

Performativität und Praxis

HERAUSGEGEBEN VON JENS KERTSCHER UND DIETER MERSCH

Wilhelm Fink Verlag

Inhalt

EINLEITUNG 7

I. TEIL

Performativität der Sprache

Sybille Krämer

WAS TUT AUSTIN, INDEM ER ÜBER DAS PERFORMATIVE SPRICHT?
EIN ANDERER BLICK AUF DIE ANFÄNGE DER SPRECHAKTTHEORIE 19

Jens Kertscher

WITTGENSTEIN – AUSTIN – DERRIDA:
»PERFORMATIVITÄT« IN DER SPRACHPHILOSOPHISCHEN DISKUSSION 35

Dietmar Köveker

PERFORMATIVITÄT ALS FUNKTION VON SPRACHE UND ENDLICHKEIT –
ZU LYOTARDS RHETORIK DER GEGENWART 59

Dieter Mersch

EREIGNIS UND RESPONS –
ELEMENTE EINER THEORIE DES PERFORMATIVEN 69

2. TEIL

Ästhetik des Performativen

Erika Fischer-Lichte

THEATER ALS MODELL FÜR EINE ÄSTHETIK DES PERFORMATIVEN 97

Juliane Rebentisch

DER AUFTRITT DES MINIMALISTISCHEN OBJEKTS, DIE PERFORMANZ DES
BETRACHTERS UND DIE ETHISCH-ÄSTHETISCHEN FOLGEN 113

Simon Critchley

DER HUMOR – EIN HERRLICH UNMÖGLICHES THEMA 141

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der
Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Text-
abschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf
Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG
ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3924-9

© 2003 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Uwe Wirth

VORBEMERKUNGEN ZU EINER PERFORMATIVEN THEORIE DES KOMISCHEN 153

Wolfgang Christian Schneider

DURCH SINNBILDER ZUR SCHAU. PERFORMATIVE MOMENTE IN ALLEGORIE,
TYPOS-BEZUG UND MYSTAGOGIE DES SPÄTANTIKEN CHRISTENTUMS 175

3. TEIL

Performativität der Praxis

Gerhard Gamm

»WERDE, WAS DU BIST«

ÜBER DIE PERFORMATIVE MAGIE SPRACHLICHER PRAXIS 197

Georg W. Bertram

»IM ANFANG WAR DIE TAT«

PRAKTIKEN ALS BASIS DER SPRACHE UND DES GEISTES 211

Andreas Hetzel

»DIE REDE IST EIN GROSSER BEWIRKER.«

PERFORMATIVITÄT IN DER ANTIKEN RHETORIK 229

4. TEIL

Performativität des Wissens

Matthias Kroß

PERFORMATIVITÄT IN DEN NATURWISSENSCHAFTEN 249

Alex Demirovic

GOVERNEMENTALITÄT UND DIE PERFORMANZ DER
GESELLSCHAFTSTHEORIE 273

Ulrich Arnswald

DIE ANWENDUNG BESTIMMT DIE BEDEUTUNG: DER INNERE ZWANG DER MATHE-
MATIK UND DAS RITUELLE IHRER ABRICHTUNG NACH WITTGENSTEIN 287

Zu den Autoren 297

Einleitung

Das Thema des Performativen ist derzeit virulent. Es beherrscht gleichermaßen die kultur- und sozialwissenschaftlichen wie ästhetischen, medientheoretischen, ethnografischen und philosophischen Debatten.¹ Der vorliegende Band will einen möglichst breitgefächerten Querschnitt der aktuellen Diskussionen bieten. Neben sprachphilosophischen und ästhetischen Aspekten wurden dabei auch die Performativität des Wissens und die Beziehung zwischen dem klassischen Praxisbegriff und dem neueren Performanzbegriff berücksichtigt.

Gegenüber Praxis und Handlung handelt es sich beim Gesichtspunkt des Performativen um ein neues Paradigma. Zwar löst sein Modell nicht die Frage nach dem Symbolischen, dem Medium und der Medialität ab, sondern ergänzt diese so, dass es in die Register der Repräsentation und Darstellung, des Sinns und der Verkörperung die Aspekte der *Auf- und Vorführung*, der *Präsentation* und des *Vollzugs* einträgt. Entsprechend verlässt es die im engeren Sinne zeichen- und bedeutungstheoretischen Zugriffe und lenkt die Aufmerksamkeit auf jene Seite der Handlung und des Aktes, die in den bisherigen Ansätzen unberücksichtigt blieb: die Seite der *Singularität*, der *Setzung*. Betont werden so jene sich dem Semantischen, dem Sinn, dem Diskurs oder der Schrift widersetzenen Momente: die »Kraft« des »Ereignens«, ihre Nichtwiederholbarkeit und ihr Verhältnis zu Macht und Gewalt.

Zwei Theoriestränge dominieren die Diskussion: (I) *Handlungstheorien*, woran vor allem sprachphilosophische Modelle anschließen, sowie (II) das Konzept von *Wiederholung und Differenz*, wie es auf den Poststrukturalismus und die Dekonstruktion zurückgeht. Die klassischen Handlungstheorien unterscheiden mit Rekurs auf Platon und Aristoteles zwischen *Praxis* und *Poiesis* bzw. zwischen instrumentellen und kommunikativen Handlungen. Eine besondere Akzentuierung hat diese Abgrenzung in der Verständigungsphilosophie von Jürgen Habermas gefunden: Dessen Leitunterscheidung zwischen »strategischen« und »konsensorientierten« Handlungen ermöglicht insbesondere eine Kritik des Technischen und Ökonomischen, die wiederum für die Auseinandersetzung mit der Systemtheorie Luhmanns und dem Sozialkonstruktivismus maßgeblich wurde. Habermas hat daran eine Neubestimmung des Sinns von Aufklärung und Emanzipation

¹ Einen Überblick geben die Beiträge in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002; sowie Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim, München 2001; sowie Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10 (1998).

8. Sensus und dissensus communis

Lachen ist ansteckend – man denke nur an die Intersubjektivität des Kicherns, vor allem, wenn es um etwas Obszönes in einem Zusammenhang geht, in dem man besser ernst sein sollte – so auch beim Anhören eines Vortrags. In solchen Fällen – und ich bin sicher (oder hoffe), dass wir sie alle kennen – kann das Lachen wirklich verletzen. Man könnte sagen, dass das bloße Erzählen eines Witzes uns an das erinnert, was in unserer Alltagspraxis geteilt wird. Es holt die unglaubliche Gemeinsamkeit ans Licht, die in unserem gesellschaftlichen Leben implizit zugrunde liegt. Das hatte Shaftesbury im Sinn als er im frühen 18. Jahrhundert vom Humor als einer Form des *sensus communis* sprach. Humor verrät so die Tiefe dessen, was wir teilen. Aber, und das ist entscheidend, er tut das nicht umständlich durch eine theoretische Beschreibung, sondern stiller, praktischer und diskreter. Lachen bricht plötzlich aus in einer Schlange am Bus, beim Ansehen einer parteipolitischen Übertragung in einer Kneipe, oder wenn jemand in einem Lift furzt. Humor ist eine exemplarische Praxis, weil es eine allgemeine menschliche Tätigkeit ist, die uns einlädt zu philosophischen Zuschauern unseres eigenen Lebens zu werden. Er ist praktisch erlassene Theorie, eine tatsächlich existierende Praxis, die überall vollzogen wird und die uns einlädt, eine theoretische Sicht auf uns selbst, die anderen und die Welt einzunehmen. Er ist auf unphilosophische, oder wenigstens auf unprofessionelle Weise gelebte Philosophie.

Das Außergewöhnliche am Humor ist, dass er uns zum *common sense* zurückführt, indem er uns ermöglicht, uns davon zu distanzieren. Humor macht uns mit unserer gemeinsamen Welt vertraut durch die kleinen Strategien, mit denen er diese Vertrautheit wieder zerstört. Wenn der Humor uns zum *sensus communis* zurückruft, dann gelingt ihm das dadurch, dass er uns für einen Augenblick aus dem *common sense* herausholt, womit Witze als Momente eines *dissensus communis* wirken. In seinen machtvollsten Momenten – so beispielsweise in jenen unsinnigen und wortspielreichen Dialogen zwischen Chico und Groucho Marx – ist der Humor eine paradoxe Form der Rede und des Handelns, die unsere Erwartungen zerstört und dabei Lachen erzeugt mit ihren unerwarteten verbalen Umkehrungen, Verdrehungen und Explosionen. Humor ist eine Verweigerung der Alltagssprache, die auf den Alltag ein Licht wirft, und ihn so zeigt wie er – um es mit Adornos Worten zu sagen – »im Messianischen Lichte daliegen wird.«²⁰

(Aus dem Englischen von Jens Kertscher)

²⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/M. 1991, S. 334.

Uwe Wirth

VORBEMERKUNGEN ZU EINER PERFORMATIVEN THEORIE DES KOMISCHEN

»Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet«, schreibt Robert Gernhardt in: *Was gibts denn da zu lachen?*¹ Ähnliches gilt natürlich auch für eine performative Theorie des Komischen – allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Auf die Feststellung: »Nichts performativer als eine performative Theorie des Komischen«, wird man vermutlich vergeblich auf andeutungsweise Kopfnicken warten. Statt dessen verständnisloses Kopfschütteln: Performativ? Muss das sein? Es muss.

1. Performanztheorie

Performativität ist zum Schlüsselbegriff für ein Bündel kulturwissenschaftlicher Herangehensweisen geworden – von der Ethnografie über die *Gender Studies* bis hin zu den Theaterwissenschaften. Zugleich ist das Performative nach wie vor ein *terminus technicus* der Linguistik und der pragmatischen Sprachphilosophie. Die Mehrdeutigkeit des angelsächsischen Ausdrucks *performance* hat dazu geführt, dass sich die verschiedenen Verwendungsweisen des Performanzbegriffs überlappen. *Performativ* kann sich auf die Gelingensbedingungen von Sprechakten, auf die medialen Verkörperungsbedingungen von Äußerungen oder aber auf die Inszenierungsbedingungen im Rahmen von Theateraufführungen beziehen.²

Austin führt in *How to do things with Words* den Begriff des *performative* ein, um eine Klasse von Sprachverwendungen zu bezeichnen, bei denen durch das Äußern bestimmter Worte *conventional procedures* vollzogen werden.³ So beim »Jawort« der Eheleute vor dem Standesbeamten oder dessen Vollzugsformel: »Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau«. Mit dem kommissiven Jawort versprechen sich die Eheleute ewige Treue. Der deklarative Sprechakt des Standesbeamten bewirkt Kraft seines Amtes, dass sich die Eheleute nach dem Aussprechen der Trauformel im Zustand der Ehe befinden. *Performatives* sind konventionalisierte Sprachspiele mit explizit »vertraglichem Charakter«. ⁴ Ihre kommunikative Bedeutung leitet sich aus dem wechselseitig vorausgesetzten Wissen

¹ Robert Gernhardt, *Was gibts denn da zu lachen?* Zürich 1988, S. 449.

² Vgl. hierzu Uwe Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*. In: ders. (Hg.) *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 10 ff.

³ John L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge Massachusetts 1975, S. 14 f.; dt.: John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1979, S. 37.

⁴ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 30.

um bestimmte essentielle »Gelingensbedingungen« ab, die an die Stelle der »Wahrheitsbedingungen« treten. Die Gelingensbedingungen betreffen sowohl die *intentionalen* als auch die *institutionellen Rahmenbedingungen*. Für das »glückliche« (*happy*) Vollziehen von performativen Äußerungen muss es nach Austin »ein übliches konventionales Verfahren (*accepted conventional procedures*) mit einem bestimmten konventionalen Ergebnis (*a certain conventional effect*) geben.«⁵ 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*«. ⁶

Im Gegensatz zu dieser funktionalen Bestimmung, kann sich der Performanzbegriff aber auch auf die phänomenale Tatsache beziehen, dass etwas *als Äußerung* verkörpert wird. Chomsky führt zu Beginn seiner *Aspekte der Syntax* die Differenzierung zwischen *competence* und *performance* ein, um die »Kenntnis« eines Sprecher-Hörers vom »aktuellen Gebrauch« der Sprache in konkreten Situationen zu unterscheiden.⁷ Die Kompetenz als allgemeines »Kenntnisssystem« bestimmt die Form der Sprache. Die Performanz ist die sprachliche Verkörperung dieses Kenntnissystems in einem bestimmten Anwendungsfall.

Während für die generative Linguistik und die pragmatische Sprachphilosophie die Untersuchung des Äußerungstyps im Zentrum steht,⁸ fokussieren die ritualtheoretischen und theaterwissenschaftlichen Ansätze Performativität unter dem Gesichtspunkt der Inszenierungs- und Verkörperungsbedingungen. Performativität wird zum Sammelbegriff für alle Vorgänge »einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern«, deren Einzelaspekte die *Inszenierung* als spezifischer »Modus der Zeichenverwendung«, die *Korporalität* als »Faktor der Darstellung bzw. des Materials« und die *Wahrnehmung* durch den Zuschauer sind.⁹ Betonen die kulturwissenschaftlichen Ansätze der Performanztheorie – allen voran die Theatralitätsforschung – dass es gerade auf die korporalen Aspekte der Verkörperungsbedingungen ankommt,¹⁰ so liegt die immer wieder beklagte Schwäche der Sprechakttheorie darin, den »korporalen Aspekt« von Sprechakten, wenn überhaupt, nur als kontingentes Moment in Betracht zu ziehen. Im Rahmen der Sprechakttheorie besitzt die Äußerungsqualität für das Verstehen der Äußerungsbedeutung keine Relevanz, da jede Äußerung als abgeleitetes *Token* eines Sprechaktstyps interpretiert wird.¹¹ Der Sprechakt gelingt, wenn das *Token* als korrekte

5 Ebd. S. 37.

6 Ebd. S. 31.

7 Noam Chomsky, *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt/M. 1972, S. 14 f.

8 Vgl. Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2001, S. 53.

9 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*. In: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz*, a. a. O., S. 277–300, hier S. 299.

10 Sybille Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität*. In: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen, Sonderband der Zeitschrift Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 1*, Berlin 1998, S. 33–57, S. 43.

11 Vgl. John R. Searle, *Eine Taxonomie illokutionärer Akte*. In ders., *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt/M. 1982, S. 17–50, S. 18 f.

Ausführung eines durch seine Gelingensbedingungen bestimmten *Types* identifiziert werden kann. Dies führt zu der bereits bei Austin angelegten und von Searle noch radikalisierten Fokussierung der »illokutionären Kräfte« von Sprechakten und zur Vernachlässigung der rhetorisch-perlokutionären sowie der semiotisch-materialen Aspekte von Äußerungen. Letzteres ist insofern bemerkenswert, als sich eine Untersuchung der Verkörperungsbedingungen bereits bei Peirce findet, auf dessen Unterscheidung von *Type* und *Token* sich Searle erklärtermaßen stützt:¹² Nach Peirce sind unsere Äußerungen »nur Annäherungen an das, was wir übermitteln wollen. Ein Ton oder eine Geste sind meist der bestimmteste Teil dessen, was gesagt wird.«¹³ An anderer Stelle definiert Peirce die *Tone* als qualitativen Aspekt jener Anwendungsfälle (*Token*), die ihrerseits aus einem allgemeinen *Type* abgeleitet sind.¹⁴ Die Relevanz des tonalen Aspekts von Sprechakten wird auch von Bachtin betont, der schreibt:

Solche Sprachphänomene wie Befehle, Forderungen, Vorschriften, Verbote, Versprechen (Eide), Drohungen, Lob, Verweis, Missbrauch, Flüche, Segnungen und so weiter, enthalten einen sehr wichtigen Teil außerkontextueller Realität. Sie sind alle mit einer scharf ausgedrückten *Intonation* verbunden, die auch auf Worte übertragbar ist, die nicht direkt die formale Definition eines Befehls, einer Drohung etc. haben. Wichtig ist der *Ton*, der von phoneischen und semantischen Elementen des Wortes (und anderer Zeichen) ausgelöst wird.¹⁵

Der Ton betrifft zum einen den stilistischen Ton, zum anderen die tonale Äußerungsqualität. In beiden Fällen können aus der *Token-Tone-Relation* Informationen erschlossen werden, die weder aus dem propositionalen Gehalt noch aus der illokutionären Rolle der Äußerung ableitbar sind.¹⁶ Welche Konsequenzen es hat, diese tonalen oder korporalen Aspekte auszublenden, zeigt sich an Searles Beispiel vom *German Officer*, das er in seinem Aufsatz »Was ist ein Sprechakt?« gibt.¹⁷

Ein Amerikaner wird während des zweiten Weltkrieges von einem Italiener gefangen genommen und versucht nun sich als Deutscher auszugeben, um der Gefangenschaft zu entgehen. Eigentlich würde er gern sagen, dass er ein deutscher Offizier ist, allerdings kann er weder Deutsch noch Italienisch. Deshalb äußert er den einzigen Satz, den er auf deutsch kennt: die Gedichtzeile »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?« Searles

12 John R. Searle, *Literary theory and its discontents*. In: *New Literary History* 25 (1994), S. 637–667, S. 642 f.

13 Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Band I–VI*, hg. v. Charles Harsthorne und Paul Weiss, Cambridge Massachusetts 1931–1935, zitiert wird nach Band und Abschnitt in Dezimalnotation: CP 5.568, *Meine Übersetzung*.

14 Charles S. Peirce, CP 4.537.

15 Michail Bachtin, *Methodology for the Human Science*. In ders., *Speech Genres & other late Essays*, hg. v. Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin Texas 1992, S. 159–172, S. 164 (meine Übersetzung).

16 Vgl. Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*, Tübingen 1998, S. 203.

17 John R. Searle, *Was ist ein Sprechakt*. In: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz*, a. a. O., S. 83–103, hier S. 92 f.

Beispiel zielt darauf ab, die Inkonsistenz des Griceschen Bedeutungsmodells zu belegen, wonach ein Sprecher einem Hörer seine Intention »ostentativ« zu verstehen gibt. Im Gegensatz zu Searles konventionalistischer Gebrauchstheorie, gründet das Gricesche Bedeutungskonzept auf der These, dass eine Äußerung nur durch den ostentativen Hinweis des Sprechers auf ihre Intentionalität eine Äußerungsbedeutung erhält.¹⁸ In Searles Beispiel möchte der Amerikaner nun aber gerade nicht, dass der Italiener seine Intention erkennt, die darauf abzielt, den Italiener »Glauben zu machen«, er, der Amerikaner, sei ein deutscher Offizier. Signifikanterweise lässt Searle in seinem Beispiel die semiotisch-tonalen Aspekte der Äußerung und der Äußerungsumstände vollkommen außer Acht und das, obwohl der Amerikaner mit seiner Rezitation der Zeile »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?« eigentlich nur die tonale Äußerungsqualität seiner Worte als »gepflanztes Symptom« dafür gebrauchen will, dass man ihn für einen deutschen Offizier hält. Das Ausblenden der Verkörperungsbedingungen betrifft aber auch noch einen zweiten »korporalen Aspekt«, nämlich die Frage, was für eine Uniform der amerikanische Soldat trägt. Naheliegenderweise muss man annehmen, dass der amerikanische Soldat mit einer amerikanischen Uniform bekleidet ist – trüge er nämlich eine deutsche, warum sollte ihn der Italiener gefangen nehmen wollen? In einer amerikanischen Uniform wird es dem Soldat jedoch recht schwer fallen, glaubhaft vorzutäuschen, er sei ein Deutscher. Der Amerikaner muss den Italiener nämlich nicht nur davon überzeugen, dass er Deutscher ist, sondern auch eine Erklärung dafür finden, warum er »als Deutscher« in einer amerikanischen Uniform herumspaziert. Aber wie soll er das tun, wo er doch kein Italienisch spricht? Damit Searles Beispiel funktioniert, bleibt keine andere Möglichkeit als anzunehmen, dass der amerikanische Soldat *keine* Uniform trägt. Demgemäß müssen wir uns Searles' Beispiel so vorstellen: Ein nackter amerikanischer Soldat versucht einen (angezogenen) italienischen Soldaten, der ihn gefangen nehmen will, davon zu überzeugen, dass er ein (nackter) deutscher Offizier ist, weil er »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen« rezitiert. Eine Szene, die ohne weiteres als Monty Python-Sketch durchgehen würde und damit die Frage nach dem Verhältnis von Sprechakttheorie und Komiktheorie aufwirft.

In diese Richtung weist Shoshana Felmans Untersuchung »The Literary Speech Act«, in der sie Austins Vorlesungen als angewandte Humorthorie interpretiert. Nach Felman führen Austins Vorlesungen einen »*excess of utterance*« vor: einen Überschuss des Äußerungsereignisses über die Äußerungsbedeutung.¹⁹ Dieser »*excess of utterance*« kann – wie etwa in Searles Beispiel vom *German Officer* – als unfreiwillig komische Auflehnung

18 Vgl. Paul Grice, *Meaning*. In ders., *Studies in the Way of Words*, Cambridge Massachusetts 1991, S. 213–223, hier S. 217.

19 Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca 1983, S. 113.

20 Vgl. hierzu Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M. 1987, S. 359. Mit Blick auf das Problem der Performanz relevant ist auch Hans Rudolf Velten, *Komische Körper: Zur Funktion von Holnarren und zur Darstellung des Lachens im Spätmittelalter*. In: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XI*, (2001), S. 292–317, hier S. 293f.

der Verkörperungsbedingungen gegen die Gelingensbedingungen betrachtet werden: gewissermaßen als *performatives Körperdrama* des Zeichens.²⁰ Er kann aber auch als »performativer Widerspruch« verstanden werden, der in eine »*pleasure in scandal*« mündet.²¹ Fast alle Formen der Komik verdanken sich der Tatsache, dass jedes *Sagen* immer auch ein *Machen* ist und dass diese beiden Ebenen in Widerspruch zueinander geraten können. Zudem ist absichtlich erzeugte Komik ein *Sagen*, das darauf abzielt, jemanden *lachen zu machen*.

Für Felman sind Austins Vorlesungen *How to do things with words* hervorragendes 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.²² Die »performative« und die »konstative« Perspektive seiner Untersuchung stellen sich wechselseitig »*sublim in Frage*«. ²³ Dabei geht es nicht allein um die Diskrepanz zwischen der performativen und der konstativen Ebene, sondern auch um den Widerspruch zwischen dem Theorieversprechen, das Austin im Rahmen seiner Vorlesungen immer wieder gibt und dem ständigen Unterlaufen dieses Versprechens durch das, was Austin im Rahmen seiner Vorlesungen tut: Eine Einladung dafür zu geben, die gerade entwickelte Theorie im nächsten Moment zu verlachen. Diese »*invitation to the pleasure of scandal*« ²⁴ kann man als »performativen Widerspruch« werten, man kann sie aber auch als einen Versuch betrachten, die Zuhörer und Leser durch das Verlachen der Sprechakttheorie zu deren Komplizen zu machen. Eben hierin liegt die diabolische Rhetorizität von *How to do things with words*, welche weder von Derridas noch von de Mans Dekonstruktionsversuchen als rhetorisch-performative Strategie in Betracht gezogen wurden – von Searle, dem selbsternannten Nachlaßverwalter der Sprechakttheorie, ganz zu schweigen.²⁵

Aus Felmans Perspektive wird die Theorie des Performativen – verklammert durch Austins »diabolischen Humor« – zu einer Theorie des Komischen. Austins Humor kostet die *Fallhöhe* zwischen zwei Ebenen aus: der theoretischen Ebene, auf der er die Gelingensbedingungen *expliziter performativa* untersucht und der theatralen Ebene, auf der er das Scheitern seiner Untersuchung als *performance* inszeniert:

Austin's humor is the humor of the fall – a humor that is closely tied to the performative, since falling is an *act*: the act, indeed, in so far as it is a failure – the very prototype of the *act manqué*.²⁶

21 Shoshana Felman, *The Literary Speech Act*, a. a. O., S. 112.

22 Vgl. Ebd. S. 73.

23 Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, a. a. O., S. 146.

24 Shoshana Felman, *The Literary Speech Act*, a. a. O., S. 113.

25 Vgl. Ebd. S. 129: »[...] both the theoretical school derived from Austin and the occasional criticism directed against him have paid attention only to what he says, not what he does. It has thus been possible to criticize Austin for defending the values of »seriousness,« to reproach him in particular for his theoretical exclusion of joking or play from his philosophy of the performatives.

26 Ebd. S. 118.

Dies zeigt sich auch an der *Politik der Beispiele*, anhand derer Austin die Gelingensbedingungen von Sprechakten zu bestimmen versucht. Er nähert sich der Frage des richtigen Vollzuges von performativen Akten auf dem indirekten Weg der Beschreibung jener Fälle, »in denen etwas *schiefläuft*«. ²⁷ Die Sprechakttheorie gewinnt ihre Thesen mithin aus der Untersuchung von absichtlich oder unabsichtlich herbeigeführten »Unglücksfällen«. ²⁸ Absichtlich verunglückte Sprechakte stellen einen Fall von »Missbrauch« (*abuse*) dar, ²⁹ der hinter der Maske einer scheinbar erfüllten Konvention eine andere intentionale Strategie verbirgt. Unabsichtlich auftretende Unglücksfälle bezeichnet Austin als »Versager« (*mistakes*); bei ihnen werden bestimmte notwendige formale oder institutionelle Rahmenbedingungen nicht erfüllt. Die Tatsache, dass eine Sprechhandlung – etwa der Akt des Heiratens – nichtig (*void*) oder unwirksam (*without effect*) wird, zum Beispiel weil einer der Heiratenden bereits verheiratet ist, heißt allerdings nicht, »dass man gar nichts getan hat«, ³⁰ wenn man die Heiratszeremonie vollzieht. Konventionell unwirksam (*without effect*) bedeutet nicht »ohne Folgen, ohne Ergebnisse, ohne Konsequenzen«. ³¹ Im Gegenteil: Durch den »Missbrauch« oder das »Verpfuschen« von Sprechakten handelt man sich »mehr oder weniger grässliche Konsequenzen ein«. ³² So im Fall, dass man den »Akt der Bigamie« begangen hat. ³³ Gleiches gilt für den Fall, dass man – hier tritt der »diabolische Humor« Austins zu Tage – einen Esel heiratet, um die Institution der Ehe zu veralbern. ³⁴ Komisch wird es auch dann, wenn mehrere Unglücksfälle »shade into one another« and »overlap«. ³⁵ Etwa wenn man einem Esel das nicht ernst gemeinte Versprechen gibt, ihm eine Möhre zu schenken oder als zufällig vorbeikommender Passant ein Schiff auf den Namen »Stalin« tauft, mithin als nicht autorisierte Person einen Taufakt vollzieht und zudem einen falschen Namen verwendet. Noch verwickelter, so Austin in einer Fußnote, sei es beim Taufen von Babys: »Wir könnten es mit dem falschen Namen und dazu dem falschen Priester zu tun haben – d. h. jemandem, der Babys taufen darf, aber nicht zur Taufe gerade dieses Babys berechtigt ist«. ³⁶

Austins Taxonomie der Unglücksfälle wird bekanntlich von Derrida in »Signatur Ereignis Kontext« einer Grundsatzkritik unterzogen und zwar deshalb, weil Austin die Möglichkeit des Misslingens zwar als Krankheit thematisiert, »der *alle* [konventionalen] Handlungen ausgesetzt sind«, ³⁷ die Möglichkeit des Misslingens aber nicht »als wesentliches Prädikat oder *als Gesetz*« zulässt. ³⁸ Das Scheitern von konventionalen Prozeduren

²⁷ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 41.

²⁸ Ebd. S. 43.

²⁹ Ebd. S. 38.

³⁰ Ebd. S. 39.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ John L. Austin, *How to do Things with Words*, a. a. O., S. 17.

³⁴ Ebd. S. 24.

³⁵ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 44, *How to do Things with Words*, a. a. O., S. 23.

³⁶ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 45, Fn 13.

³⁷ Ebd. S. 41.

wird lediglich als kontingentes, akzidentielles Moment im Sinne des »Verunglückens« zugelassen, das heißt als Abweichung von einer immer schon als gültig vorausgesetzten Norm. Während Derrida die »metaphysischen Prämissen« der Sprechakttheorie auf den Kopf zu stellen versucht, indem er fragt: »Was ist ein Gelingen, wenn die Möglichkeit des Misslingens weiterhin seine Struktur konstituiert?«, ³⁹ möchte ich im folgenden einen weniger grundsätzlichen, alternativen Weg einschlagen: Ich möchte der Frage nachgehen, inwieweit die von Austin angeführte Möglichkeit des *Überlappens* verschiedener Formen von Unglücksfällen zur Grundlage einer allgemeinen *performativen Theorie des Komischen* werden kann. Dabei soll die Möglichkeit des *Überlappens* nicht nur als komische Potenzierung von Unglücksfällen betrachtet werden, sondern auch als Voraussetzung für jene Synthesen, die sowohl in den älteren als auch in den neueren Komiktheorien Definiens des Witzes sind. Was aus der Perspektive der Sprechakttheorie (und der logischen Semantik) als fehlerhaftes »Misslingen« bzw. als »Unglücksfall« betrachtet werden muss, erscheint aus der Perspektive einer performativen Komiktheorie als »überraschendes Gelingen« – auch wenn für diese Neubewertung ein *Rahmenwechsel* vollzogen werden muss. ⁴⁰

2. Komiktheorie

Kant beschreibt in seinen *Schriften zur Anthropologie* den Witz als »eigentümliches Verähnlichungsvermögen«. Er »paart (assimiliert) heterogene Vorstellungen, die oft nach dem Gesetze der Einbildungskraft (der Assoziation) weit auseinander liegen«. ⁴¹ Der Witz wird, typisch für das 18. Jahrhundert, als »Talent des Erkenntnisvermögens« gefasst, das als »produktiver Witz« die »Originalität des Denkens« ermöglicht. Die *witzige Überlappung* erscheint als *assoziative Paarung*. Freud verweist in der Einleitung seiner Untersuchung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* auf den Unterschied zwischen dem Witz, den man *hat*, also dem »witzigen Vermögen«, mit dessen Hilfe man Ähnlichkeiten im Unähnlichen findet und dem Witz, den man *macht*. ⁴² Freud antizipiert damit die performative Dimension des Witzes – genau wie Wittgenstein, der in seiner berühmten Aufzählung der Sprachspiele neben befehlen, bitten, danken, beschreiben, Rätsel lösen, übersetzen, eine Geschichte erfinden auch »einen Witz machen« erwähnt. ⁴³ Der Witz, den man macht, ist eine sprachliche Inszenierung, eine *Witz-Performanz*, ⁴⁴ die eine

³⁸ Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*. In ders. *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 15 – 45, hier S. 36.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*, Frankfurt/M. 1996, S. 57.

⁴¹ Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie*, in ders., *Werkausgabe Band 12*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1977, S. 537 f.

⁴² Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In ders., *Studienausgabe Band IV. Psychologische Schriften*, Frankfurt/M. 1970, S. 15, der sich, von Jean Pauls Definition des Witzes ausgehend, auf Lipps bezieht.

⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in ders. *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt/M. 1984, S. 250.

⁴⁴ Vgl. Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen*, a. a. O., S. 201.

Verkörperung des eigenen, originalen, »produktiven Witzes« sein kann, oder aber die Reproduktion fremden Witzes, also Wiederholung, Zitat, Rezitation.

Freuds Differenzierung zwischen *Witz haben* und *Witze machen* bezieht sich auf Jean Pauls Definition des ästhetischen Witzes in der *Vorschule der Ästhetik*, die sich bekanntlich der Metapher des Heiratens bedient, mithin das Problem performativer Akte in die Komiktheorie integriert. Jean Paul beschreibt die Kraft des ästhetischen Witzes als »verkleidete[n] Priester, der jedes Paar kopuliert«, wobei er hinzufügt: »[er] tut es mit verschiedenen Trauformeln«.45 Der Witz als Heirat ist mithin ein performativer Akt, mit dem eine Verbindung hergestellt wird, auch wenn die Instanz, die diese stiftet als »verkleideter Priester« nicht dazu »autorisiert« ist. Hier fällt zunächst die Analogie zu den »sich überlappenden« Unglücksfällen auf – insbesondere zu dem von Austin erwähnten »falschen Priester«.46 Zugleich stellt sich die Frage nach dem *Warum* dieses präntierten performativen Akts: »Warum ist die Verkleidung und die Anmaßung notwendig? Ist ein verkleideter Priester besser als keiner?«47 Schließlich geht es aber auch um das *Womit*. Um sich als Priester zu verkleiden, braucht man einen Talar: Doch was ist der Tenor dieser Metapher, wenn man sie auf den sprachlichen Bereich überträgt? *Womit* »kostümiert« sich der Witz als nicht autorisierte Instanz, die sich eine deklarative Zusammengehörigkeitserklärung anmaßt?

Jean Pauls Definition des Witzes als »verkleideter Priester« unterhält eine unterirdische Verbindung zu Kants Begriff der *Subreption*, den er in der *Kritik der reinen Vernunft* ebenso wie in der *Kritik der Urteilskraft* für eine bestimmte Form der Verwechslung verwendet: So wenn wir das Gefühl des Erhabenen in der Natur der Achtung für das Objekt zuschreiben, statt der Achtung »für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte«.48 Der Begriff der *Subreption* bezeichnet sowohl einen bewusst fehlerhaften Beweischluss, der sich auf Voraussetzungen stützt, die nicht auf Tatsachen beruhen als auch das unrechtmäßige Erlangen eines Erfolges durch Verschleierung des wahren Sachverhalts im juristischen Kontext. Im kanonischen Recht steht der Terminus *Subreption* für »die betrügerische Erschleichung eines priesterlichen Amtes«.49 Die *Subreption* können wir mit Blick auf Jean Pauls Witzdefinition mithin auch auf jenen Vorgang beziehen, im Rah-

45 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), in ders., *Werke* Bd. 9, hg. v. Norbert Miller, München 1975, S. 173.

46 John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 45, Fn 13.

47 Bettine Menke, *Jean Pauls Witz. Kraft und Formel*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76 (2002), S. 201–213, hier S. 202.

48 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in ders., *Werkausgabe Band 10*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1974, S. 180. Vgl. auch die *Kritik der reinen Vernunft*, wo wiederholt von der »transzendenten Subreption« die Rede ist, wobei »alle Fehler der Subreption« als »Mangel der Urteilskraft« gefaßt werden, die niemals dem Verstande oder der Vernunft zuzuschreiben. (Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in ders., *Werkausgabe Band 3 u. 4*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M., S. 564). Da der »Mangel an Urteilskraft« zugleich Definens der Dummheit ist, wird die Subreption gewissermaßen zu einer transzendenten Dummheit. Zur Relevanz des Begriffs der Dummheit für eine Theorie des Komischen vgl. Uwe Wirth, *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*, Heidelberg 1999, S. 2 ff. und S. 97 f.

49 Vgl. David Wellbery, *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman*. In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996

men dessen sich der Priester verkleidet und damit die Funktion erschleicht, Paare zu trauen. Und wie steht es mit dem Paar, das getraut werden soll?

Ausgehend von der oben angeführten Kantischen Definition des Witzes, der zwei heterogene Vorstellungen »paart«, wobei er die Heterogenität als weit auseinanderliegende Assoziation fasst, kann man feststellen, dass bei Jean Paul die andere Bedeutung des Assoziationsbegriffs bemüht wird, nämlich die Assoziation als soziale Vereinigung. So liest man in der *Encyclopédie* unter dem Stichwort »Association«: »Le plus stable de toutes les associations est celle qui se fait par le mariage«.50 Die Heirat erscheint als feste assoziative Kopplung. Das Pendant dieser festen assoziativen Kopplung in der sozialen Welt sind die *Kopula* in der sprachlichen Welt: prädikative Verbformen, die eine Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat herstellen. So heißt es in Jean Pauls Erläuterung der Metapher vom »verkleideten Priester«, die er durch das Beispiel: »Er spitzte Ohr und Feder« verdeutlicht:

[...] der ästhetische Schein aus einem gleichwohl unbilligen Vergleichspunkt entsteht bloß durch die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird. Bald wird durch diese Sprach-Gleichsetzung im Prädikat Gattung für Unterart, Ganzes für Teil, Ursache für Wirkung oder alles dieses umgekehrt verkauft und dadurch der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses geworfen, indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen doppeltem Schein jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält, der im Komischen bis zur Empfindung steigt.⁵¹

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«. In Jean Pauls Beispiel: »Er spitzte Ohr und Feder« wird die metaphorische Wendung »die Ohren spitzen« mit der wörtlichen Bezeichnung »die Feder spitzen« durch ein Zeugma verknüpft, das die beiden Verwendungsweisen der Kopula »spitzte« verkürzend gleichsetzt. Das *Wort-Token* »spitzte« ist »ein Zeichen des Prädikats«, das beide Verwendungsweisen miteinander in eine elliptische assoziative Kopplung bringt, so dass sich beide Verwendungsweisen *überlappen*. Die Verkleidung des Priesters ist so besehen die mehrdeutige Verwendungsweise eines *Wort-Tokens*, das aufgrund seines Gleichklangs darüber hinwegtäuscht, dass es aus verschiedenen *Wort-Types* abgeleitet wurde. Der »verkleidete Priester« ist die mehrdeutige *Type-Token-Relation* zweier Worte. Sein Talar ist die Verknüpfung zwischen tonaler Äußerungsqualität und *Wort-Token*, die einer *semiotisch-semantischen Subreption* Vorschub leisten.

50 *Encyclopédie*, Stichwort »Association«, Bd. 1, (1751), S. 771.

51 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, a. a. O., S. 173 ff.

Der »witzige Betrug«, den die Homonymie zweier *Wort-Token* erlaubt, die in verschiedenen semantisch-pragmatischen Kontexten verwendet werden können, ist auch *ex negativo* möglich, also durch eine Entgegensetzung, die keine ist. In einer Scherzfrage von Robert Gernhardt wird gefragt:

»Was ist der Unterschied zwischen einer Bierflasche und Gefühlen?

Die Bierflasche muss man aufmachen, und Gefühle muss man zulassen.«

Hier wird versucht, dem Rezipienten weiszumachen, dass »zulassen« das Antonym von »aufmachen« sei. Tatsächlich ist aber das Antonym von »aufmachen« »zu lassen«. Durch die quasi-homonyme Ähnlichkeitsbeziehung auf der Ebene der *Wort-Token*, die durch eine geringfügige Manipulation (das Zusammenschreiben) erzwungen wird und die gleichzeitige Inkompatibilität der beiden semantischen Bereiche, entsteht eine komische Inkongruenz. Die prädikative Trauformel verknüpft die heterogenen Wertdimensionen »Bierflasche« (niedrig) und »Gefühle« (hoch), während die manipulative Gleichsetzung von »zulassen« und »zu lassen« ein »witziger Betrug« ist.

Das *Überlappen* zweier Verwendungsweisen lässt sich mit Blick auf Viktor Raskins »Semantic Theory of Humor« auch als *Überlappen* zweier semantischer *Skripte* fassen. 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.«⁵² Das *Überlappen* zweier Skripte ist jedoch nur die notwendige, nicht die hinreichende Bedingung für den komischen Effekt. Die zwei Skripte müssen in einem besonderen Oppositionsverhältnis, dem des Widerspruchs oder dem der Ambiguität, zueinander stehen. Entscheidend ist, wie der Übergang, das *Switching* vom einen Skript zum anderen erfolgt. Dem Oppositionsverhältnis fällt die Funktion des Auslösers, des »script-switch trigger« zu,⁵³ während die prädikative Gleichsetzung des Gegensätzlichen die Trauformel des »verkleideten Priesters« ist. Dabei bewirken die im komischen Widerspruch zueinander stehenden Skripte eine komische *Überlappung der Deutungsrahmen*.⁵⁴ Das heißt, es lassen sich alternative, gleichermaßen kohärente und plausible Interpretationshypothesen aufstellen, die sich gegenseitig ausschließen.

Mit Blick auf Goffmans *Rahmen-Theorie* lässt sich der *Deutungsrahmen* als »modulierende Transformation« von Gelingens-, Inszenierungs- und Verkörperungsbedingung begreifen. An die Stelle von Ausüns Unterscheidung zwischen »ernsthaften« und »nicht-

52 Vgl. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster 1985, S. 98.

53 Vgl. ebd. S. 114: »Many jokes contain an element which triggers the switch from the one script evoked by the text to the joke to the opposed script, the switch which makes up the joke.«

54 Vgl. Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 70 (1996), S. 535–551, hier S. 537, sowie Erving Goffman, *Rahmen-Analyse*, a. a. O., S. 472.

ernsthaften« Sprechakten tritt bei Goffman der Begriff des *Rahmenwechsels*,⁵⁵ der sich an die Transformationsmöglichkeiten von institutionellen Rahmenbedingungen, Inszenierungsrahmen und Interpretationsrahmen bezieht. Dabei gibt es immer auch die Möglichkeit eines *Rahmenbruchs*,⁵⁶ nämlich dann, wenn etwas »aus dem Rahmen fällt« und deshalb eine *Neurahmung* erforderlich macht.⁵⁷ Eben dies scheint auch auf das Komisch zuzutreffen: Es fällt aus dem Rahmen und bewirkt einen *Rahmenbruch*. Hier stellt sich die Frage, wie der *komische Rahmenbruch* ausgelöst wird. Die klassische Antwort lautet: Durch eine Abweichung von der Norm. So schreibt Gernhardt in seinem »Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik«, der Komiker lebe »von den Konventionen da er von der Regelverletzung lebt.«⁵⁸ Allerdings ist die Verletzung von Regeln noch nicht *per se* komisch: Es kommt offensichtlich nicht auf das *dass*, sondern auf das *wie* der Regelverletzung an.

Eco argumentiert in seinem Artikel *The Comic and the Rule*, dass das Komische in einem bestimmten sozialen oder intertextuellen Rahmen (*frame*) oder Kontext die anerkannten und vorausgesetzten Regeln *implizit* verletzen muss:⁵⁹ Entscheidend ist, wie auch in *Frames of Comic Freedom* heißt, dass das Durchbrechen der vorausgesetzten Rahmenbedingungen stillschweigend erfolgt: »the broken frame must be presupposed, but never spelled out.«⁶⁰ Die komische Regelverletzung beinhaltet »the prohibition of spelling out the norm«,⁶¹ und so kann der komische Diskurs nur deshalb funktionieren, weil die Regeln immer schon vorausgesetzt werden. Komisch wirkt die »unmotivated violation von Regeln, die unbewusst verinnerlicht oder stillschweigend akzeptiert werden.⁶² Der komische Effekt lässt die Regelverletzung erkennen, ohne sie jedoch im Diskurs explizit zu machen.

Helga Kothhoff kommt in ihrer Untersuchung *Spaß Verstehen* nach einer kritische Auseinandersetzung mit Raskins skriptbasierter Humortheorie und Goffmans *Rahmen-Analyse* zu dem Schluß, dass die Semantik der Witzpointe »auf der Herstellung einer spezifischen, überraschenden Basisoziation von aufgerufenen Rahmen [basiert]«, wobei ein Rahmen etabliert wird, »der mittels eines Triggers überraschend gewechselt werden kann.«⁶³ Zugespielt formuliert könnte man sagen: Die Pointe verdankt sich sowohl einem Überlappen von semantischen Rahmen als auch einem überraschenden *Rahmenwechsel*, der als mehr oder weniger gewaltsamer *Rahmenbruch* wahrgenommen wird. Der *komische Rahmenbruch* bezieht sich auf die Mehrdeutigkeit von *Wort-Token* und auf d-

55 Erving Goffman, *Rahmen-Analyse*, a. a. O., S. 57.

56 Ebd. S. 420 und S. 537.

57 Ebd. S. 474.

58 Robert Gernhardt, *Was gibts denn da zu lachen? A. a. O.*, S. 456.

59 Umberto Eco, *The Comic and the Rule*. In ders., *Faith in Fakes*, London 1986, S. 269–278, hier S. 272.

60 Eco, Umberto, *Frames of comic freedom*. In ders., *Carnival!*, hg. v. T. Sebeok, Berlin 1984, S. 1–9, hier S. 4.

61 Ebd. S. 6.

62 Umberto Eco, *The Comic and the Rule*, a. a. O., S. 273.

63 Helga Kothhoff, *Spaß Verstehen*, a. a. O., S. 231.

Mehrdeutigkeit der tonalen Aspekte von *Token* wie der folgende Witz belegt: »Ist der Doktor zu Hause« flüstert der Patient mit krächzender Erkältungsstimme. »Nein« haucht die junge, hübsche Frau des Arztes, »kommen Sie doch schnell herein«. ⁶⁴

Bei diesem Witz überlappen sich das »Doktorskript« und das »Verführungsskript«. ⁶⁵ Der *script-switch trigger* ist die Doppeldeutigkeit des Prädikats »flüstern«. Im Rahmen des Doktorskripts ist es die Beschreibung jenes Symptoms, das der Anlass für den Arztbesuch ist und wird für den Rezipienten auch deutlich als solches ausgezeichnet, nämlich durch die Zusatzinformation »mit krächzender Erkältungsstimme«. Der *komische Rahmenbruch* wird durch den Deutungsrahmen der »jungen, hübschen Frau des Arztes« in Szene gesetzt, die das Flüstern nicht als Krankheitssymptom eines Patienten, sondern als Heimlichkeitsstrategie eines potentiellen Liebhabers deutet. Ihre missverstehende Neurahmung der Situation markiert den Moment eines Rahmenwechsels, der komisch wirkt, weil die gesamte Geschichte eine Umdeutung erfährt: Nicht ihr Mann, sondern sie wird in diesem Deutungsrahmen zum Grund des »Arztbesuchs«.

3. Performative Theorie des Komischen

Eine sehr grundlegende Form des *komischen Rahmenbruchs* ist der »performative Widerspruch«. Hier überlappen sich die semantische Ebene des propositional Gesagten und die pragmatische Ebene des performativ Vollzogenen. Für den Universalpragmatiker ist der performative Widerspruch ein »philosophischer Skandal«, denn er untergräbt den »verbindlichen Charakter« stillschweigend als akzeptiert vorausgesetzter Normen: Die Bedingung der logischen Widerspruchsfreiheit und die essentielle Gelingensbedingung der »Ernsthaftigkeit«. Die universalpragmatische Bedeutung der Regel vom zu vermeidenden performativen Widerspruch liegt darin, dass sie »nicht nur auf einzelne Sprechhandlungen und Argumente, sondern auf die argumentative Rede im ganzen Anwendung finden kann«. ⁶⁶ Dergestalt erneuert die Regel vom zu vermeidenden performativen Widerspruch den Modus der transzendentalen Begründung mit sprachpragmatischen Mitteln. Wollte man zum Beispiel leugnen, dass sich alles Denken auf die Voraussetzung des Argumentierens und Kommunizierens stützt, müsste man einen performativen Widerspruch begehen und behaupten: »Ich denke, es hat keinen Sinn zu argumentieren, weil ...«. Hieraus folgt, dass man vernünftigerweise nicht ernsthaft einen performativen Widerspruch begehen kann.

⁶⁴ Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, a.a.O., zit. Nach Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen*, a.a.O. S. 49.

⁶⁵ Vgl. Helga Kotthoff, *Spaß Verstehen*, S. 49.

⁶⁶ Jürgen Habermas, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt/M. (4. Auflage) 1991, S. 91. Nach Habermas tritt ein performativer Widerspruch dann ein, »wenn eine konstative Sprachhandlung »Kp« auf nicht kontingenten Voraussetzungen beruht, deren propositionaler Gehalt der behaupteten Aussage »p« widerspricht« (S. 90). Vgl. auch Karl Otto Apel, *Transformation der Philosophie*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1976, S. 400–411, sowie Richard Gebauer, *Jürgen Habermas und das Prinzip des zu vermeidenden performativen Widerspruchs*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, Heft 2 (1993), S. 23–39.

Im Gegensatz zu Apel und Habermas geht Hans Lenk davon aus, dass pragmatische Paradoxien mitunter einfach unumgänglich sind, da Sprechhandlungen »perspektivisch verschiedene, u. U. gar hinsichtlich ihrer Wahrheit einander gegensätzliche relative Deutungen« zulassen. ⁶⁷ So kann man dem, was man sagt, durch Gesten widersprechen und »sozusagen auf der Metaebene der nichtverbalen Kommunikation die Botschaft des Gesprochenen bewusst oder unbewusst aufheben«. ⁶⁸ Performative Widersprüche und Handlungsparadoxien treten insbesondere in psychologischen Zusammenhängen auf, nämlich in Form des *double-bind*. ⁶⁹ Etwa, wenn der Psychologe dem Patienten den Rat gibt: »Sie müssen lernen, »nein« zu sagen«. Worauf der Patient erwidert: »Nein«. Dabei 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. Auf der Ebene des performativen Machens wird jene Forderung erfüllt, die auf der Ebene des propositionalen Sagens abgelehnt wird. Neben der Möglichkeit unbewusst und unvernünftig performative Widersprüche in Form des *double bind* zu begehen, gibt es auch eine bewusste und vernünftige Form des performativen Widerspruchs: die Ironie.

Die Ironie ist die strategische Inszenierung eines performativen Widerspruchs: Die ironische Äußerung impliziert einen Rahmenbruch und fordert damit einen Wechsel des *Deutungsrahmens* heraus. Nach Freud besteht Ironie darin,

das Gegenteil von dem, was man dem anderen mitzuteilen beabsichtigt, auszusagen, diesem aber den Widerspruch dadurch zu ersparen, dass man im Tonfall, in den begleitenden Gesten, in kleinen stilistischen Anzeichen – wenn es sich um schriftliche Darstellung handelt – zu verstehen gibt, man meine selbst das Gegenteil der Aussage. ⁷⁰

Die Identifikation einer ironischen Äußerung als »gewollter Störfaktor« setzt »entsprechende Hypothesen des Hörers über die im Gesagten involvierten Bezugssysteme des Sprechers voraus«. ⁷¹ Da es keine *a priori* festgelegte Typologie der »Ironiesignale« gibt, können diese nur kontextuell erschlossen werden. Entscheidend für das Verstehen einer ironischen Äußerung ist es, den Widerspruch als bewusste, absichtliche Inszenierung zu erkennen, nämlich als *inszenierten performativen Widerspruch*. Würde man die Äußerung als unfreiwilligen, *genuinen performativen Widerspruch* deuten, so erschiene sie als Symptom *diskursiver Dummheit*. ⁷²

⁶⁷ Hans Lenk, *Prometheisches Philosophieren zwischen Praxis und Paradox*, Stuttgart 1991, S. 89.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Gregory Bateson, *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt/M. 1982, S. 247. Dort wird der *double bind* als Sprung zwischen zwei logischen Ebenen gefasst.

⁷⁰ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, a.a.O., S. 183.

⁷¹ Rainer Warning, *Ironiesignale und ironische Solidarisierung*. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976, S. 416–422, hier S. 420.

⁷² Vgl. Uwe Wirth, *Diskursive Dummheit*, a.a.O., S. 237 ff.

Nach Grice ist eine ironische Äußerung weder ein Sprechakt noch ein indirekter Sprechakt, sondern eine »konversationelle Implikatur«.73 Dabei orientieren sich Sprecher und Interpret zum einen am »Kooperationsprinzip«, demzufolge grundsätzlich ein »Wille zur Verständigung« angenommen wird, zum anderen an den stillschweigend akzeptierten »Konversationsmaximen«: *Wahrhaftigkeit, Kohärenz, kontextuelle Relevanz und Verständlichkeit*.74 Eine »konversationelle Implikatur« weicht absichtlich von diesen Maximen ab, um sie sinnstiftend »auszubeuten«, nämlich um etwas »zu verstehen zu geben«.75 Da diese »kreative Ausbeutung« in höchstem Maße kontextabhängig ist, reicht es für das Erkennen einer »konversationellen Implikatur« nicht aus die Gelingensbedingungen von Sprechakten zu kennen, sondern man muss auch die tonale Qualität der Äußerung und die besonderen Umstände der Äußerung als Informationsquelle nutzen. Im Anschluss an Grice sprechen Sperber und Wilson von »kontextuellen Implikaturen«, die als »kreative Ausbeutung« eines allgemeinen »Principle of Relevance« aufgefasst werden.76 Sind es in der Freudschen Definition der Ironie der »Tonfall«, die »begleitenden Gesten« oder die »stilistischen Anzeichen«, die als ironische Rahmungshinweise fungieren, so wird für Sperber und Wilson die Tatsache, dass sich eine Äußerung mit Blick auf ihren Kontext als »ludicrously inappropriate or irrelevant« erweist, zum ironischen Implikatursignal.77 Die Irrelevanz einer Äußerung lässt sich daran erkennen, dass sie mit Blick auf den gegebenen Kontext als nicht informativ (trivial) oder als nicht konsistent (widersprüchlich) erscheint. Dieser Widerspruch betrifft auch die Relation zwischen dem propositionalen Gehalt der Äußerung und ihrer tonalen Äußerungsqualität. Mit anderen Worten: Bei einer ironischen Äußerung *überlappen* sich die konventionalen performativen Gelingensbedingungen und die kontextuellen performativen Verkörperungsbedingungen, so dass sie in einen Widerspruch geraten.

Ein Beispiel für die ironische Inszenierung solch eines performativen Widerspruchs liefert Robert Gernhardt mit seinen *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs*, die er 1979 in der Rubrik »Hier spricht der Dichter« im *Zeitmagazin* veröffentlichte.

Sonette find ich sowas von beschissen,
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
dass wer Sonette schreibt. Dass wer den Mut

73 Vgl. Paul Grice, *Logik und Konversation*. In: Georg Meggle (Hg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt/M., S. 243–265, hier: S. 254 f.

74 Ebd. S. 250.

75 Ebd. S. 256.

76 Dairde Wilson und Dan Sperber, *Loose Talk*. In: Steven Davies (Hg.), *Pragmatics. A Reader*, New York, Oxford 1991, S. 540–549, hier S. 549.

77 Dairde Wilson und Dan Sperber, *Irony and the Use-Mention Distinction*. In: Steven Davies (Hg.), *Pragmatics*, a. a. O., S. 550–563, hier S. 559.

hat, heut noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;
allein der Fakt, dass so ein Typ das tut,
kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
Ich hab da eine Sperre. Und die Wut

darüber, dass so'n abgefackter Kacker
mich mittels seiner Wichserein blockiert
schafft in mir Aggressionen auf den Macker.

Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.
Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:
Ich find Sonette unheimlich beschissen.⁷⁸

Der »excess of utterance« bzw. die »komische Fallhöhe« entsteht durch eine Form der Überlappens, die den propositionalen Gehalt in Widerspruch zu den performativen Verkörperungsbedingungen manövriert. Zum einen wird die »hohe« Kunstform Sonett in einem »niederen« sprachlichen Stil, nämlich im Szene-Jargon der frühen 80er Jahre, angegriffen. Zum anderen wird der propositionale Gehalt – die Polemik gegen die Gedichtform Sonett – durch eben diese Gedichtform performativ gerahmt: Ein ironischer performativer Widerspruch, der durch die tonale Äußerungsqualität des Szene-Jargons noch verstärkt wird. Die »Lust am Widerspruch«, die Gernhardt als Konstituente der Lust an Komischen sieht,⁷⁹ ist hier Lust an einem doppelten performativen Widerspruch, der sowohl die semantische als auch die semiotische Ebene betrifft und auf beiden Ebenen einen komischen »excess of utterance« in Szene setzt.

Entscheidend für das Verstehen einer ironischen Äußerung ist es, aus dem Kontext und der Qualität der Äußerung Hinweise auf die intentionale Einstellung des Sprechers zu erschließen. Sperber und Wilson fassen eine ironische Äußerung nicht als »Ausdruck einer Überzeugung« über eine Tatsache, sondern als »Erwähnung einer Überzeugung auf.«⁸⁰ Die mit der ironischen Äußerung verbundene semantische Einstellung des Sprechers ist also nicht die des Behauptens, sondern die des zitierenden Anführens. Ironie wird zum Selbstzitat bzw., wie Sperber und Wilson es ausdrücken, zu einer Form »echotischer

78 Robert Gernhardt, *Letzte Ölung, Wie es anfangt*, Zürich 1988, S. 233.

79 Der komische Blick ist, wie Gernhardt in *Was gibts denn da zu lachen?* schreibt, jener, »der aus allen Widersprüchen nicht Erkenntnis, sondern Lust gewinnt« (S. 462). Zwar ist der komische Blick »auf Blicke erster und ernster Hand angewiesen, auf Gebote, Gesetze, Gebräuche, auf jene Deutungen und Zielsetzungen also, die die widersprüchliche Natur des Menschen in den Griff zu kriegen trachten; doch da alle diese Griffe den Widerspruch nicht lösen, sondern lediglich kanalisieren, schaffen gerade sie jene ganz willkürlich gezogenen Grenzen, die zu übertreten Lust macht, Lust in Form von Sex, Lust in Form von Phantasien, Lust in Form von Komik. Natürlich: Auch die Übertreter unterliegen früher oder später dem Gesetz, nach dem die Kanalisatoren angetreten sind. Auch sie ihrerseits werden gebändigt, zunutze gemacht und für das Überleben der Art in Dienst genommen: durch ritualisierte Eingemeindung in die Hochkultur« (ebd.).

80 Dairde Wilson und Dan Sperber, *Irony and the Use-Mention Distinction*, a. a. O., S. 554.

Erwähns« (*echoic mentioning*), der jegliche illokutionäre Kraft fehlt.⁸¹ Sowohl die tonale Qualität einer Äußerung als auch ihre ostentative Irrelevanz im gegebenen Kontext werden zu einer Art unsichtbarem Führungszeichen, das einen *autoreflexiven Rahmenbruch* signalisiert.

Nicht nur für das Verunglücken von *conventional procedures*, sondern auch für die Ironie gilt: Sie ist eine Krankheit, der potenziell alle Äußerungen ausgesetzt sind. Als »echotische Erwähnung« und »Selbstzitat« ist die Ironie zudem ein Beispiel für jene »allgemeine Iterabilität«,⁸² die nach Derrida die Dynamik der Sprache im Allgemeinen auszeichnet. Danach kann jedes Zeichen »in Führungszeichen gesetzt«, bzw. auf andere Kontexte *aufgepfropft* werden, nämlich »mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.«⁸³ Mit Blick auf Sperber und Wilsons »Principle of Relevance« lässt sich unschwer erahnen, dass der »Bruch« mit einem Kontext und die Aufpfropfung auf einen anderen Kontext nicht nur als gewollte, ironische Äußerung gelingen, sondern auch als ungewollt komische Äußerung Misslingen und eben deshalb als »ludicrously inappropriate or irrelevant« erscheinen kann.⁸⁴

Derridas Aufpfropfungsmodell wird im einen wie im anderen Fall zum nicht still zu stellenden Motor für das Erzeugen komischer Effekte. Ein Beispiel für eine komische Aufpfropfung liefert das folgende Arrangement zweier Goethe-Gedichte mit dem Titel *Und überhaupt* von Robert Gernhardt und Peter Knorr:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.⁸⁵

Die »Unterlage« dieser komischen Aufpfropfung sind die fünf Zeilen aus dem *Heidenröslein*. Die letzten beiden Zeilen aus *Wandrer's Nachtlid* sind der »zitationelle Pfprefreis«, der aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in das neue Syntagma »eingeschrieben« wurde. Diese aufgepfropften Zeilen erfahren durch ihren Kontextwechsel eine interpretative Neurahmung. Durch den Kontextwechsel ändert sich insbesondere die Äußerungsbedeutung des »Ruhest du auch«: Dieses ist keine Ankündigung des einsamen

81 Ebd. S. 555 f.

82 Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, a. a. O., S. 40.

83 Ebd. S. 32.

84 Deirde Wilson und Dan Sperber, *Irony and the Use-Mention Distinction*, a. a. O., S. 559.

85 Eckhard Henschel und F. W. Bernstein, *Unser Goethe*, Zürich 1982, S. 303.

Dahinscheidens mehr, sondern eine frivole Prognose gemeinsamen Zu-Bett-Gehens. Mit anderen Worten: Das »Ruhest du auch« erscheint in einem neuen interpretativen Licht. Auf die Äußerung wird, wie es bei Jean Paul heißt, »der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses geworfen, indes unser Wahrheitsgefühl – respektive unsere Erinnerung an das Gedicht *Wandrer's Nachtlid* – »das alte fortbehauptet.«⁸⁶ Durch diesen Zwiespalt »zwischen doppeltem Schein« wird der »süße Kitzel« der komischen Empfindung erregt. Der »doppelte Schein« auf das »Ruhest du auch« ist eine *Überlappung* in Form der *Überblendung*: ein semantisch-pragmatisches »shade into one another«⁸⁷ von zwei Äußerungsbedeutungen.

Dieses komisch-ironische »In-einem-anderen-Licht-Erscheinen« impliziert eben jene »Szenenwechsel«, von dem Austin mit Bezug auf zitierte, ironisierte und inszenierte Äußerungen spricht:

Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel (>sea-change<) in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst (>not seriously<) gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch (>normal use<) parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre der *Auskehrung* (>doctrine of etiolations<) der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus.⁸⁸

Der Szenenwechsel (*sea-change*) impliziert sowohl einen Lichtwechsel als auch einen Kontextwechsel. Der englische Ausdruck »to etiolate« bedeutet, etwas durch Lichtmangel zu bleichen, etwas zu »vergeilen« und dadurch zu »schwächen«. Der »unernste Gebrauch« schwächt die »illokutionäre Kraft« des Sprechakts, nämlich den Geltungsanspruch des ernst Meinens, der die Voraussetzung für den Verbindlichkeitscharakter der *conventional procedures* ist. Eine nicht ernsthafte, intentionale Einstellung des Sprechers beim Vollzug der *conventional procedures* führt einerseits zu einer »illokutionären Entkräftung« der Äußerung, andererseits ist sie die Voraussetzung dafür, dass die auf den neuen Kontext aufgepfropfte Äußerung dort in anderer Weise »gebraucht« werden kann und dadurch eine intentionale und interpretative Neurahmung erfährt. Die Aufpfropfung ruft dabei, wie im Fall der Gedichtcollage von Knorr und Gernhardt, eine überraschende, witzige Überlappung von widersprüchlichen Kontextbedeutungen hervor. Die witzige Aufpfropfung ähnelt einem geschickten Schachzug. So schreibt Jean Paul mit Blick auf den Witz: »Aber, Himmel, welche Spiele könnten wir gewinnen, wenn wir mit unseren Ideen *rochieren* könnten!«⁸⁹ Die witzige Aufpfropfung stellt als Ideen-Rochade neue, überraschende Zusammenhänge her, indem sie weit auseinander liegende semantische und prag-

86 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, a. a. O., S. 173 ff.

87 John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, a. a. O., S. 44.

88 Ebd. S. 43 f., vgl. John L. Austin, *How to do Things with Words*, a. a. O., S. 22.

89 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, a. a. O., S. 200.

matische Kontexte auf überraschend einfache Weise assoziativ miteinander verknüpft. Freud bemerkt in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, die Witzlust scheine um so größer zu sein,

je fremder die beiden durch das gleiche Wort in Verbindung gebrachten Vorstellungskreise einander sind, je weiter ab sie voneinander liegen, je größer also die Ersparung an Gedankenweg durch technische Mittel des Witzes ausfällt.⁹⁰

Erscheint die Verbindung zwischen den Vorstellungskreisen nicht als geschickter Schachzug, sondern als unpassende Mesalliance, so wirkt sie ungewollt komisch. Das ungewollt Komische kann mithin als lächerlich unpassende oder irrelevante Aufpfropfung bestimmt werden, für die es keinen anderen Deutungsrahmen gibt als den, dass jemand einen unglücklichen Fehler begangen hat. Aber worin besteht dieser Unglücksfall? Bergson bestimmt in seinem Buch *Le Rire* das Komische als bestimmte Form der Aufpfropfung, die einem verunglückten Akt der Verkörperung geschuldet ist. Komisch wirkt laut Bergson die Überlagerung von etwas Lebendigen durch einen »starreren Automatismus«. Dies betrifft insbesondere die performative Verkörperungsbedingungen. Wird der lebende Körper zur Maschine oder wird die Lebendigkeit des Körpers durch seine Stofflichkeit überlagert, dann

wird der Körper für die Seele das, was das Kleid für den Körper war: unbeweglicher Stoff, den man einer lebendigen Kraft aufpfropft. Und der Eindruck des Komischen wird sich einstellen, sobald wir dieses Aufgepfropftsein deutlich als solches empfinden.⁹¹

Mit anderen Worten: Werden die performativen Verkörperungsbedingungen starr-automatisch erfüllt, so löst dieser »excess of utterance« einen komischen Effekt aus.

Mit Blick auf die Komiktheorien von Freud und Bergson lässt sich eine interessante Feststellung treffen, die meines Erachtens für eine *performative Theorie des Komischen* von Bedeutung ist. Beide interpretieren den komischen Effekt nicht als Folge einer Abweichung von konventionalen Regeln, sondern als Abweichung von einem ökonomischen Prinzip: Die »Ersparung« bei Freud ebenso wie der »Automatismus« bei Bergson betreffen den *performativen Aufwand*, mit dem Verkörperungs- und Gelingensbedingungen erfüllt werden. Dabei ist die »Tendenz zur Ersparnis« für Freud die »analoge Formel« von Witz, Komik und Humor:

⁹⁰ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, a. a. O., S. 114.

⁹¹ Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Darmstadt 1988, S. 40.

Die Lust des Witzes schien aus dem *erspartem Hemmungsaufwand* hervor zu gehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungsaufwand)* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung.⁹²

Die Freudsche Ersparnistheorie synthetisiert die Inkongruenz- und die Überlegenheitstheorie unter dem Vorzeichen des Ökonomieprinzips. Sie führt den komischen Effekt auf den Vergleich des eigenen mit dem fremden Denk- und Handlungsaufwand zurück. Ausschlaggebend ist dabei nicht der Kontrast, sondern der »Niveauunterschied des Abstraktionsaufwandes«.⁹³ Der »komische Widerspruch« beruht auf einem Vergleich des eigenen Vorstellungs- und Besetzungsaufwandes mit dem der anderen Person, die Lust am Komischen verdankt sich einer Ersparnis an Vorstellungsaufwand. Dabei kommt es für die komische Wirkung »nur auf die Differenz zwischen den beiden Besetzungsaufwänden«,⁹⁴ also die »Aufwandsdifferenz« an. Komisch wirkt zum Beispiel nicht nur allzu große Umständlichkeit, also ein *Überschuss* an Aufwand, sondern auch

wenn der andere sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte, denn Unsinn und Dummheit sind ja Minderleistungen. Im ersten Falle lache ich, weil er es sich zu schwer, im letzteren, weil er es sich zu leicht gemacht hat.⁹⁵

Der Interpret, dem etwas komisch vorkommt, wird vor dem Hintergrund einer beobachteten Aufwandsdifferenz zur *normbildenden Instanz*. Sein Lachen wird zum »Ausdruck lustvoll empfundener Überlegenheit«⁹⁶ und zum perlokutionären Effekt einer interpretativ nachvollzogenen *performativen Aufwandsdifferenz*. Antizipiert wird diese Einsicht, nämlich dass die *performative Aufwandsdifferenz* das entscheidende Moment des Komischen ist, von Theodor Lipps, der in *Komik und Humor* schreibt: »Verspricht jemand viel und leistet wenig, so wird eben durch die geringe Leistung unsere Aufmerksamkeit erst recht auf die großen Versprechungen hingelenkt.«⁹⁷ Die Minderleistung beim Erfüllen eines Versprechens erregt Aufmerksamkeit, weil die darin zum Ausdruck kommende Aufwandsdifferenz ein Symptom des Komischen ist. Der »glückliche Vollzug« eines Versprechens hängt nämlich nicht nur von der korrekten und vollständigen Erfüllung der Gelingensbedingungen ab, sondern auch von dem Aufwand, der betrieben wird, um die Gelingensbedingungen zu erfüllen. Hieraus folgt die meines Erachtens zentrale These

⁹² Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, a. a. O., S. 219.

⁹³ Ebd. S. 196.

⁹⁴ Ebd. S. 182.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Theodor Lipps, *Komik und Humor. Eine Psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Hamburg und Leipzig 1898, S. 74.

einer *performativen Theorie des Komischen*: Komik entsteht, sobald sich *konventionale Unglücksfälle und performative Aufwandsdifferenz überlappen*.

Ein Beispiel hierfür ist eine Szene aus *Monty Pythons Flying Circus*, die den Titel *Encyclopedia Salesman* trägt. Ein gutgekleideter Mann geht zur Eingangstür einer Appartementwohnung, klingelt und ruft: »Burglar!« (»Dieb!«). Er wartet, klingelt wieder und ruft: »Burglar!« Hinter der Tür fragt eine Frau unwirsch: »What do you want?«. Der Mann gibt die überraschende Antwort: »I want to come in and steal a few things, madam«. Sie erwidert misstrauisch: »Are you an encyclopedia salesman?«

Er: »No madam, I'm a burglar. I burgle people«.

Sie: »I think you're an encyclopedia salesman«.

Er: »Oh I'm not, open the door, let me in please«.

Sie: »If I let you in, you'll sell me encyclopedias«.

Er: »I won't, madam. I just want to come in and ransack the flat. Honestly«.

Sie: »Promise. No encyclopedias?«

Er: »None at all«.

Sie: »All right. (Sie öffnet die Tür) You'd better come in then«. (Er tritt ein)

Er: »Mind you I don't know whether you've really considered the advantages of owning a really fine set of modern encyclopedias ... (Er stiehlt ein paar Wertsachen) You know, they can really do you wonders«. ⁹⁸

Was geht hier vor? Das kommunikative Ziel des Enzyklopädienvkäufers ist es, seinen Beruf zu verbergen, um in die Wohnung gelassen zu werden. Sonderbar sind die Hintergrundsannahmen seiner Strategie: Zu behaupten, man sei ein Dieb, um nicht für einen Enzyklopädienvkäufer gehalten zu werden, impliziert, dass es besser sei zu stehlen als Enzyklopädien zu verkaufen. Betrachten wir die Szene unter dem Aspekt der *performativen Aufwandsdifferenz*, so lässt sich feststellen, dass der Enzyklopädienvkäufer sehr viel Aufwand betreibt, um die Frau davon zu überzeugen, dass er kein Enzyklopädienvkäufer, sondern ein Dieb ist. Die Frau begegnet dieser Strategie zunächst mit viel Misstrauen (großer Aufwand), das sich jedoch überraschend schnell zerstreuen lässt (geringer Aufwand): Sie öffnet die Tür, weil sie dem Versprechen eines Diebs glaubt. Damit macht sie es sich offensichtlich »zu leicht«. Das heißt, sie gerät in einen komischen inneren Widerspruch zu ihrer mit viel Aufwand vorgetragenen, anfänglichen Abwehr: Entweder die Frau handelt in diesem Moment entgegen ihrer Überzeugung oder sie ändert ihre Überzeugung aufgrund des Versprechens eines vermeintlichen Diebs. Im ersten Fall handelt sie irrational, im zweiten Fall handelt sie dumm.

⁹⁸ Monty Python's Flying Circus, *Just the Words*. Vol.1, London 1989, S. 65 f.

Auch die Handlungsweise des Enzyklopädienvreters enthält einen komischen Widerspruch. Er gibt vor, ein Dieb zu sein und verspricht, keine Enzyklopädien zu verkaufen. Dann bricht er sein Versprechen, gibt sich als Enzyklopädienvkäufer zu erkennen und beginnt ein paar Wertsachen zu stehlen. Das heißt, er führt eine Handlung aus die zwar im Rahmen seines Täuschungsmanövers sinnvoll wäre, nachdem er sich als Enzyklopädienvkäufer geoutet hat, unsinnig ist. Der *komische Rahmenbruch* führt zu einer komischen Überlappung zweier Skripte: Das Skript: »Ich bin ein Enzyklopädienvkäufer und mache ihnen ein Verkaufsangebot« wird vom obsoleten Skript »Ich bin kein Enzyklopädienvkäufer, sondern ein Dieb, deshalb stehle ich ein paar Wertsachen« überlappt. Dieses starre Festhalten an seiner Anfangsstrategie erweist sich als komische Aufpflanzung einer Handlungsweise auf eine Situation, die sich bereits geändert hat. Zugleich offenbart diese komische Aufpflanzung eine *performative Aufwandsdifferenz*. Der Enzyklopädienvkäufer betreibt einen Heuchelaufwand, der zu diesem Zeitpunkt gar nicht mehr nötig ist. ⁹⁹

4. Zusammenfassung

Fassen wir zusammen: Das Prinzip der *performativen Aufwandsdifferenz* betrifft die regulativen Mechanismen psychischer und diskursiver Ökonomie beim Erfüllen von Gelingens- und Verkörperungsbedingungen. Angesichts einer komischen *performativen Aufwandsdifferenz* werden unsere Erwartungen bezüglich des Aufwands, der für das Erfüllen von Gelingens- und Verkörperungsbedingungen unseres Erachtens nötig ist, enttäuscht. Die, wie es bei Kant heißt, »plötzliche Verwandlung« unserer Erwartung »ir nichts« löst Lachen aus. ¹⁰⁰ Die plötzliche Verwandlung bewirkt einen *komischen Rahmenbruch*, der durch einen ökonomischen »excess of utterance« ausgelöst wird. Die betrifft auch den Aufwand beim Erfüllen jenes Sinnversprechens, das jeder Text impliziert. Anschaulich wird dies anhand der folgenden Geschichte, die den Titel *Sancho Pans* trägt und einem Aufsatz Walter Benjamins über Franz Kafka entstammt:

In einem chassidischen Dorf, so erzählt man, saßen eines Abends zu Sabbat-Ausgang in einer ärmlichen Wirtschaft die Juden. Ansässige waren es, bis auf einen, den keiner kannte, einen ärmlichen, zerlumpte, der im Hintergrunde im Dunkeln einer Ecke kauerte. Hin und her waren die Gespräche gegangen. Da brachte einer auf, was sich wohl jeder zu wünschen dächte, wenn er einen Wunsch frei hätte. Der eine wollte Geld, der andere einen Schwiegersohn, der dritte eine neue Hobelbank, und so ging es

⁹⁹ Vgl. hierzu John L. Austin: *Pretending*. In ders., *Philosophical Papers*, Oxford 1961, S. 207. Austin erwähnt bei seiner Untersuchung der verschiedenen Möglichkeiten des »So tun als ob« auch den Dieb, der vorgibt die Fenster zu putzen, um eine Gelegenheit auszuspähen, Wertsachen zu stehlen. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass der Dieb tatsächlich die Fenster putzt, weil er vorgibt »nur« die Fenster zu putzen, während er diese Tätigkeit »in Wirklichkeit« nur deshalb ausübt, weil er Wertgegenstände ausspähen möchte. Das Beispiel der *encyclopedia salesman* ist die auf den Kopf gestellte Variante dieses Beispiels.

¹⁰⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 272.

die Runde herum. Als jeder zu Worte gekommen war, blieb noch der Bettler in der dunklen Ecke. Widerwillig und zögernd gab er den Fragern nach: »Ich wollte, ich wäre ein großmächtiger König und herrschte in einem weiten Lande und läge nachts und schlief in meinem Palast und von der Grenze bräche der Feind herein und ehe es dämmerte wären die Berittenen bis vor mein Schloß gedrungen und kein Widerstand gäbe es und aus dem Schlaf geschreckt, nicht Zeit mich auch nur zu bekleiden, und im Hemd, hätte ich meine Flucht antreten müssen und sei durch Berg und Tal und über Wald und Hügel und ohne Ruhe Tag und Nacht gejagt, bis ich hier auf der Bank in eurer Ecke gerettet angekommen wäre. Das wünsche ich mir.« Verständnislos sahen die andern einander an. »Und was hättest du von diesem Wunsch?« fragte einer. – »Ein Hemd« war die Antwort.¹⁰¹

Der *performative Aufwand*, den diese Geschichte im Hinblick auf ihre Länge und ihre Ausführlichkeit betreibt, steht in keinem angemessenen Verhältnis zu dem einfachen Wunsch, den sie zum Ausdruck bringen soll. Gleiches gilt für den Aufwand an Aufmerksamkeit, die diese Geschichte den Hörern und Lesern abverlangt. Die Pointe dieser Geschichte besteht in der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in fast Nichts: immerhin geht es um ein Hemd und damit um Verkörperungsbedingungen im wahrsten Sinne des Wortes. Die misslichen Verkörperungsbedingungen des in Lumpen gehüllten Erzählers werden durch den übergroßen Aufwand, den er beim Hervorbringen der Wortkörper betreibt, verdeckt. Damit gerät diese Geschichte in ein merkwürdiges Spannungsverhältnis zu Searles Beispiel vom *German Officer*: Während wir im Fall des Bettlers darüber lachen, dass er es sich (und uns) bei der Formulierung seines Wunsches nach einem Hemd so schwer gemacht hat, lachen wir über den Amerikaner, weil er sich beim Versuch, den Italiener zu übertölpeln einen Heuchelaufwand erspart hat, den wir für unerlässlich halten: Seine Uniform auszuziehen, bevor er »Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?« sagt. In beiden Fällen tritt eine *performative Aufwandsdifferenz* zu Tage. Eben hierin liegt meines Erachtens die zentrale Einsicht, von der jede performative Theorie des Komischen auszugehen hat: dass die komische Abweichung von der Regel nicht mehr primär als Verstoß gegen die Gelingensbedingungen interpretiert wird, sondern auch und vor allem als Verstoß gegen die Verkörperungsbedingungen – und zwar beides Mal im Sinne der performativen Aufwandsdifferenz.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band II, 2*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S. 433.

Wolfgang Christian Schneider

DURCH SINNBILDER ZUR SCHAU. PERFORMATIVE MOMENTE IN ALLEGORIE, TYPOS-BEZUG UND MYSTAGOGIE DES SPÄTANTIKEN CHRISTENTUMS

Die Einbindung des Christentums in die römische Staatlichkeit und die antike Gesellschaft veränderte tiefgreifend auch die Theologie und die Darlegung der christlichen Lehre, zumal nachdem kaiserliche Zwangsmaßnahmen und Verfolgungen auch philosophisch geprägte Skepiker, überzeugte Göttergläubige, Mysterienanhänger und gnostische Sucher in die Kirche wiesen. Der religiöse Grundansatz verschob sich und das bedingte auch eine Veränderung im Umgang mit dem Göttlichen.

In der vorchristlichen Antike war das Göttlich-Numinose, so wenig es unmittelbar greifbar war, doch in der Welt, es durchdrang die Natur, schien auf in ihr.¹ Was jeweils erfahren wurde an Göttlichem, war unvermittelt jäh es Ereignis, wurde erst nachträglich abgebildet, gefaßt in der Einbindung in einen schon geübten Ritus, eine schon umgebende Erzählung, oder wurde in einem neuen Ritus gebunden und bewahrt. Lebendig fließend und immer offen waren so die Erfahrungen, die Bilder und die Rede, nie ein für alle Mal gültig und unveränderlich. Eine erläuternde Rede musste da grundsätzlich ungefähr bleiben und konnte dem religiös Erlebten letztlich immer nur folgen; denn ein je und je Erlebtes kann nur sehr bedingt – ja eigentlich nie wirklich – *Ziel* einer »Hinführung« des (noch) nicht Erlebenden sein. Epiphanie *ist* nicht, sie *geschieht*. Selbst das Vorbereiten für eine Epiphanie konnte nicht wirklich »agogisch« sein,² denn das göttliche Erscheinen blieb unerwartbar, es brach ein, schenkte sich oder verbarg sich.

Nun aber war das Erlebnis des Göttlichen geronnen: Nachdem sich das Göttliche mit dem Ethischen verbunden³ und in einer Transzendenz gesammelt hatte, als immer gegenwärtiger tragender Grund alles Seienden, und dies mit dem sich wesentlich im geschichtlichen Werden sich erweisenden Gott des jüdischen »Bundes« verflochten worden war, wurde ein sich erfüllendes Heilsgeschehen wahrgenommen. Dieses sich erfüllende

¹ Zum Wesen der griechischen Religion, die allein für das Vorliegende von Bedeutung ist, da die Mystagogie dem griechischen Geistesraum entstammt, vgl. bes. Walter Friedrich Otto, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt/M. (2. Auflage) 1934 [und öfter]; Walter Friedrich Otto, *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburg 1956, sowie zahlreiche übrige Schriften dieses Verfassers. – Für wichtige Anregungen danke ich Johannes Köhler (Hildesheim) und Rudolf Stichel (Darmstadt).

² Der die Isisreligion »einführend« vorstellende Roman *Metamorphoses des Apuleius von Madaura* (2. Jh. n. Chr.) bietet für diese »Mysterienreligion« eine Art »Agogik«, doch blieb – wie insbesondere am Ende deutlich wird – auch dort das Ereignishafte das Entscheidende, ähnlich in den *Aithiopika* des Heliodor (8. Jh. n. Chr.). Zu diesen nur in den antiken Romanen noch umrisshaft überlieferten Zusammenhängen vgl. Reinhold Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin 1962.