdet wird und dabei doch anschlussfähig bleibt. Im Film wird dies besonders dadurch möglich, dass die Polit-Satire ins Groteske gezogen wird, also zwei Komikverfahren mit sehr unterschiedlichem Wirklichkeitsbezug sowohl komik- als auch medienreflexiv in Spannung gesetzt werden.

Was, fragt FRIEDRICH W. BLOCK, geschieht dem Witz und seiner Komik, wenn er Gegenstand künstlerischer Verarbeitung, wenn die ‚kleine Form‘ also Gegenstand einer performativen Selbstbeschreibung im Kunstsystem wird? Wird er vernichtet? Bei welchen seiner Eigen-

schaften setzt man an und welche Erfahrungsmöglichkeiten stecken in der künstlerischen Reflexion von Witz? Dergleichen Fragen werden an Textbeispielen von Kurt Tucholsky und Robert Gernhardt, an einem Themenheft der *Akzente* sowie an Witzverarbeitungen von Gerhard Rühm und Zsuzsanna Gahse behandelt. Im Ergebnis dieser Beobachtungen lässt sich Jean Pauls Meinung, der Witz bringe keine eigene Beschreibung zustande, widersprechen; wenn nämlich die Ambivalenz bzw. Komplementarität von Witz als Textsorte und als geistig-kreatives Vermögen und Selbstbeschreibung auch als performativ akzeptiert wird. Eine künstlerische Verfahrens- und Rahmenanalyse des Witzes hält sich immer nahe bei oder auf seinen Grenzen auf.

Kitsch als Grenzphänomen des Komischen: NILS JABLONSKI untersucht in seinem Beitrag „Verdichtete Dichtung“ diesen ästhetisch-kulturellen Komplex mittels Mikroanalysen an Beispielen aus Literatur und Fernsehen. Er zeigt, dass der ästhetische Ernst des Kitsches ständig ins Komische zu kippen droht: Im Bemühen um eine besonders poetische Wirkung produziert der Kitsch nämlich unfreiwillig komische Inkongruenzen. Diese wiederum werden von Parodien für ihre komisierenden Verfremdungen der kitschtypischen Verfahren genutzt. Wenn allerdings im Kitsch doch bewusst auf Komik gesetzt wird, geschieht dies gleichwohl ‚ohne Humor‘. Denn dem Kitsch dient eine solche Komik ohne jede Selbstreflexivität zur bloßen Unterhaltung. Kitsch markiert mit dieser Gratwanderung also gleich zwei Grenzen: die zur Kunst und die zur Komik.

Wie vielfältig und ambivalent mit literarischer Komik Grenzen umspielt werden können, zeigt BURKHARD MEYER-SICKENDIEK in seiner Analyse von Alfred Döblins 1934 erschienenem Roman *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*. Schon durch die höchst kritische Exilsituation, in der das Buch entsteht, hat es mit der Erfahrung von Grenzüberschreitung zu tun. Dem wird mit Sarkasmus begegnet, der mit der ironisch-satirischen Ausbreitung des Stoffes, der grotesken Zeichnung der Figuren, der Fülle an absurden Situationen, Handlungen und komischen Stilmitteln, surreal bis hin zu purem Nonsense, ausgesprochen üppig gestaltet wird. Sarkastischer Spott gilt der Verzweigung angesichts von Exil bzw. gegenwärtigen und historischen Existenznöten, ebenso ein damit verbundenes Schuld- und Opfergefühl. Das erstreckt

sich auch auf das Religiöse, nämlich auf die abgründigen historischen und aktuellen Bedingungen dafür, jüdisch zu sein. Insofern diese Nöte ihre Bedrohlichkeit nicht verlieren, nicht zuletzt für den Verfasser des Romans, sondern dem Humor, der ihnen begegnet, komplementär sind, bewegt man sich ständig diesseits und jenseits der Grenze des Komischen.

LISA WOLFSON diskutiert im Vergleich des Romans *Er ist wieder da* von Timur Vermes, der Hörbuchfassung und David Wnends Verfilmung komische und mediale Darstellungen Adolf Hitlers und die Frage, ob es dabei eine angemessene Komik geben kann und ob oder wie die Person Hitler per se eine Grenze des Komischen bildet. Der Vergleich arbeitet deutliche funktionale Unterschiede der medialen Fassungen des Stoffes heraus: Roman und Hörfassung fokussieren vielseitig auf eine komische und scharfe Medienkritik, die Verfilmung inszeniert darüber hinaus durch nichtfiktionale Elemente realsatirische Gesellschaftskritik. Geklärt wird an diesen Beispielen auch, dass das traditionelle Postulat der Harmlosigkeit für moderne und postmoderne und das heißt für ambivalente Komik, wie sie in den Fassungen von *Er ist wieder da* gestaltet wird, keine Geltung mehr hat.

Angesichts der Tatsache, dass Komik bei Darstellungen des Holocaust schnell an unüberwindliche Grenzen gerät, diskutiert LUTZ ELLRICH differenziert die Frage, ob es nicht doch angemessene Formen des Komischen bei Holocaust-Darstellungen geben kann und ob diese dann auch durch spezifische Leistungen zu rechtfertigen sind. Diese Frage wird an konkreten Beispielen aus Literatur, Theater, Grafik und Film behandelt. An solchen, die am Einsatz komischer Mittel gescheitert sind wie das Filmprojekt *The Day the Clown Cried* (1972) von Jerry Lewis oder dafür heftige Kritik auf sich zogen, wie Lina Wertmüllers Film *Pasqualino Settebellezze* (1975). Und an solchen, die für ihre Komik mehr Akzeptanz erfuhren. Das gilt für die sehr frühen Erzählungen von Tadeusz Barowski (*Bei uns in Auschwitz*, 1946) mit ihrer sarkastischen und von Tragik nicht abgrenzbaren Komik, für ein tabubrechendes Theaterstück an den Grenzen des Karnevalesken wie *The Cannibals* (1968) von George Tabori oder für den Roman *The Zone of Interest* (2014) von Martin Amis, dessen Komik sich gegen Versuche wendet, das Grauen verstehen zu wollen. Die Beobachtungen zur Komik begleiten auch den Paradigmenwechsel

von der Auseinandersetzung mit dem Ereignis selbst zu der mit dem Diskurs *über* den Holocaust. Deutlich wird: Beurteilungen der Angemessenheit von Komik sind hochgradig kontextabhängig.

Kommen wir zur Engführung des Themas, nämlich zum spannungsreichen Verhältnis zwischen Komik und Religion. Auch hier manifestiert sich die ambivalente Bedeutung der Formulierung „Grenzen der Komik“. Betroffen ist dabei insbesondere die Grenze des Komischen selbst. So schreibt John Morreal 2008,⁵ dass vor allem die großen monotheistischen Religionen gegenüber Lachen und Humor immer kritisch und abwehrend eingestellt gewesen seien: Im Ernst des Sakralen sei Humor als feindlich interpretiert worden; solcher Auffassungen nach weiche der Humor die Selbstkontrolle auf, sei unverantwortlich, unseriös, eitel, hedonistisch, tendiere zu Libertinage und Anarchie, sei Ausdruck von Dummheit. Dem, so Morreal, stünden allerdings antike, östliche und neuere religiöse Auffassungen entgegen, die die „comic vision“ einbeziehen wie z.B. der Zen-Buddhismus, wo komische Inkongruenzen fest zur religiösen Praxis gehören.⁶

Dazu passt, wenn das Komische und das Lachen im christlichen Kontext dann der anderen Seite zugeschlagen werden, nicht dem Göttlichen, sondern dem Menschlichen bzw. Allzumenschlichen oder gar dem Satanischen oder beidem gleichzeitig. Ein Gewährsmann der Moderne wie Charles Baudelaire deutet dies in seinem legendären Essay *L'essence du rire* von 1855 positiv. Das Lachen sei nicht Ausdruck des göttlichen Eines, sondern verweise, zumindest als künstlerisches Phänomen auf, wie es heißt, „das Vorhandensein einer fortwährenden Zwieschlächtigkeit“. Das Lachen, so Baudelaire sei „satanisch, also ist es zutiefst menschlich“.⁷

Der Gedanke, Komik sei dem Diabolischen verwandt, ist nicht unattraktiv. Und zwar unter dem abstrakten Gesichtspunkt, dass das Komische sensibel für die Grenzen des Symbolischen ist, das unsere Wirklichkeit zusammenwirft, zusammenhält bzw. kodiert. Komik bedeutet, wie bereits angedeutet, eine unerwartete Verknüpfung oder Unterscheidung,

5 Morreal: Philosophy and religion.

6 Ebd. S. 241.

7 Baudelaire: Vom Wesen des Lachens, S. 292, 304.

die eigentlich erst die Markierung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen aufwirft, das Symbolische im überraschenden, ungewohnten Zusammenfügen zunächst durcheinanderwirft, dieses also buchstäblich ‚diabolisch‘ werden lässt.⁸

Das heißt aber auch, dass es zwischen Komik und dem Göttlichen bzw. Religiösen wohl kein dualistisches, sondern ein komplementäres Verhältnis gibt. So zeigt Peter Berger in seinem Buch *Redeeming Laughter* oder *Erlösendes Lachen* (1997) sogar den Weg zu einer Theologie des Komischen auf. Im Schlusskapitel rückt er dabei die Ursprünge des Komischen in eine „große Nähe zu einer Begegnung mit dem Numinosen“ – und zwar als Differenzerfahrung: Beide Phänomene würden die Wahrnehmung einer magisch verwandelten Welt herbeiführen. Aus diesem Grund seien beide „gefährlich, sobald sie einen gewissen Grad an Intensität erreichen“.⁹ Und diese Gefahren erzeugen im gegenseitigen Kontakt schnell eine hochexplosive Mischung, wie man auch im 21. Jahrhundert leidvoll erfahren kann.

Es gibt in jüngerer Zeit kein Ereignis, das die existenziellen Grenzen einer Komikpraxis, die kulturelle, auch religiöse Werterahmen und dabei ihre eigenen Grenzen ausreizt, so drastisch vorführt, wie das mörderische Attentat, das 2015 auf die Redaktion des französischen Satiremagazins *Charlie Hebdo* verübt wurde. Dieses schreckliche Ereignis ist nicht unabhängig vom sogenannten ‚Karikaturenstreit‘ zu verstehen, der sich ein knappes Jahrzehnt zuvor international und teilweise auch gewaltsam an Mohammed-Karikaturen entzündete, die zuerst in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* erschienen waren. Historisch kann hier eine neue Dimension mit globaler Reichweite bei der Aushandlung kultureller und politischer Maßstäbe beobachtet werden – ein Wandel auch in der Kulturgeschichte des Komischen.

Wie sehr spezifische kulturhistorische Kontexte hierbei eine Rolle spielen, darüber liefert der komparatistische Beitrag von CARINA GABRIEL-KINZ Aufschlüsse. Sie erörtert die unterschiedlichen Verfahren im Umgang mit der Debatte um die Mohammed-Karikaturen anhand der französischen Zeitschrift *Charlie Hebdo* im Vergleich zum deutschen Sati-

8 Vgl. Block, Jablonski: Die Komik der digitalen Medien, S. 399ff.

9 Berger: Erlösendes Lachen, S. 243.

remagazin *Titanic*. Indem das entsprechende Heft von *Charlie Hebdo* mit einer Vielzahl von Mohammed-Karikaturen die Grenzen religionsbezogener Satire weit dehnt, wird politisch klar Stellung bezogen für die in der französischen Kulturgeschichte verankerten Werte der Laizität und der Meinungsfreiheit. Das verglichene *Titanic*-Heft setzt dagegen mehr auf distanziertere und offenere Meta- und Nonsenskomik. Diese nimmt den Karikaturenstreit umfassender in den Blick und bezieht sich auch allgemeiner auf die Komisierung von Religionen und die in westlichen Kulturen verhandelten Grenzen von Komik. Bedeutsam sind dabei auch die unterschiedlichen, historisch gewachsenen Eigenschaften von Gesellschaftsteilen mit muslimisch geprägtem Migrationshintergrund in beiden Ländern.

ROLF LOHSE diskutiert anhand von Karikaturen und Texten Beispiele von Komik, die sich, so der Autor, gegen prekäre, da rational nicht begründbare Vorstellungen von göttlicher Allmacht richtet, wie sie im Monotheismus vorherrschen. Anders als im Bezug auf Gottesfiguren, denen das Lachen eingeschrieben ist – als Beispiel werden japanische Glücksgötter beschrieben –, stünden Postulate göttlicher Allmacht, zumal dort, wo sie keine Zweifel zulassen, notwendig im Fokus komischer Entlarvung und Herabsetzung. Die Kulturtechnik der Komik erwarte beim Überschreiten kulturell gefügter Grenzen Sanktionsfreiheit. Gegen Vorwürfe der Blasphemie, die, so Lohse, eine äußerst unkomische Konsequenz des Glaubens an göttliche Allmacht darstellen, verteidige religionsbezogene Komik die Werte von Meinungs- und Kunstfreiheit. Entsprechend bezieht er auch Stellung gegen §166 StGB, der Beschimpfungen von Bekenntnissen, Religionsgemeinschaften und Weltanschauungen unter Strafe stellt. Dagegen werden Erkenntnisgewinn und Erheiterung durch transgressive Komik verteidigt.

Wie Komik und Satire an existenzielle Grenzen stoßen, vermittelt auch LISA WOLFSON in ihrem Beitrag über Hintergründe und Folgen der aufsehenerregenden ‚Punk-Andacht‘, die 2012 in Moskau von der feministischen Gruppe *Pussy Riot* durchgeführt wurde. Spott und Satire zielen hier auf politische, religiöse und patriarchale Macht, die darauf rigoros reagiert. Die Aktion hatte für die Aktivistinnen drastische Folgen durch gewaltsame staatliche Sanktionierung. Auch die anschließenden Gerichtsverhandlungen machen deutlich, wie sehr weibliches Lachen

immer noch als anstößig gilt. Während die ‚Punk-Andacht‘ zwar die Verflechtung von Kirche und Staat und ihre Korruption mit komisch-künstlerischen Mitteln angreift, ist sie gleichwohl als Akt aufrichtiger Religiosität zu verstehen, der positiv an christliche Traditionen wie den Karneval und das heilige Narrentum anschließt und versucht, echten von falschem Glauben zu trennen.

Diese Beobachtungen zur Gegenwart komischer Grenzpraxis lassen sich mit den letzten drei Beiträgen des Bandes und ihren Ausgriffen in die frühe literarische Moderne sowie die christliche Antike kulturgeschichtlich konturieren:

Anhand von Karl Philipp Moritz' 1786 und 1790 in zwei Teilen erschienenem Roman *Andreas Hartknopf* erläutert ANJA GERIGK durch Beobachtung von literarischer Form, sakralen Zeichen und komisierender Darstellung, wie Komik einen modernen Umgang mit Religion und Literatur zugleich eröffnet. Religiöses wird im Roman durch ein komisches ‚Vexierspiel‘ ent- und wieder resakralisiert. Die Prinzipien des Zufalls und der Ambivalenz greifen dabei sowohl als Bedingungen für Poetisierung als auch gegen (nicht nur religiöse) Vereindeutigung. Es handelt sich bei dieser Art komischer Gestaltung also nicht einfach nur um Religions satire, auch wenn eine kritische Distanzierung nicht zuletzt gegenüber der ‚religionskritischen Ersatzreligion‘ der Aufklärung möglich wird. Vielmehr wird hier grundsätzlicher Kontingenz als ästhetisches und kommunikatives Prinzip der Moderne vorgeführt.

Die kritische Einstellung der altchristlichen Kirche gegenüber Humor und Lachen bzw. ihr ‚angebliches Spaßloch‘ erörtern ROALD DIJKSTRA und CHRISTIAN F. HEMPELMANN anhand von Texten der Kirchenväter, insbesondere des Johannes Chrysostomos. Die Auffassung, dass Jesus zwar geweint, aber nie gelacht habe, stützt als Argument die damalige Kritik an einem unangemessenen Lachen, das mit Sünde-Konzepten wie Ausgelassenheit, Habgier, Stolz und Unzucht in Verbindung gebracht wurde. Andererseits akzeptierte man aber, vor allem bei gemäßigeren Auffassungen wie denen des Augustinus, das Lachen von Heiligen und Märtyrern oder auch in der Predigt zur Erbauung der Gläubigen. Zudem wird quasi *ex negativo* deutlich, dass das Lachen damals natürlich zum Alltag in der Gemeinde, zu ihrer ästhetischen Bildung und Freude an Theater und Komödienliteratur gehörte.