

- kommunikativer Handlungsspiele«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 165–191.
- Schütte, Wilfried: *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern*. Tübingen 1991.
- Schütte, Wilfried: »Muster und Funktionen von Kommunikationsspielen in latenten Konflikten. Pflaumereien und andere aggressive Späße«. In Gerd Schank/Johannes Schwitalla (Hg.): *Konflikte in Gesprächen*. Tübingen 1987, 239–284.
- Schwarz-Friesel, Monika: »Ironie als indirekter expressiver Sprechakt: Zur Funktion emotionsbasierter Implikaturen bei kognitiver Simulation«. In: Andrea Bachmann-Stein, u. a. (Hg.): *Perspektiven auf Wort, Satz und Text*. Trier 2012, 223–232.
- Schwitalla, Johannes: »Lächelndes Sprechen und Lachen als Kontextualisierungsverfahren«. In: Kirsten Adamzik/Helen Christen (Hg.): *Sprachkontaktvergleichvariation. Festschrift für Gottfried Kolde*. Tübingen 2001, 325–344.
- Schwitalla, Johannes: *Kommunikative Stilistik zweier sozialer Welten in Mannheim-Vogelstang. Kommunikation in der Stadt*. Bd. 4. Berlin/New York 1995.
- Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: *Relevance*. London 1985.
- Sperber, Dan/Deirdre Wilson: »Irony and the use-mention distinction«. In: Peter Cole (Hg.): *Radical pragmatics*. New York 1981, 295–318.
- Suls, Jerry M.: »A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis«. In: Jeffrey H. Goldstein/Paul E. McGhee (Hg.): *The Psychology of Humor*. New York 1972, 39–57.
- Weir, Ruth: *Language in the Crib*. New York 1962.
- Wenzel, Peter: *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur: Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kunstgeschichte*. Heidelberg 1989.
- Wilson, Deirdre/Sperber, Dan: »On verbal irony«. In: *Lingua* 87. Jg. (1992), 53–76.

Helga Kotthoff

19 Literaturtheorie

Theorien des Lächerlichen, und mit ihnen Theorien des Komischen, haben es seit jeher schwer, Anerkennung zu finden: Sei es, dass man sie als eine gefährliche intellektuelle Rechtfertigung eines zweifelhaften sinnlichen Vergnügens ansieht, das ›Lust am Widerspruch‹ finden will, wie R. Gernhardt in seinen »Vorbemerkungen zu dem ›Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik« (Gernhardt 1988, 462) ausführt; sei es, dass man befürchtet, eine Theorie des Lachens und des Komisch-Machens untergrabe die Grundfesten einer Gesellschaftsordnung, die auf der Angst vor den normstiftenden Autoritäten Staat und Kirche begründet ist, wie es Jorge, der blinde Bibliothekar in U. Ecos *Der Name der Rose* (1980), beredt zum Ausdruck bringt, wenn er die verschollen geglaubte *Zweite Poetik* des Aristoteles, die angeblich der Behandlung der Komödie gewidmet war, mit dem Argument vernichtet, in diesem Werk werde »die Funktion des Lachens umgestülpt und zur Kunst erhoben, hier werden ihm die Tore zur Welt der Gebildeten aufgetan, hier wird das Lachen zum Thema der Philosophie gemacht, zum Gegenstand einer perfiden Theologie« (Eco 1996, 621).

Eben dies versucht letztlich auch jede Literaturtheorie, die sich ›dem Komischen‹ nähert, um ›komische Phänomene‹ wie sie als Kunstgriffe im Rahmen literarischer Werke häufig zu beobachten sind, systematisch deutbar zu machen. Dem wurde und wird von ganz unterschiedlichen Seiten entgegen gehalten, dass das Komische »ein dezidiert nicht-theoretischer Gegenstand« (Vogl 2006, 76) sei, ja, dass das Fehlen eines Komödien-Teils in der *Poetik* des Aristoteles womöglich »allegorisch« (ebd.) zu verstehen sei. Ob man die Möglichkeit einer überzeugenden und fruchtbaren Theorie des Komischen gar so grundsätzlich verneinen muss, darf bezweifelt werden – immerhin gibt es bereits seit der Antike mit der rhetorischen Tradition eine an der Praxis geschulte und maßgeblich durch Aristoteles vorangetriebene, systematische Auseinandersetzung mit den vielfältigen Möglichkeiten, Aufmerksamkeitssteigerungen durch absichtlich herbeigeführte Abweichungen von den Normerwartungen der Alltagssprache zu bewirken.

19.1 Rhetorisch-poetologische Ansätze

Kontrovers diskutiert wurde lange Zeit, ob Rhetorik und *Poetik* überhaupt Verfahrensweisen sind, die eine Erkenntnisfunktion haben können. Während Pla-

ton in der *Politeia* (ca. 380 v. Chr.) Redner und Dichter pauschal unter Täuschungs- und Betrugsverdacht stellt und den rhetorisch-poetischen Verfahren im *Gorgias* (ca. 390 v. Chr.) den Rang der wissenschaftlichen *techné* abspricht, hebt Aristoteles in seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) hervor, dass dichterische Sprache keinen geringeren epistemischen Status besitzt, sondern sogar in besonderer Weise zur Vermittlung philosophischer Erkenntnis geeignet ist, weil sie über das nachahmend Abbildende, das logisch Ableitende und das historiographisch Deskriptive hinausgeht (vgl. *Poetik*, Kap. 9). Aufgabe des Dichters ist es laut aristotelischer *Poetik* und *Topik*, den Bereich des Möglichen, Wahrscheinlichen und Gesollten auszuleuchten. Der ›Wahrscheinlichkeitsschluss‹ (*Enthymem* – ein unvollständiger, unentscheidbarer oder fehlerhafter Schluss) wird im wissenschaftlichen Diskurs vermieden, ist aber typisch für die lebensweltliche Rationalität und das gesellschaftliche Meinungswissen, jenen Rahmen also, auf den komische Kommunikation in besonderer Weise bezogen ist (vgl. Kap. 20.1). Zu diesem Rahmen zählt auch das rhetorisch-poetische Bildungssystem mit den kanonischen Schriften des Aristoteles, Cicero, Horaz und Quintilian, die bis ins 19. Jh. Referenztexte der Textproduktion sind. Eine spezifische Rhetorik des Komischen ist indes noch nicht systematisch als solche expliziert (vgl. Ueding 1996) und stellt ein Desiderat der Forschung dar. Eine ›topische‹ Fassung der Komik erscheint hier aussichtsreich, da dies zum einen dem dialektischen Charakter der Komik entspricht, der sich argumentationstheoretisch als formale und literaturgeschichtlich als materiale Topik der immer wieder aufgegriffenen und variierten Sujets und Motive darstellt (vgl. Bornscheuer 1976).

Die Poetik als Theorie der Produktion, Wahrnehmung und Wirkung literarischer Kunstwerke ist nach antiker Vorstellung v. a. *mimesis* – Nachahmung und Nachbildung der Natur also, einschließlich des menschlichen Verhaltens (vgl. *Poetik*, Kap. 1 u. 2). Die antiken Produktionsästhetiken und Poetiken haben zwar einen literarischen Schwerpunkt, schließen aber meist auch andere – viel später disziplinär verselbstständigte – Künste wie Schauspiel, Tanz und Musik ein, die in der Gattung Komödie zum Einsatz kommen. Die römischen Autoren, besonders Cicero, Horaz und Quintilian, haben die von griechischen Theoretikern beschriebenen Techniken der Gedankenfindung (*inventio*) und die Wahl der ästhetisch angemessenen und wirksamen Gestaltungsmittel (*ornatus*) weiter entwickelt und systematisiert. Das kunstgemä-

ße Vorgehen, das in den Rhetoriklehrbüchern vom Redner und Dichter verlangt wird (die Sprachrichtigkeit [*latinitas*], Deutlichkeit [*perspicuitas*], Angemessenheit [als Metaregel, das äußere und innere *aptum* zu wahren], Schmuck [*ornatus*], und Kürze [*brevitas*]), wird auch zum Maßstab für die textlichen und darstellenden literarischen Gattungen. So ist Horaz' Lehrgedicht *De arte poetica* Exempel für die lyrische Kunst und zugleich Literaturkritik – u. a. der attisch-römischen Komödie (s. Kap. 23.1.2) – und normative Schreib-Anweisung. Seine Empfehlung, sich einer bildhaften Sprache zu bedienen (*ut pictura poesis*) und mit einem Werk nicht nur auf Bildung und Tugend abzielen, sondern das Publikum zugleich zu unterhalten (*prodesse et delectare*), gilt grundsätzlich für alle Gattungen, für die komische Kunst aber in ganz besonderem Maße. Gelungene Komik ist unterhaltsam und erfreulich, weil sie positiv überrascht und mithin über das Konventionelle und Nur-Mimetische hinausgeht. In gut rhetorischer Tradition wird von einem lyrischen oder epischen Werk stets auch Unterhaltsamkeit erwartet.

Die Logik, nach der literaturgeschichtlich vorgefundene Muster – materiale Topoi wie figurative Tropoi (die sog. ›Sprungfiguren‹) – variiert werden, sind die vier Grundoperationen Hinzufügung (*adiectio*), Fortlassung (*detractio*), Abwandlung (*transmutatio*) und Vertauschung (*immutatio*). Aus der Matrix der rhetorisch-literarischen Figuren und der Argumentationsmuster (*Syllogismen* und *Enthymeme*) kann kombinatorisch eine große Fülle von Variationen und Hybriden erzeugt werden. Die Kenntniss der klassischen Werke und das Regelwissen des Neukombinierens sind ein wirksames Hilfsmittel im schöpferischen Prozess (*inventio*) und in der poetisch-rhetorischen Ausgestaltung (*elocutio, actio*). Im Falle von komischen Sprachmustern sind neben den besonders ›treffenden‹, ›schlagenden‹ oder ›ins Auge stechenden‹ (zugespitzten, pointierten) Formulierungen die ironischen, paradoxalen und hyperbolischen Figuren und Verfahren einschlägig. Ihre Systematik wurde im Rahmen des ›Triviums‹ aus Grammatik, Dialektik und Rhetorik tradiert. Bis ins 19. Jh. griffen die Autoren der zahlreichen – seit der Renaissance auch in der nicht-lateinischen ›Volkssprache‹ verfassten – Regelpoetiken immer wieder auf die in der klassischen Rhetorik systematisierten Verfahren der Textproduktion und -analyse zurück.

Im fünften Kapitel der *Poetik* des Aristoteles wird die vielzitierte gattungspoetische und wirkungsästhetische Beschreibung des in der Komödie dargestellten

Lächerlichen (*ta geloia*) gegeben, das ein Hässliches sei, welches – anders als bei der Tragödie – die seelische Läuterung des Publikums nicht durch die Gefühle von Mitleid, Jammer und Furcht bewirke, sondern durch das vorgeführte und verlachtbare schlechte Beispiel respektive den »mit Häßlichkeit verbundenen Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht« (Aristoteles 1982, 17). Der psychische Mechanismus, der Lachen auslöse, beruhe auf einer Erwartung, die nicht erfüllt wird. Aristoteles hat die Wirkung erfreulichen Einleuchtens oder Lachen machender Paradoxien in seiner *Rhetorik* am Beispiel von Wortwitz und Aphorismus beschrieben. Allgemein sollten sich Redner, Dichter und Spaßmacher um eine bildhafte, knappe Sprache und originelle Formulierungen bemühen. Hierfür eignen sich Figuren wie *Ironie* (Uneigentlichkeit), *Litôtes* (verneinter Positiv, um einen Superlativ auszudrücken), *Paronomasia* (spielerische Wort-Umbildung), *Allusion* (Anspielung), *Hyperbel* (Übertreibung), *antithetisches Isokolon*, ferner *Metaphern*, die mit einer überraschenden »Täuschung« verbunden sind. Mit letzterem ist eine Art Irreführung der Wahrnehmung gemeint, die den Hörer, Leser oder Zuschauer auf die falsche Fährte lockt, zugleich aber eine Wahrheit aufscheinen lässt, so dass die Seele des Rezipienten auf angenehme Weise berührt wird, mit der paradoxen und manchmal Lachen machenden Wirkung: »Wie richtig, und doch kam ich nicht drauf« (Aristoteles 1989, 274).

Bei allen »geistreich witzigen« Aussprüchen, einschließlich der Ironie, gilt, »daß der Redende nicht wörtlich sagt, was er meint« (ebd.). Da in einem komischen Kunstwerk wie einer Komödie mehrere produktionsästhetische Verfahren nebeneinander eingesetzt werden können und rhetorische Figuren nicht »an sich« geistreich sind oder witzig wirken, sondern dieser Effekt erst in einem bestimmten Verstehens-Kontext eintritt, wurde in der antiken Rhetoriktheorie die Meta-Regel der Angemessenheit (griech. *prepon*, lat. *aptum*) postuliert. Hierbei wird zwischen einem inneren (werkimmanenten, ästhetischen) und einem äußeren (auf die äußere Rezeptionssituation bezogenen, ethischen) *Aptum* unterschieden. »Komisch« im Sinne der Theorie der Rhetorik ist etwas, das gegen das Angemessenheitsgebot verstößt, etwa wenn, wie Cicero in *De oratore* (55 v. Chr.) schreibt, »etwas nicht zusammenpaßt« (Cicero 1976, 389). Ein Verstoß gegen das Angemessenheitsgebot deckt viele Aspekte dessen ab, was bei Schopenhauer später als »Inkongruenz« beschrieben wird (vgl. Schopenhauer 1977, 96) und den Kernbegriff vieler Komiktheorien darstellt

(vgl. den Forschungsüberblick bei Kindt 2011; s. Kap. 1). Gegenüber dem abstrakten Inkongruenz-Begriff erscheint der *Aptum*-Begriff instruktiver, da er das Wechselverhältnis ethischer und ästhetischer Angemessenheit beschreibt und begriffsgeschichtlich besser anschlussfähig für deviationsstilistische, argumentationstheoretische und pragmatische Aspekte des Komischen ist. In der philosophischen Tradition wird das rhetorisch-topische Widerspruchsdenken als »Dialektik« bezeichnet und weiterentwickelt. Der Dialektikbegriff impliziert die Vorstellung widerstreitender Sprechhandlungen, die kognitiv vorstrukturiert und textlich manifestiert sind; als komiktheoretisch interessant erweisen sich insbesondere jene »Übercodierungen« und metasprachlichen Signale, die mit Angemessenheitskategorien spielen, indem »zu wenig« (*Allusion*), etwas »anderes« (*Ironie*) oder »zu viel« (*Hyperbel*) ausgedrückt wird, so dass sich Bedeutung und Modus der Erzählung verändern. Aristoteles zitiert Gorgias von Leontinoi, der dem Redner empfiehlt, auf Lächerliches mit Ernst und auf Ernst mit Lächerlichem zu reagieren, um in einer streitigen Situation die Oberhand zu behalten (vgl. Aristoteles 1989, 223). Bei komischer Kommunikation scheinen beide Modi zugleich »bisoziert« (vgl. Koestler 1964, 35 f.) wirksam zu sein, wie dies Aristophanes in den *Fröschen* (405 v. Chr.) beschrieb, als er das paradoxe Kompositum *spoudaiogeloion* (»erst-lächerlich«) verwendete.

Die komischen Künste stehen (da kalkulierte Normverstöße die Regel sind, da die Personen oft den niederen Ständen entstammen, da tabuisierte Themen wie Sexualität vorkommen und nicht immer die oberste Stilebene gewählt wird) unter dem Verdacht, auf den Effekt des Lachens oder Lächerlich-Machens abzielen und dabei insgesamt den moralischen und ästhetischen Zweck von Dichtung zu verfehlen. Horaz spricht in seinen Satiren vom »Schlamm«, in dem die Alte Komödie und auch das Satyrspiel mit seinen mit Weinhefe beschmierten, künstliche Phalloi tragenden Darsteller gewählt hätten (vgl. Horaz 2000, 34). Diese »Hässlichkeit« des Dargestellten scheint gleichsam immer wieder auf das Werk, auf Autoren und Darsteller, ja den Modus des Komödiantischen negativ durchzuschlagen, obgleich auch antiken Denkern der Unterschied zwischen künstlerischer Mimesis und Lebenswelt bewusst war. So empört sich Quintilian über die Abscheulichkeit pädophiler Anspielungen in einer Komödie des – ansonsten gelobten – Afranius (vgl. Quintilian 1990, 55); andererseits wird der erste Vertreter der literarischen Satire, Luci-

lius, von Quintilian mit differenzierter ästhetischer Argumentation gegen die abwertende Kritik des Horaz in Schutz genommen (vgl. ebd., 53). In der Antike herrschte die Vorstellung vor, dass den ›hohen‹ Themen und dem hochgestellten Personal auch die oberste der drei unterschiedenen Stilebenen zu entsprechen habe, während das ›Niedrige‹, das Lachen über sexuell konnotierte Themen, lediglich dem ›einfachen‹ Stil und den unteren gesellschaftlichen Schichten angemessen sei. Aus diesem Grund war es Platon merkwürdig vorgekommen, dass Homer die Götter über den von seiner Frau Aphrodite betrogenen, gehbehinderten Mit-Gott Hephaistos lachen ließ, da dies ein Lachen aus dem ›niederen‹ Motiv der Schadenfreude gewesen sei. Durch die abwertende Konnotation der Komik und ihre Gleichsetzung mit dem Niederen, ist die komische Kunst stets der Gefahr ausgesetzt gewesen, für weniger bedeutsam gehalten zu werden als die ›ernste‹.

Es wird oft vom ›dialektischen‹ Charakter des Komischen und der literarischen Satire (vgl. Zehrer 2002) gesprochen, womit verschiedene Aspekte topischer Kommunikation gemeint sind. Der Begriff wandelt sich philosophiegeschichtlich sehr stark: von der Methode dialogischer Wahrheitsfindung bei Platon (u. a. in Form der »sokratischen Ironie«) über die topische Denkbewegung im Bereich des Möglichen, Wahrscheinlichen und Gesollten bei Aristoteles, bis zur Selbstbewegung des Geistes bei Hegel und der Real-Geschichte bei Marx und Engels (die durchaus auch ›ironische‹ Lesarten kennt). Die dialektische – im Unterschied zur syllogistischen – Schlussfigur heißt bei Aristoteles *Enthymem*, und die rhetorischen Figuren und Begriffe, in denen eine formallogische Unschärfe oder gar eine vordergründige logische Unmöglichkeit ausgedrückt wird, sind Paradoxon, Oxymoron oder Litotes. Im ersten Buch der *Topik* (vgl. Kap. 11) wird allerdings auch beschrieben, wie sich solche formal widersprüchlichen, ›komischen‹ Schlüsse so rekonstruieren lassen, dass der Satz vom ausgeschlossenen Dritten (wonach etwas nicht zugleich und in derselben Hinsicht wahr und falsch sein kann) erfüllt bleibt. Dies gelingt, wenn neue Aspekte aufgefunden werden, nach denen er doch wahr sein kann. Diese Aspekte können nach einem bestimmten Such- und Differenzierungs-Schema, den Prädikabilien (bei Aristoteles Substanz, Akzidenz, Proprium, Genus), aufgefunden werden. Der Aphorismus des Anaximenes, der viel Beifall gefunden haben soll – »es ist würdig zu sterben, bevor man würdig ist zu sterben« (Aristoteles 1989, 275) – sei, so Aristoteles, aus

guten poetisch-rhetorischen Gründen – Knappheit, Pointiertheit, Schnelligkeit – als »witziges Wortspiel« (ebd.) anzusehen: als Wiederholungsfigur, deren Glieder sich in Opposition zueinander befinden, wodurch ein formaler Widerspruch entsteht. Dieser ist interpretatorisch dadurch auflösbar, dass sich »würdig zu sterben« einmal auf die Bestimmung des Lebensendes, das andere Mal auf die moralische Lebensbilanz bezieht; Paraphrasen des Aphorismus sind zwar möglich, allerdings sind sie nicht mehr pointiert und witzig. Daher formuliert Aristoteles im dritten Buch seiner Rhetorik eine Art ›Gelingensbedingung‹, wenn er schreibt: »In allen solchen Witzten besteht das Gelungene darin, daß Gleichklang (*Homonymie*) oder Metapher in passender Weise das Wort an die Hand geben« (ebd., 275 f.).

Arne Kapitza

19.2 Sprechakttheorie und Komiktheorie

Im Anschluss an die rhetorische Tradition einer zwar systematischen, aber doch vornehmlichen typologischen Herangehensweise an komische respektive witzige Sprachphänomene als Sprachfiguren, lassen sich verschiedene Schübe einer theoretischen Aufladung des Komischen – insbesondere des Literarisch-Komischen – unter ästhetischen Vorzeichen erkennen: Angefangen mit den verschiedenen Strömungen einer romantischen Poesie, die Ironie und Witz zu einer universalen Weltaneignungsstrategie erklären und dies literarisch in Form von ironisch-selbstreflexiven Spiegelungen, metaleptischen Rahmenbrüchen, aber auch paradoxen Rahmenkonfusionen zum Ausdruck bringen (vgl. Wirth 2008a, 311 f.), bis hin zu dekonstruktivistischen Ansätzen, die einer »performativen Rhetorik« den Weg bereitet haben (vgl. de Man 1996, 184) und die romantische Ideologie eines permanenten ›Aus-dem-Rahmen-Fallens‹ auf den Interpretationsprozess übertragen: im Sinne eines nie abschließend bestimmbareren Sich-Abarbeitens an komischen respektive ironischen Deutungsmöglichkeiten.

Doch auch in der von Sprechakttheorie, Semiotik und linguistischen Pragmatik beeinflussten »Nouvelle Rhétorique« wurde versucht, ›komisierende‹ rhetorische Figuren und Verfahren in ihren illokutionären und perlokutionären Hinsichten näher zu bestimmen: Einerseits ganz allgemein mit Blick auf die Beschreibung »persuasiver Sprechakte« (Kopperschmidt 1973, 80 f.), andererseits hinsichtlich der Analyse dezidiert

ironischer Verwendungsweisen, die von der »Allgemeinen Rhetorik« als »metalogischer Vergleich« (Dubois 1974, 188) beschrieben werden. Im Kontext der Sprechakttheorie werden ironische Äußerungen als »indirekte Sprechakte« (Searle 1982, 135), von anderen Ansätzen als besondere Form der »Konversationellen Implikatur« (Grice 1993, 258) mit Anspielungscharakter begriffen, bei der das Gesagte und das Gemeinte, sprich: die logisch-semantische Satzbedeutung und die pragmatisch-situative Äußerungsbedeutung, differieren. Dabei werden ironische und metaphorische Äußerungen gleichermaßen als »komische« Abweichungen von einer interpretativen Normalerwartung thematisch, da sie wörtlich genommen »ganz offensichtlich« nicht zur Situation passen. Aufgrund der Offensichtlichkeit des Nicht-Passens wird der Hörer eine ironische Äußerung J. Searle zufolge »so reinterpretieren, daß sie paßt«, etwa indem er annimmt, dass sie »gerade *das Gegenteil* von dem bedeutet, was sie wörtlich bedeutet« (Searle 1982, 135).

Der von J. L. Austin stammende, die Theoriebildung der 1970er und 80er Jahre in vielfältiger Weise befeuernde, Begriff des Performativen verweist auf einen zentralen Aspekt pragmatischer Sprachverwendung, nämlich den »vertraglichen Charakter« (Austin 1979, 30) konventionalisierter Sprachspiele. Performative Äußerungen wie ein Heiratsversprechen oder der deklarative Akt des Standesbeamten, mit dem er die Brautleute zu Mann und Frau *erklärt* rekurren Austin zufolge auf ein »übliches konventionales Verfahren«, das zu einem »bestimmten konventionalen Ergebnis« (ebd., 31) führen soll. Dabei ist nicht nur ausschlaggebend, dass die Form des Vollzuges »richtig« ist, sondern auch, dass »die *Umstände* unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*« (ebd.). So muss etwa der Standesbeamte institutionell autorisiert sein. Während sich das philosophische Erkenntnisinteresse primär auf die kalkulierbaren »illokutionären« Effekte richtet, also auf die »Gelingensbedingungen«, die zu »bestimmten konventionalen Ergebnissen« führen sollen, beschäftigen sich literaturtheoretische Fragestellungen seit den 1970er Jahren – allen voran die Dekonstruktion – mit den unkalkulierbaren »perlokutionären Effekten«, die in systematischer Analogie zu den Problemstellungen der Wirkungsrhetorik verhandelt werden. Ein relativ eindeutiger perlokutionärer Effekt ist eine Äußerung, die beim Empfänger Lachen auslöst. Ein relativ mehrdeutiger perlokutionärer Effekt ist die interpretative Unsicherheit, die beim Empfänger angesichts einer

nicht klar markierten ironischen Äußerung ausgelöst wird.

In eben diese Richtung weist S. Felman mit ihrer Untersuchung *The Literary Speech Act* (1983), in der sie Austins Vorlesungen als angewandte Komiktheorie deutet. Nach Felman führen Austins Vorlesungen einen »*excess of utterance*« (Felman 1983, 113) vor: einen Überschuss des Äußerungsereignisses über die Äußerungsbedeutung. Für Felman sind Austins Vorlesungen *How to do things with words* (1962) selbst ein Beispiel für die Inszenierung eines komischen »*excess of utterance*«, da sich das, was Austin in seinen Vorlesungen theoretisch über Sprechakte sagt, und das, was er im Rahmen seiner Vorlesungen tut, widerspricht (vgl. ebd., 73). Felman geht es nicht allein um die Diskrepanz zwischen der performativen und der konstativen Ebene, sondern um den Widerspruch zwischen dem Theorieversprechen, das Austin im Rahmen seiner Vorlesungen gibt und dem ständigen Unterlaufen dieses Versprechens durch das, was Austin im Rahmen seiner Vorlesungen macht: die Zuhörer einzuladen, die gerade entwickelte Theorie im nächsten Moment zu verlachen. Diese »*invitation to the pleasure of scandal*« (ebd., 113) kann man als komischen »performativen Widerspruch« werten (vgl. Wirth 2003, 166 f.), man kann sie aber auch als einen Versuch ansehen, die Zuhörer und Leser durch das Verlachen der Sprechakttheorie zu deren Komplizen zu machen. Aus Felmans Perspektive wird die Theorie des Performativen – getriggert durch Austins »diabolischen Humor« – durch ihre dekonstruktive Lektüre zu einer Theorie des Komischen. Dreh- und Angelpunkt ist dabei, dass sich Austin der Frage des richtigen Vollzuges von performativen Akten auf dem indirekten Weg der Beschreibung jener Fälle nähert, »in denen etwas *schief läuft*« (Austin 1979, 41). Etwa, wenn er sich fragt, welche Art von performativem Scheitern vorliegt, wenn man einen Esel heiratet, um die Institution der Ehe zu veralbern.

Indes sind im Rekurs auf die Performanztheorie auch noch andere Re-Lektüren möglich: Etwa die Frage, wie Jean Pauls in der *Vorschulde der Ästhetik* (1804) gegebene und später von Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) aufgegriffene Definition des Witzes als »verkleidete[] Priester, der jedes Paar kopuliert«, und dies mit »verschiedenen Trauformeln« (Jean Paul 1975, 173) zu deuten ist. Die Dynamik des Witzes wird hier als performativer Akt, nämlich als sprachliches Machen respektive als assoziative Verheiratung beschrieben – auch wenn man sich mit Blick auf Jean Pauls Metapher fragen

muss, warum sich der Priester verkleidet; warum es sich also um einen bloß vorgetäuschten performativen Akt handelt: »Warum ist die Verkleidung und die Anmaßung notwendig? Ist ein verkleideter Priester besser als keiner?« (Menke 2002, 202). Offenbar meint die ›Verkleidung‹ ein sprachliches Überspielen semantischer Differenzen – etwa in Form der Homonymie. Die ›Trauformel‹, mit der der verkleidete Priester die witzige Vereinigung stiftet, ist die »Sprach-Gleichsetzung im Prädikat«. Seine Verkleidung besteht darin, dass »für beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird«. So führt Jean Pauls das Beispiel an: »Er spitzte Ohr und Feder« (Jean Paul 1975, 173 f.), wo die metaphorische Wendung ›die Ohren spitzen‹ mit der wörtlichen Bezeichnung ›die Feder spitzen‹ durch ein Zeugma verknüpft wird, das die beiden Verwendungsweisen der Kopula ›spitzte‹ verkürzend gleichsetzt. Das *Wort-Token* »spitzte« ist »ein Zeichen des Prädikats«, das beide Verwendungsweisen assoziativ miteinander verbindet, so dass sich beide Verwendungsweisen *überlappen*.

Weitere Formen der Indienstnahme performanztheoretischer Einsichten werden im Rahmen der Rezeptionsästhetik erprobt – v. a. in dem 1976 erschienenen »Poetik und Hermeneutik«-Band *Das Komische*, in dem sich ein ganzes Bündel von Fragestellungen findet, die an die rhetorische Tradition anschließen, sich aber von dieser durch vielfältige Bezugnahmen auf ästhetische, philosophische, linguistische und anthropologische Ansätze (u. a. von Jean Paul, Schopenhauer, Baudelaire, Freud, Bergson, Ritter und Plessner) zugleich auch emanzipiert. Der Band repräsentiert einen für den deutschen Forschungskontext höchst einflussreichen ›Modellbildungsschub‹ – nicht zuletzt, weil er unterschiedlichste Erkenntnisinteressen, Theorieansätze und Fragerichtungen versammelt, um neue Zugänge zum »Problem des Komischen«, aber auch dessen »Generalisierungspotential« zu erforschen (vgl. Preisendanz/Warning 1976, 7). Ein erster Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung literarischer »Ironiesignale«, die »verhindern, daß das Gesagte für das Gemeinte genommen wird« (Warning 1976, 419) – ausgehend von der These, dass Ironie als spezifische Sprechhandlung zu begreifen sei (vgl. Stempel 1976). Eine Erweiterung dieser These nimmt K. Stierle vor, wenn er die Komik von Sprechhandlungen in den Bick nimmt: als »Möglichkeit des Scheiterns der Kommunikation« (Stierle 1976, 237). Dabei geht es ihm (im Rekurs auf Bergson) um ›mechanische‹ Überlagerungen von Sprechhandlungen durch Formen »komischer Fremdbestimmtheit«

(ebd., 239). Ein zweiter Schwerpunkt liegt – ausgehend von Plessners anthropologischem Ansatz, der den Menschen als Wesen fasst, das seine Welt nicht nur logisch-rational, sondern zunächst einmal »als Leib im Körper« erschließt (Plessner 1982, 238), auf der Beschreibung des Komischen als einem »Kippphänomen«, nämlich dem »Zusammenbrechen« (Iser 1976, 399) negierender und negierter Positionen im Verlauf des Verstehensprozesses. Dieses wechselseitige Zusammenbrechen von Positionen bewirkt laut Iser eine Überforderung des Rezipienten (vgl. ebd., 400), dessen Lachen demgemäß als rezeptionsästhetische »Krisenantwort des Körpers« (ebd., 402) gedeutet wird. Varianten dieser Deutung des Lachens entwickeln O. Marquard und H. R. Jaufß. Für Marquard wird die Domäne des Komischen zu einem »Exil der Heiterkeit« (Marquard 1976), das nicht nur vom Ernst der kritischen Rationalität entlastet, sondern – hier schließt er an J. Ritters Überlegungen zum Lachen als einer integrativen Geste an, die die »geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein« (Ritter 1989, 76) proklamiert – das Komische und Zum-Lachen-Reizende als dasjenige bestimmbar macht, »was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt« (Marquard 1976, 142). H. J. Jaufß unternimmt in seinem Aufsatz zum »Grund des Vergnügens am komischen Helden« (1976) den Versuch, Freuds Komiktheorie mit Bachtins Thesen zu Literatur und Karneval anzureichern. Er argumentiert, das Komische entspringe entweder der parodistischen »Herabsetzung eines heroischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit« oder der grotesken »Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur« (Jaufß 1976, 104). Während das Vergnügen am komischen Helden ein *Lachen-Über* auslöst, das darauf beruht, dass der Lachende nicht betroffen ist, entfesselt das groteske Lachen ein *Lachen-Mit*, worin die Distanz zwischen Zuschauer und Held aufgehoben wird. Diese Form des Lachens lässt den Leser etwas von jener »Insularität des Ausnahmezustandes« ahnen, »in der die ursprüngliche Lachgemeinde die Befreiung des Lachens und des Leibes erfuhr« (ebd., 107).

Im Anschluss an die Konjunktur, die Bachtin in den kommenden Jahrzehnten auch in Deutschland erlebt, entwickeln sich zahlreiche Fragestellungen, die versuchen, die im Diskussionszusammenhang der ›Poetik und Hermeneutik‹-Treffen noch sehr allgemein gehaltenen Thesen der Rezeptionsästhetik literaturgeschichtlich einzulösen – etwa die von Th. Verwey und G. Witting gemeinsam verfasste systematische Einführung *Die Parodie in der neueren deutschen Li-*

teratur (1979) oder der Sammelband *Komische Gegenwelten* (Röcke/Neumann 1999), der das Verhältnis von Lachen und Literatur im Mittelalter und der frühen Neuzeit erkundet.

19.3 Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur

Mit der ›Entdeckung‹ Bachtins im Kontext der Semiotik – ausgelöst durch J. Kristevas Aufsatz »Bakhtine, Le Mot, Le Dialogue et le Roman« (1967) – kommt in den 1970er Jahren ein neuer Denkstil ins Spiel, der neben der Performanztheorie in den kommenden Jahrzehnten prägend sein wird für jede avancierte Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Komik. Dies betrifft zunächst einmal Bachtins These, die Entstehung des Europäischen Romans leite sich historisch aus der karnevalesken Lachkultur her, die in modularer Form in den Romanen von Rabelais (*Gargantua und Pantagruel*, 1532) und Cervantes (*Don Quichote*, 1605) ihre diskursive Verkörperung gefunden hätte.

Der mittelalterliche Karneval als alljährlich sich wiederholendes Ritual ist Bachtin zufolge eine »Gegenwelt gegen die offizielle Welt« (Bachtin 1985a, 32). Das karnevaleske Lachen wird dabei zum Ausdruck eines »Sieges über die Furcht« (ebd., 35), die die ernste Welt des Staates und der Kirche das restliche Jahr über verbreiten – der Karneval hat insofern in erster Linie Entlastungsfunktion. Zugleich ist das Lachen aber auch Ausdruck einer existentiellen Ambivalenz, denn die Menschen des Mittelalters haben Bachtin zufolge »an zwei Leben gleichmäßig teil: am offiziellen Leben und am Karnevalsleben« (ebd., 41). Diese Koexistenz lässt sich an den illuminierten Handschriften des 13. und 14. Jh.s ablesen, bei denen auf einer einzigen Seite neben den Illustrationen zu Vitentexten auch Darstellungen von Chimären, komischen Teufeln, maskierten Figuren und parodistischen Szenen zu finden sind (vgl. ebd.). Die karnevaleske Logik der Ambivalenz wird hier auf der Ebene der Buchgestaltung als komische Koexistenz von kontrastierenden semantischen und materiellen Aspekten in Szene gesetzt: Die Logik der Ambivalenz manifestiert sich gleichermaßen in der Lebenswelt und in der Welt der Zeichen – und setzt sich schließlich als diskursives Organisationsprinzip der ›Mehrstimmigkeit‹ im neuzeitlichen Roman fort. Damit ist insbesondere die Interferenz verschiedener Stillagen angesprochen – etwa das Aufeinandertreffen respektive Vermischen von Sprach-

elementen in ›gelehrter Tonlage‹ mit Alltagsjargon, oder aber die Interferenz von ›hohen‹ und ›niedrigen‹ Themen.

Mit der Koexistenz verschiedenartiger – hoher und niedriger – Stilebenen im Rahmen des Romans wird das Prinzip der Ambivalenz zu einem »dialogisch verfahrenen Denkmodus« (Kristeva 1972, 371), der sich durch die Koexistenz zweier konträrer Logiken auszeichnet: die offizielle rationale Logik des ›entweder/oder‹ trifft auf die karnevaleske Logik des ›sowohl/als auch‹. Die Koexistenz beider Logiken erscheint nicht mehr nur als Ausdruck einer karnevalesken *Gegenwelt*, sondern einer komischen *Gegenlogik*: Sie mündet in eine »fröhliche Relativität« (Bachtin 1985b, 119), die den Grund dafür bildet, dass dem Roman als textuell modularer Weiterführung der Karnevalslogik ein subversives Potenzial zugeschrieben wird. Der Roman entführt die Leser in eine alternative, imaginäre Welt, die andere, zum Teil konträre Organisationsformen erprobt und dadurch die Geltung der alltäglichen Normalerwartung – zumindest während der Zeit der Lektüre – in Frage stellt. So lautet die einzige Ordensregel, die Gargantua im 50. Kapitel von *Gargantua und Pantagruel* für die von ihm gegründete Abtei aufstellt: »Tu was Du willst« – und im *Don Quichote* wird das Aufeinandertreffen von Alltagswelt und Traumwelt vorgeführt, wenn Don Quichote die Logik seiner Traumwelt auf die Logik seiner Alltagswelt anwendet.

Damit entpuppt sich die Interferenz der beiden konträren Logiken auch als Spiel mit dem ›Prinzip Grenzziehung‹ selbst – etwa der Grenze zwischen Ernst und Komik oder zwischen Faktualität und Fiktionalität. Die prominentesten Formen, Grenzen *transgressiv* in Frage zu stellen, sind Bachtin zufolge die »Transposition« von offiziellen Elementen in den Alltag und die »Mesalliance« (Bachtin 1985b, 119) als einer Vermischung von heterogenen, oder gar kontrastierenden Elementen. Diese »unerwartete Annäherung des Fernen und Getrennten« (ebd., 132) leitet sich Bachtin zufolge von der Menippeischen Satire her (benannt nach dem antiken Satiriker Menippus von Gadara, der im 3. Jhr. v. Chr. lebte; vgl. Kap. 5). Die Menippea ist die Gattung des paradoxen Kontrasts, denn sie spielt »mit scharfen Übergängen und plötzlichem Szenenwechsel, mit Oben und Unten« (ebd.). Ein Beispiel für diese Form der komischen Konfiguration ist die – auch in U. Eco's Roman *Der Name der Rose* mehrfach erwähnte – »Cena Cypriani« (vgl. Eco 1996, 621), die eine groteske Parodie biblischer Themen, Szenen und Figuren ist.

Ausgehend von Bachtin entwirft J. Kristeva ein bis heute höchst einflussreiches Konzept von »Intertextualität«, das davon ausgeht, dass das »literarische Wort« eine »Überlagerung« von Text-Ebenen, im Sinne eines »Dialogs verschiedener Schreibweisen« (Kristeva 1972, 346) ist, durch den gegenwärtige und vergangene Kontexte miteinander ins Gespräch gebracht werden. Mehr noch: ein Autor kann sich eines »fremden Wortes« aus einem vergangenen Kontext bedienen, »um diesem einen neuen Sinn zu geben, wobei er dessen ursprünglichen Sinn bewahrt. Daraus folgt, daß das Wort zwei Bedeutungen erhält, daß es *ambivalent* wird« (ebd., 356). Das so gefasste »ambivalente Wort« ist das Resultat einer »Verknüpfung zweier Zeichensysteme« (ebd.); Beispiele dieser intertextuellen Verknüpfungsform finden sich nicht nur bei Rabelais und Cervantes, sondern auch bei Swift, Balzac, Dostojewskij, Joyce und Kafka (vgl. ebd., 363). Damit werden die Modulationsformen der »komischen« Karnevalslogik zu einer auch für die neuere »ernste« Literatur grundlegenden diskursiven Dynamik erklärt.

Eco unternimmt in seinem Essay »Frames of comic freedom« (1984) einen weiteren Versuch, die Prinzipien des Komischen mit den Prinzipien des Karnevals engzuführen. Im Gegensatz zum kollektiv begangenen Karneval gibt die individuelle Komikerfahrung ihm zufolge nicht vor, die geltenden Regeln außer Kraft zu setzen, sondern verdeutlicht uns vielmehr »the structure of our own limits. It is never off limits, it undermines limits from inside« (Eco 1984, 8). Interessant sind Ecos Überlegungen nicht zuletzt deshalb, weil sie Bachtins Thesen mit dem sprachpragmatischen Ansatz von P. Grice unterfüttern. So kommt Eco zu dem Schluss, Komik entstehe genau genommen nur dann, wenn unausgesprochene – also *implizit* vorausgesetzte – Regeln verletzt würden: »the broken frame must be presupposed, but never spelled out« (ebd., 4). Dies ist zugleich als Hinweis auf das erkenntnistheoretische Potenzial des Komischen zu verstehen: es macht die implizit vorausgesetzten Rahmen und Regeln *spürbar* – und damit in ihrer Wirksamkeit überhaupt erst erkennbar. Das Lachen wird mithin zum (expliziten) Ausdruck dieses Erlebnisses eines Bruchs implizit vorausgesetzter Regeln. Einen anderen Aspekt von Bachtins Thesen zu Literatur und Karneval greift Eco in seinem Aufsatz über »Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre« (2003) auf. Intertextualität ist ihm zufolge nicht nur das Resultat einer ambivalenten Sinnstiftung durch die Überlagerung eigener und fremder Worte; sie ist auch eine Form des ironischen Spiels mit Bezügen, und zwar sowohl auf

Seiten des Autors als auch auf Seiten des Lesers. Dabei überträgt Eco Bachtins Konzept des Karnevals als kollektives Geschehen auf die rezeptionsästhetische Situation, wenn er schreibt, intertextuelle Ironie funktioniere nicht als eine ausschließende rhetorische Strategie, sondern sie sei eine »doppelbödige, integrative diskursive Strategie«, die auch den »naiven semantischen Leser« mitspielen lässt, der die intertextuellen Anspielungen nicht erkennt (vgl. Eco 2003, 283) – etwa die zahlreichen Bezüge auf Bachtins Thesen zu Literatur und Karneval in Ecos Roman *Der Name der Rose*.

19.4 Neuere (analytische, systemtheoretische, performanztheoretische) Ansätze

Auch wenn Bachtin und Kristeva für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen »Intertextualität« nach wie vor wichtige Bezugsgrößen sind, so haben ihnen, wenn es dezidiert um die Frage nach der Komik geht, mittlerweile andere Ansätze den Rang abgelassen. Dies gilt insbesondere für V. Raskins *Skript-Semantische Theorie des Humors* [SSTH], die versucht, die Mechanismen verbaler Formen des Humors – v. a. mit Blick auf Ironie und Witz – auf formalisierbare Weise zu beschreiben. Raskins Hauptthese lautet, dass ein Text dann komisch wird, wenn eine Textäußerung ganz oder teilweise mit zwei verschiedenen semantischen *Skripten* kompatibel ist, die sich vollständig oder teilweise *überlappen*: »The two scripts with which some text is compatible are said to overlap fully or in part on this text« (Raskin 1985, 98). Das *Überlappen* zweier Skripte ist jedoch nur die notwendige, nicht die hinreichende Bedingung für den komischen Effekt. Die zwei Skripte müssen auch in einem besonderen Oppositionsverhältnis der semantischen Inkongruenz – des Widerspruchs oder der Ambiguität – zueinander stehen. Dem Oppositionsverhältnis fällt dabei die Funktion des Auslösers, des »script-switch trigger« (ebd., 114) zu. Bezogen auf die diskursiven Strategien eines Witzes könnte dies bedeuten, dass die Pointe jene Stelle ist, an der es zur *Überlagerung eines mehrfachen Sinnes* kommt. So behauptet R. Müller im Rekurs auf Raskins Ansatz: »Eine Pointe liegt genau dann vor, wenn eine im Text angelegte *Inkongruenz* durch die verblüffende Aufdeckung eines *unvermuteten Zusammenhangs* doch noch als sinnvoll erscheint« (Müller 2003, 104). Müller vertritt also eine Art »*Inkongruenz-Auflösungs-Theorie*« (ebd.), bei

der das Prinzip der Inkongruenz auf Raskins »Script-
Opposition« (Raskin 1985, 100) zurückgeführt wird
(vgl. hierzu auch Kotthoff 1998, 231).

Mit der Skriptsemantik feiern modulierte Formen
des Rahmen- und des Inkongruenzkonzepts ihr *re-
entry* in die Komiktheorie: die semantischen Skripte
sind begriffliche Rahmen respektive Schemata (vgl.
Raskin 1985, 81), die im Fall der Inkongruenz in ein-
em spezifischen Oppositionsverhältnis zueinander
stehen. Damit reformuliert Raskin die Einsichten von
Schopenhauer und A. Koestler (auch wenn er letztere
nicht erwähnt – und womöglich nicht einmal
kennt), dass Inkongruenz aus der Gleichzeitigkeit
zweier inkompatibler Bezugsrahmen besteht (vgl.
Koestler 1964, 35). Im Anschluss an Kant geht Scho-
penhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819)
davon aus, dass jede Erkenntnisleistung das Ergebnis
der Subsumtion von Gegenständen der Anschauung
unter Begriffe ist. Komische Effekte stellen sich ein,
sobald diese Subsumtionen nicht mehr reibungslos
möglich sind: Wir lachen über die »Unangemessen-
heit« einer »paradoxen und daher unerwarteten Sub-
sumtion« (Schopenhauer 1977, 96) eines realen Ob-
jekts unter einen Begriff. Ihre Weiterentwicklung fin-
det diese Idee in Koestlers Konzept der »Bisociation«,
demzufolge das Komische das Resultat eines über-
raschenden »Bezugsrahmenwechsels« ist, nämlich:
*»the perceiving of a situation or idea, L, in two self-con-
sistent but habitually incompatible frames of reference,
M1 and M2«* (Koestler 1964, 35; Kursivierung i. O.).
Die inkongruente Subsumtion ist hier zu zwei inkom-
patiblen Bezugsrahmen geworden, die nicht zusam-
men passen oder gar in einem Widerspruch zueinan-
der stehen, mithin die gewohnten Deutungsrahmen
instabil werden lassen.

Im Kontext der deutschsprachigen Literaturwis-
senschaft ist Raskins Ansatz insbesondere durch T.
Kindts Arbeit *Zur Theorie literarischer Komik* (2011)
stark gemacht worden, wobei die Gründe für eine Fa-
vorisierung skript-semantischer Inkongruenztheo-
rien in erster Linie von dem Gedanken geleitet zu sein
scheinen, eine Komiktheorie mit Anspruch auf All-
gemeingültigkeit zu formulieren (vgl. Kindt 2011, 23).
Kindt strebt – in Abgrenzung zu sog. »kontextualisti-
schen Positionen« (ebd., 13), die die historische und
kulturelle Relativität des Komischen behaupten – eine
*»empirisch informierte Bestimmung des Begriffs des ko-
mischen Textes sowie des komischen literarischen Tex-
tes«* an (ebd., 29). Dabei legt er Wert darauf, dass es
sich bei dieser Bestimmung um eine *»explikative De-
finition«* handelt, die in einer *»formalen Charakterisie-*

rung der stimulus-Seite textbezogener Komik-Ereignisse
besteht« (ebd.; Kursivierung i. O.). Ausgangspunkt
dieses epistemologisch hoch reflektierten Theorie-
Ansatzes ist die Überzeugung, dass die kulturwissen-
schaftliche Komikforschung »von der jüngeren ana-
lytischen Philosophie« (ebd., 33) profitieren könne.

Abgesehen davon, dass dieser Ansatz neben seiner
»Theoriefähigkeit« seine interpretative Fruchtbarkeit
in überzeugenden Fallanalysen erst noch unter Be-
weis stellen muss, lässt sich eine meta-theoretische
Pointe ausmachen: Hatte Felman versucht, Austins
Sprechakttheorie als Komiktheorie zu lesen, mithin
einen sprachphilosophischen Ansatz durch eine lite-
raturtheoretische Lesart gleichsam aus seinem ur-
sprünglichen analytischen Deutungsrahmen heraus
und in einen ganz anderen, dekonstruktiven Deu-
tungsrahmen hinein fallen zu lassen, so versuchen die
im Kielwasser der Skript-Semantik schippernden li-
teraturwissenschaftlichen Ansätze sowohl die ko-
mischen Phänomene als auch die theoretischen Mo-
delle zur Beschreibung dieser Phänomene möglichst
allumfassend der Deutungshoheit der analytischen
Sprachphilosophie zu unterstellen: Was sich nicht in
diesen Deutungsrahmen integrieren lässt, muss als
unpassende Theorie oder als unpassendes Phänomen
– sprich aufgrund seiner Inkongruenz – ausscheiden.
Dabei wird die skriptsemantische Inkongruenztheo-
rie im Gegensatz zu Überlegenheits- und Entlas-
tungstheorien als letztlich einzig »sachangemessene«
betrachtet (vgl. Kindt 2011, 45), auch wenn es keine
stichhaltigen Argumente gibt, warum die bei ko-
mischen Kontrasten häufig implizierten Aspekte der
Affektladung vollkommen außer Acht gelassen wer-
den sollten. Ganz abgesehen davon, dass man fragen
muss, ob sich wirklich alle komischen Phänomene,
etwa auch die einer grotesken Körperlichkeit, aufs
Maß der Skript-Semantik bringen lassen.

Ausgehend von der gleichen Problemlage einer Ko-
mik-Theorie-Landschaft, die von kulturwissenschaftlich
geprägten »kontextualistischen« Ansätzen do-
miniert wird, die Komik als »dezidiert nicht-theoreti-
schen Gegenstand« (Vogl 2006, 76) ansehen, macht A.
Gerigk in ihrer Arbeit zu Theorien und Interpretatio-
nen der *Literarischen Hochkomik in der Moderne*
(2008) den Vorschlag, »als dritte Option« neben dem
analytischen und dem dekonstruktiven, ein konstruk-
tivistisches, an N. Luhmanns Systemtheorie geschul-
tes, Modell zu entwickeln, um das Komische von dort-
her zu denken (vgl. Gerigk 2008, 43). Auch Gerigks
Ansatz zeichnet sich durch ein hohes Maß an episte-
mologischer Reflektiertheit aus, wenn sie die verschie-

denen »Techniken des Theoretisierens« darauf hin befragt, wie sie »mit der Spannung zwischen theoretischer Begrenztheit und universeller Komik« (ebd.) umgehen. In Abgrenzung zu der von S. J. Schmidt vertretene, »radikal kontextualistischen« Position, eine allgemein gültige Definition des Komischen könne es nur geben, »wenn es gelänge, anthropologische, psychologische und soziologische Gesetzmäßigkeiten zu finden, die eine ahistorische [...] Personen- und Konstellationstypik aufzustellen erlaubten« (Schmidt 1976, 168), konzipiert Gerigk eine »komische Theorie der Gesellschaft« mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit, die sie auf die Formel bringt: »Komik ist Ambivalenz gegenüber der Organisationsform des Sozialen« (Gerigk 2008, 101). Historisch variabel sind die »Organisationsformen des Sozialen« – etwa welche historische Semantiken Begriffe wie »Gesellschaftsordnung« und »soziale Norm« nach dem Wechsel von der vor-modernen, stratifikatorischen Aufteilung der Gesellschaft in ungleiche Schichten zur funktionalen Ausdifferenzierung der Moderne implizieren. Universell gültig ist hingegen der Umstand, dass sich das Komische »immer ambivalent zum jeweils primären Organisationstyp« verhält (ebd.). Im Zentrum dieses Ansatzes steht mithin das Prinzip der Ambivalenz, das Gerigk von Bachtin übernimmt und mit Luhmanns Theorie der Gesellschaft kurzschließt – nicht zuletzt, um zu begründen, »weshalb Literatur das soziale Ritual des Karnevals als komische Leitpraxis ablöst« (ebd., 104).

Neben den neueren analytischen, dekonstruktivistischen und systemtheoretischen Ansätzen, kann man ein wiederbelebtes Interesse an performanztheoretischen Überlegungen feststellen, die gleichsam das Gegengewicht zu den eher »körperlosen« analytischen und systemtheoretischen Ansätzen darstellen. So schlägt B. Greiner im Rückgriff auf Plessners These, der Mensch sei nicht nur Vernunftwesen, sondern »immer zugleich Leib« (Plessner 1982, 238) vor, die Komödie als Gattung zu begreifen, die sich den Hierarchisierungsversuchen von »Text und Theater, von Zeichen- und Körper-Bewegung verweigert«, um so der Doppelrolle des Menschen »in seinem Verhältnis zu seinem Körper« (Greiner 2006, 4) in besonderer Weise gerecht zu werden. In die gleiche Richtung weist R. Simon im Vorwort zu dem Sammelband *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie* (2001), wenn er die Dominanz text-semantischer Problemstellungen kritisiert und stattdessen ein Nachdenken über das Verhältnis von Komödientext und Komödienaufführung fordert. Dabei fragt er auch danach, wie

sich eine Theorie der Komödie »vom textwissenschaftlichen Paradigma lösen und zu einem theatersemiotischen bzw. medientheoretischen Projekt mutieren« (Simon 2001, 8) könnte.

Doch nicht nur mit Blick auf eine »sachgemessene« Beschreibung der performativen Aspekte der Komödie stellt sich die Frage nach den Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen – schon bei Felmans These eines performativen »excess of utterance« (Felman 1983, 113) lässt sich das Komische als eine Art »Körperdrama« begreifen, das aus der Auflehnung der Verkörperungsbedingungen gegen die Gelingensbedingungen resultiert: sei es als »performativer Widerspruch«, der in eine »pleasure in scandal« (ebd.) mündet; sei es als »performative Aufwandsdifferenz«, bei der das Erfüllen der Verkörperungs- und Gelingensbedingungen auf spezifische Weise in den Modus des *Inaptum*, des Unangemessenen, versetzt wird.

Beim »performativen Widerspruch« kommt es zu einem komischen Rahmenbruch, weil die semantische Ebene des propositional Gesagten und die pragmatische Ebene des performativ Vollzogenen in Opposition zueinander stehen. Aus einer philosophisch-universalpragmatischen Sicht ist der Nachweis eines performativen Widerspruchs ein »Skandal«, weil er den »verbindlichen Charakter« stillschweigend als akzeptiert vorausgesetzter Normen, etwa der logischen Widerspruchsfreiheit und der Ernsthaftigkeit, untergräbt (vgl. Habermas 1983, 90 f.). Unter psychologisch-rahmentheoretischen Vorzeichen sind performative Selbstwidersprüche jedoch an der Tagesordnung lebensweltlicher Handlungsparadoxien und begegnen einem u. a. in Form des *double-bind*. So, wenn der Psychologe dem Patienten den Rat gibt: »Sie müssen lernen, »nein« zu sagen«. Worauf der Patient erwidert: »Nein« (Bateson 1982, 247). Hier widerspricht der propositionale Gehalt der Äußerung – das »Nein«, durch das die Forderung abgelehnt wird – der mit dem Äußern des Wortes vollzogenen performativen Geste, die die Anweisung des Psychologen erfüllt. Man könnte argumentieren, dass eine bewusste, strategische Inszenierung von performativen Widersprüchen vielen Formen der Ironie zugrunde liegt (vgl. Wirth 1999, 241 f.). Insbesondere dann, wenn die Differenzen zwischen dem Gesagten, dem Gemeinten und dem Gemachten ausgebeutet werden. Dies ist etwa in R. Gernhardts »Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs« (1979) der Fall – ein Sonett, das mit den Versen beginnt: »Sonette find ich sowas von beschissen / so eng, rigide, irgendwie nicht gut [...]« (Gernhardt 1988b,

233; s. Kap. 25). Der ›excess of utterance‹ entsteht durch eine Form des Überlappens, die den propositionalen Gehalt in Widerspruch zu den performativen Verkörperungsbedingungen manövriert. Zum einen wird der propositionale Gehalt des Gedichts – die Polemik gegen die Gedichtform Sonett – durch eben diese Gedichtform performativ gerahmt. Zum anderen wird die ›hohe‹ Kunstform Sonett in einem ›niederen‹ sprachlichen Stil, nämlich im Szene-Jargon der frühen 1980er Jahre, angegriffen, was einen Widerspruch auf der performativen Ebene der Verkörperung impliziert. Die Interferenz mehrerer unterschiedlicher ›Stimmen‹ (*sensu* Bachtin) verstärkt den Rahmenbruch, wobei Stimme und Semantik jedoch formal ›im Rahmen‹ der Sonettform bleiben und insofern einen ironischen Effekt im Modus des performativen Widerspruchs hervorrufen.

Die Idee, bestimmte – durchaus auch körperliche (vgl. Wirth 2008b) – komische Effekte auf eine ›performative Aufwandsdifferenz‹ zurückzuführen, knüpft an Freuds These an, Witz, Komik und Humor ließen sich auf »analoge Formel« des Lustgewinns zurückführen, nämlich auf die »Tendenz zur Ersparnis« (Freud 1999, 219). Die Freudsche Ersparnistheorie synthetisiert dabei gewissermaßen die Inkongruenz- und die Überlegenheitstheorie unter dem Vorzeichen eines seelischen Ökonomieprinzips: Sie deutet den komischen Effekt als Folge eines Vergleichs des eigenen mit dem fremden Denk- und Handlungsaufwand. Zwar hat man es auch hier mit einer Form von Inkongruenz zu tun, doch wird diese nicht nur durch die semantische Opposition zweier Skripte hervorgerufen, sondern durch einen »Niveauunterschied des Abstraktionsaufwandes« (Freud 1999, 196). Heißt: Der propositionale Gehalt einer Vorstellung oder eines Skripts ist – analog zu den »performative forces« (Austin 1975, 78) der Sprechakttheorie – gerahmt durch affektive Kräfte, die sog. »Besetzungsaufwände« (Freud 1999, 182). Denkt man Sprechakttheorie und Psychoanalyse an dieser Stelle zusammen, dann lässt sich eine *performative Theorie des Komischen* entwickeln, die den komischen Effekt nicht mehr nur als Folge einer Abweichung von *konventionalen* Regeln begreift, sondern als Abweichung von einem *ökonomischen* Prinzip, einer ›performativen Aufwandsdifferenz‹, die eine ›Unangemessenheit‹ beim Erfüllen von Gelingens- und Verkörperungsbedingungen offenbar werden lässt. In diese Richtung weist bereits Th. Lipps, wenn er in seiner Untersuchung von *Komik und Humor* (1898) schreibt: »Verspricht jemand viel und leistet wenig, so wird eben durch die geringe Leis-

tung unsere Aufmerksamkeit erst recht auf die großen Versprechungen hingelenkt« (Lipps 1898, 74). Im Rahmen einer performativen Theorie des Komischen kann man mithin zwischen drei Ursachen des Komischen unterscheiden: erstens, wenn die Umstände unter denen Worte geäußert werden, in situativer oder institutioneller Hinsicht nicht passen. Zweitens, wenn beim Verkörpern von Zeichen oder beim Erfüllen der Gelingensbedingungen zu viel oder zu wenig Aufwand betrieben wird. Drittens: wenn sich konventionale Unglücksfälle und performative Aufwandsdifferenz überlappen (vgl. Wirth 2003).

Literatur

- Aristoteles: *Rhetorik*. Übers. u. hg. v. Günther Sieveke. München ³1989.
- Aristoteles: *Poetik*. Übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart ²1979.
- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969]. Frankfurt a. M. u. a. 1985a.
- Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostojevskijs* [1971]. Frankfurt a. M. 1985b.
- Bateson, Gregory: *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*. Frankfurt a. M. 1982.
- Bornscheuer, Lothar: *Topik. Zur Struktur der literarischen Einbildungskraft*. Frankfurt a. M. 1976.
- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore. Über den Redner*. Übers. u. hg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976.
- Dubois, Jacques: *Allgemeine Rhetorik*. Übers. u. hg. v. Armin Schütz. München 1974.
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. München 1996
- Eco, Umberto: »The Frames of comic ›freedom‹«. In: ders./ Thomas A. Sebeok (Hg.): *Carnival!* Berlin u. a. 1984, 1–9.
- Eco, Umberto: »Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre«. In: ders.: *Die Bücher und das Paradies*. München 2003, 255–285.
- Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* [1980]. Ithaca 1983.
- Freud, Sigmund: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« [1905]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Anna Freud u. a. Bd. VI. Frankfurt a. M. 1999.
- Gerigk, Anja: *Literarische Hochkomik in der Moderne. Theorie und Interpretationen*. Tübingen 2008.
- Gernhardt, Robert: *Was gibt's denn da zu lachen?* Frankfurt a. M. 1988a.
- Gernhardt, Robert: *Letzte Ölung. Wie es anfangt*, Zürich 1988b.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen u. a. 2006.
- Grice, Paul: »Logik und Konversation [1975]«. In: Georg Meggle (Hg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt a. M. 1993, 243–265.
- Habermas, Jürgen: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*. Frankfurt a. M. 1983.
- Horaz: *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Stuttgart 2002.

- Horaz: *Satiren/Sermones. Briefe/Epistulae. Lateinisch/Deutsch*. Übers. v. Gerd Herrmann. Hg. v. Gerd Fink. Düsseldorf u. a. 2000.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*. München 1979.
- Iser, Wolfgang: »Das Komische: ein Kipp-Phänomen«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 398–402.
- Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen 1999.
- Jauß, Hans Robert: »Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 103–132.
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* [1804]. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Norbert Miller. München 1975.
- Kapitzka, Arne/Wolfhart Henckmann: »Die Kunst des pointierten Erzählens. Wie in Kabarett und Chanson Komik erzeugt wird«. In: Alf Mentzer/Ulrich Sonnenschein (Hg.): *22 Arten, eine Welt zu schaffen. Erzählen als Universalkompetenz*. Frankfurt a. M. 2008, 261–274.
- Kindt, Tom: *Literatur und Komik: Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. München 2011.
- Koestler, Arthur: *The Act of Creation*. New York 1964.
- Kopperschmidt, Josef: *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*. Stuttgart u. a. 1973.
- Kotthoff, Helga: *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen 1998.
- Kristeva, Julia: »Das Wort, der Dialog und der Roman« [1967]. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, 345–361.
- Lipps, Theodor: *Komik und Humor. Eine Psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg u. a. 1898.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1999.
- Man, Paul de: »The Concept of Irony«. In: ders.: *Aesthetic Ideology*. Hg. v. Andrzej Warminski. Minneapolis u. a. 1996, 163–184.
- Marquard, Odo: »Exile der Heiterkeit«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 133–151.
- Menke, Bettine: »Jean Pauls Witz. Kraft und Formel«. In: *DVjs* 76. Jg. (2002), 201–213.
- Müller, Ralph: *Theorie der Pointe*. Paderborn 2003.
- Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen« [1941]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. VII. Frankfurt a. M. 1982, 201–387.
- Quintilian: *Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst 10. Buch*. Übers. u. hg. v. Franz Loretto. Stuttgart 1990.
- Raskin, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht u. a. 1985.
- Ritter, Joachim: »Über das Lachen« [1940]. In: ders. (Hg.): *Subjektivität*. Frankfurt a. M. 1989, 62–92.
- Röcke, Werner/Neumann, Helga (Hg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*. Paderborn 1999.
- Schmidt, Siegfried J.: »Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 165–190.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819]. Bd. I. Zürich 1977.
- Stierle, Karlheinz: »Komik der Handlung. Komik der Sprechhandlung«. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, 237–268.
- Searle, John R.: »Metapher«. In: ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie* [1979]. Frankfurt a. M. 1982, 98–138.
- Simon, Ralf: »Vorwort. Theorie der Komödie – Poetik der Komödie«. In: ders. (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld 2001, 7–12.
- Ueding, Gert: »Die Rhetorik des Lächerlichen«. In: Lothar Fietz u. a. (Hg.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*. Tübingen 1996, 21–36.
- Vogl, Joseph: »Kafkas Komik«. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Kontinent Kafka. Vorwerk 8*. Berlin 2006, 72–87.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München 2008a.
- Wirth, Uwe: »... habt Ihr denn keine Mäuler mehr?« Die Performanz des komischen Körpers in Grimmschausens *Simplicissimus*. In: Stefanie Arend u. a. (Hg.): *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Amsterdam 2008b, 171–187.
- Wirth, Uwe: »Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen«. In: Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003, 153–174.
- Wirth, Uwe: *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg 1999.
- Verwey, Theodor/Witting, Gunther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979.
- Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der ›Neuen Frankfurter Schule‹*. Bremen 2002.

Uwe Wirth