

Sonderdruck aus:

Friedrich W. Block / Uwe Wirth (Hgg.)

Unter Mitarbeit von Jennifer Neumann

Grenzen der Komik

Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Die Grenzen der Komik: Bestimmungsversuche unter theoretischen und praktischen Vorzeichen

Uwe Wirth

Die Frage nach den Grenzen der Komik lässt sich unter philosophischen, kulturalanthropologischen, gesellschaftspolitischen oder satirepraktischen Vorzeichen stellen. In all diesen Fällen kann man das Lachen mit Helmuth Plessner als Reaktion auf eine „Grenzlage“¹ begreifen. Doch was gerät hier an die Grenze? Für Plessner ist es ‚der Mensch‘, der zu lachen – oder zu weinen – beginnt, sobald er über das „ihm Mögliche hinaus“ gerät,² wobei das Lachen als „Krisenreaktion“³ auf diese lebensweltlich *unmögliche* Situation zu verstehen ist. An anderer Stelle wird die Grenze dann als ein Erwartungshorizont bestimmt, wenn Plessner Lachen und Weinen als Äußerungsformen bezeichnet, die „den Rahmen des Gewöhnlichen sprengen.“⁴ Der Rahmen des Gewöhnlichen erscheint hier in funktionaler Analogie zu dem, was Erving Goffman in seiner *Frame-Analysis* als „schema of interpretation“⁵ fasst: als Deutungsrahmen, der ein gewohnheitsmäßiges (und in diesem Sinne auch ein konventionalisiertes) „background understanding for events“⁶ bereitstellt, um Antwort auf die Frage zu geben: *Was geht hier vor?* In einer komischen Grenzlage befindet sich ‚der Mensch‘ demnach immer dann, wenn er auf die *Was-geht-hier-vor*-Frage keine eindeutige Antwort – oder gar keine Antwort – geben kann.

Umgekehrt kann man sagen: Das Komische durchbricht oder unterläuft die Standards sozialer Rahmen. Bestimmt werden diese „social

1 Plessner: Lachen und Weinen, S. 366.

2 Ebd., S. 383.

3 Ebd., S. 378.

4 Ebd., S. 226.

5 Goffman: *Frame-Analysis*, S. 45.

6 Ebd., S. 22.

frameworks“⁷ durch historisch veränderliche, kulturell geprägte Erwartungshorizonte, die die Regeln des Angemessenen *im Rahmen* der jeweils aktuellen Lebenswelt vorgeben. ‚Vorgeben‘ verstanden nicht nur im Sinne eines expliziten Regelwerks, sondern im Sinne eines Bündels ungeschriebener und stillschweigend vorausgesetzter Regeln, die implizit bleiben, auch wenn sie Anspruch auf gesellschaftliche Gültigkeit erheben. Diese Regeln zielen auf bestimmte Verhaltensweisen im Zusammenleben mit anderen, was – so zumindest eine gängige Auffassung – voraussetzt, dass man einen Bestand von kulturellem Hintergrundwissen miteinander teilt. Zugleich betreffen viele Regeln der Angemessenheit im Rahmen des Sozialen die Kontrolle des eigenen Körpers und seiner Funktionen, nehmen also eine Kopplung von kulturellem Hintergrundwissen und individueller „Selbstbeherrschung“⁸ vor. Wer im Rahmen einer Trauerfeier von seinen Tränen überwältigt wird, verhält sich – trotz Verlusts der Selbstbeherrschung – durchaus angemessen, weil dieser Kontrollverlust zum Rahmen der Veranstaltung ‚passt‘. Unpassend erscheint es dagegen, wenn jemand beim Trauergottesdienstes einen fahren lässt: Dieser Kontrollverlust fällt aus dem Rahmen, erscheint als unangemessen.⁹ Robert Gernhardt illustriert diese Situation in seiner „Vorbemerkung zu dem ‚Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik‘“ in der Anekdote über den Steinzeittrötel Bobo,¹⁰ der das schamanische Ritual für die heilige Kuh mit einem Furz unterbricht – und zwar natürlich immer an den Stellen des ‚Gottesdienstes‘, an denen es gerade besonders heilig zugehen soll – sehr zur Belustigung der anderen Mitglieder der Steinzeithorde, die in Lachen ausbrechen. Der Häuptling der Horde macht dieser Belustigung ein jähes Ende, indem er Bobo erschlägt – und damit eine klare Grenze der Komik markiert: Der heilige Ernst duldet keinen unangemessenen Kontrollverlust! Eine Haltung, der

7 Ebd.

8 Plessner: Lachen und Weinen, S. 238.

9 Zu weiterführenden komiktheoretischen Implikationen des Furzes als Chiffre des körperlichen Kontrollverlusts vgl. Wirth: „... habt Ihr denn keine Mäuler mehr?“ Die Performanz des komischen Körpers in Grimmels Hausens *Simplicissimus*, S. 180–187.

10 Gernhardt: Vorbemerkung zu dem ‚Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik‘, S. 449–450.

man – bis heute – bei fast allen Hütern göttlicher und gesellschaftlicher Ordnungen immer wieder begegnet.

Selbstredend gilt auch: Wenn jemand bei einer Comedy-Show als einziger in Tränen ausbricht, während alle andere schallend lachen, dann ist da auch etwas nicht in Ordnung. In beiden Fällen lässt sich mit Plessner sagen: Komisch-Sein ist gleichbedeutend mit „aus dem Rahmen fallend, anstößig, widersprechend, doppelsinnig – etwas, womit man nichts anfangen, was man sich nicht zurechtlegen kann“.¹¹ Das Lachen über das aus dem Rahmen fallende Komische ist so besehen selbst eine Art der Grenzbestimmung: Es markiert den Horizont einer Normalerwartung und damit den Horizont, an dem jemand an die „Grenze der Sinnlosigkeit und Ambivalenz“¹² stößt und deshalb lachend auf diese „Grenzlage“¹³ reagiert. Wenn man diese Lage nicht nur als subjektives „Unvermögen, mit der Sache fertig zu werden“ bewertet, sondern „als Struktur der Sache“, dann ergibt sich daraus, mit Plessner zu sprechen, „das Über-die-Grenze-Geratensein der komischen Dinge“.¹⁴

Im Folgenden möchte ich versuchen, das Komische ‚von der Grenze her‘ zu denken. Und zwar zum einen von den *expliziten*, äußeren Grenzen her – das können territoriale Grenzen sein (etwa die Grenzen Ostfrieslands oder die der ehemaligen DDR), aber auch rechtliche Grenzen, die durch ein explizites Regelwerk festgelegt werden. Zum anderen soll das Komische von den *impliziten*, stillschweigend gesetzten, inneren Grenzen her gedacht werden, die erst in der Grenzverletzung ‚spürbar‘ respektive ‚sichtbar‘ werden – und uns damit Anstoß zum Nachdenken geben.

Komik von der Grenze her denken

In seinem Essay *Frames of comic freedom* beschreibt Umberto Eco das Komische als das Resultat einer Regelverletzung, die von jemandem began-

11 Plessner: Lachen und Weinen, S. 303.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

gen wird, den wir als ‚Barbaren‘ abtun, sprich: Den wir als nicht dazugehörig *ausgrenzen* können und der sich daneben benimmt. Dergestalt wird der Barbar zur komischen Grenzfigur schlechthin, wobei Eco noch einen Schritt weiter geht, wenn er behauptet: „Comic is always racist: only the others, the Barbarians, are supposed to pay“. ¹⁵ Der ‚komische Rassismus‘, den Eco hier als Metapher ins Spiel bringt, rührt von einem ausgrenzenden Differenzdenken zwischen ‚dem Eigenen‘ und ‚dem Fremden‘ her. Der Barbar kann dabei entweder der Wandernde sein, der, mit Simmel zu sprechen, „heute kommt und morgen geht“, er kann aber auch der Fremde sein, der „heute kommt und morgen bleibt“, ¹⁶ wobei in beiden Fällen entscheidend ist, dass der Barbar von einem gedachten ‚Außen‘ kommt: Es handelt sich um einen, dessen Herkunft *außerhalb* der Grenzen des Horizonts der sogenannten ‚Einheimischen‘ verortet wird. Dadurch wird der Barbar nicht nur zur Figur des Grenzgängers, sondern zur Figur des Anderen, dessen Andersartigkeit als *kulturelle Differenz* erscheint; und zwar als kulturelle Differenz, die als *kulturelles Gefälle* gedeutet wird. Der Barbar ist einer, der aus Sicht der Einheimischen die Sprache und die geltenden Verhaltensnormen nur *stotternd* beherrscht, weil sie ihm nicht geläufig sind. Tatsächlich ist dies ja die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Ausdrucks ‚barbaros‘, der in der Antike alle Nicht-Griechen bezeichnet, die die griechische Sprache nur unvollkommen, nämlich stotternd, sprechen konnten.

Rainer Koselleck hat die ambivalente Geschichte des Barbaren-Begriffs nachgezeichnet, wobei er feststellte, dass dieser Begriff nicht nur „im formalen Sinne“ das „Nichtgriechische“ bezeichnete, sondern als *asymmetrischer Gegenbegriff* fungierte, der einen Fremden mit negativen, ‚grenzwertigen‘ Verhaltensweisen assoziierte. Barbaren waren demnach „kunstlos, gefräßig, grausam“, ¹⁷ ja, wurden als Leute gesehen, die Seeräuberei betreiben, Tauschhandel ohne Geld bevorzugen, freiwillig unumschränkte Herrscher wählen, im Prozess den Kläger bevorzugen, Frauen kaufen und (besonders gravierend) in schlechtem Stil schreiben. ¹⁸

¹⁵ Eco: Frames of comic freedom, S. 2.

¹⁶ Simmel: Exkurs über den Fremden, S. 509.

¹⁷ Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, S. 218.

¹⁸ Ebd., S. 222.

Allerdings war auch schon den Griechen klar, dass das Kulturgefälle zwischen ihnen und den Barbaren keineswegs ein „naturgebundenes Dual“¹⁹ darstellte, sondern das Resultat eines Kultivierungsprozesses war. Auch die noch unkultivierten Griechen hatten zunächst die Rohheit und Schlichtheit der barbarischen Sitten geteilt. Damit wird die Bezeichnung als ‚Barbar‘ zunächst auf den territorialen Grenzverlauf zwischen Griechen und Nicht-Griechen anwendbar, der zugleich eine ‚äußere‘ kulturelle Grenze impliziert, die dann aber vor dem Hintergrund der Kultivierungsthese auch eine ‚innere‘ Grenze zwischen Gebildeten und Nicht-Gebildeten meint. Der Begriff des Barbaren verliert mithin seine ethnisch-territoriale Rückbindung und wird zu einer, wie Koselleck es nennt, „Bildungs-Antithese“.²⁰ Auch hier wird der Barbar zu einer Figur der Grenzüberschreitung, nun aber nicht mehr, weil er von außen kommt, sondern weil er außen vor bleibt, weil er nicht teil hat am Wissen der Gebildeten. Bezogen auf den Barbaren als komische, grenzwertige Figur bedeutet dies: Das Lachen über ihn markiert die Grenze zwischen Wissen und Nichtwissen.

Zugleich zeigt sich hier noch eine weitere Grenze, die den Modus betrifft, in dem der Barbar als komische Figur in Erscheinung tritt: Durch ihn werden die Standards und Normalerwartungen, die in der Kultur der ‚Einheimischen‘ (also in der Kultur derer, die glauben, Bescheid zu wissen) stillschweigend (sprich *implizit*) als gültig vorausgesetzt werden, *explizit*.

So besehen gibt das Lachen über ‚die Anderen‘ Aufschluss über unsere eigene Vorurteilsstruktur. ‚Vorurteilsstruktur‘ hier nicht nur verstanden im Sinne des kulturellen oder sozialen *Ressentiments*, sondern im Sinne der philosophischen *Präsupposition*: Als aus unserer Sicht *notwendig* vorauszusetzendes *Vorwissen*, das als Schnittmenge gemeinsam geteilten Wissens die Voraussetzung eines wechselseitigen Verstehens bildet. Wer diese Voraussetzungen nicht teilt, der hat nicht Teil und wirkt deshalb als *komischer Barbar*, der für seine ‚Grenzlage‘ (heißt: für sein Unwissen) bezahlen muss, indem wir über ihn lachen.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 224.

Dieses Phänomen wird in dem 2011 online gestellten YouTube-Video anschaulich, das den Titel trägt: *Umfrage zum Integrationstest (was nicht gesendet wurde)*.²¹ Es wurde mittlerweile über 40 Millionen mal aufgerufen. Auf die Straßenumfrage, wer der deutsche Bundeskanzler sei, gibt ein Passant mit markant ausgestelltem Migrationshintergrund die Antwort: „Das ist der Angelo; Angelo Merte“. Das ist jedoch erst der Auftakt für eine Kaskade an schier unglaublichen Wissenslücken. „Wer war denn davor Bundeskanzler in Deutschland?“, fragt der Interviewer und bekommt zur Antwort: „Kann sein Hitler“. Die Frage nach dem Mauerfall in Deutschland wird mit den Worten bedacht: „Willst Du mich versarschen? Was für ein Fall, was laberst Du, Alter?“

Was geht hier vor?²² Kann es wirklich sein, dass jemand, der in Deutschland lebt, all diese Dinge nicht weiß? Ja, dass er sogar glaubt, mit seinen falschen Antworten vollkommen richtig zu liegen? Was vielen, die dieses Video abriefen, ein willkommenener Anlass für empörte Kommentare über integrationsunwillige Ausländer war, entpuppte sich als Satire des Comedian Tedros Teclebrhan, der damit ein Schlaglicht auf die stillschweigenden Erwartungen derer warf, die Integration in erster Linie als das Einüben von geteiltem kulturellem Hintergrundwissen auffassen: als Integration in die Sitten und Gebräuche einer Kultur, die darauf baut, dass bestimmte Wissensbestände geteilt werden, um ein gemeinsames Zusammenleben möglich zu machen. In eben diesem Sinne unterstreicht die Inszenierung der eklatanten Wissenslücken im *Integrationstest* die Behauptung Ecos, dass Komik immer eine Form der *Abgrenzung* und der *Ausgrenzung* impliziert: ein Zur-Schaustellen von Differenz zum ‚Anderen‘, der als Barbar Befremden auslöst. Damit wird die Grenze des Komischen als *Grenze* sichtbar gemacht. Dass diese Grenze nicht unverrückbar ist, sondern sich als ‚verschiebbar‘ erweist, tritt deutlich an dem berühmten Titelbild der Satire-Zeitschrift *Titanic* zu Tage, das im Zuge der deutsch-deutschen Wiedervereinigung erschien:

21 Vgl. TeddyComedy: Umfrage zum Integrationstest (was nicht gesendet wurde): <<http://www.YouTube.com/watch?v=vcAN-Efb57I>> (8.04.2020).

22 Vgl. hierzu auch Kotthoff, Shpresa, Klingenberg: Komik (in) der Migrationsgesellschaft, S. 14–16.



Abb. 1: Titelblatt *Titanic*, ‚Zonen-Gaby‘

Die naive Zonen-Gaby wähnt sich nicht nur im Glück, weil sie in der BRD ist, sondern auch, weil sie ihre erste Banane in der Hand hält. Allerdings ist sie offensichtlich so unwissend, dass man ihr eine Gurke angedreht hat, ohne dass sie den Unterschied bemerkt. Die deutsch-deutsche Zonengrenze erscheint hier als Grenze, die ein kulturelles Gefälle markiert zwischen einem *kultivierten* Westen und einem *barbarischen* Osten. Eigentlich unvorstellbar, dass jemand so außerhalb der Grenzen unserer Normalerwartung die Welt wahrnehmen kann! Die Differenz zwischen Ost und West wird hier als Kulturgefälle ausgestellt, das – ähnlich wie bei Tecelebrhans *Integrationstest* – als ‚selbstverständlich‘ vorausgesetzte Wissensbestände betrifft.

Explizit oder implizit? Grenzen als Normen und Rahmen

An diesem Punkt muss man sich natürlich fragen: Wie kommt es überhaupt zu *Normalerwartungen*? Im VII. Kapitel seiner Abhandlung über den *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* untersuchte Sigmund Freud zu Beginn des 20. Jahrhunderts die verschiedenen Arten des Komischen,

die nach seiner Auffassung das Ergebnis einer *Aufwandsdifferenz* sind: „Die Erziehung des Kindes“, so Freud, „beschenkt dasselbe mit dem Standard: So sollst du es machen.“²³ Vor dem Hintergrund dieses Standards, der von da an als gültiger Beurteilungsmaßstab angenommen wird, entsteht ein ‚komisches Gefühl‘, sobald man bemerkt, dass jemand von diesem Standard abweicht. Das Komische, das, wie Freud schreibt, „an geistigen und seelischen Eigenschaften eines anderen gefunden wird, ist [das] Ergebnis einer Vergleichung zwischen ihm und meinem Ich“;²⁴ sei es, dass sich der andere bei seinen Bewegungen und Handlungen „mehr Aufwand auferlegt, als ich zu gebrauchen glaubte“; sei es, dass der andere „sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte.“²⁵ Insofern wird das Feststellen einer Aufwandsdifferenz als Resultat eines Vergleichs zwischen „dem Fremden und dem Eigenen“²⁶ immer begleitet von einem Gefühl des *Befremdens*, das eine Grenze der Normalität etabliert, die *ausgrenzt*. Wie kann es sein, dass jemand nicht willens oder in der Lage ist, die Standards, die ich gelernt habe, und die ich für selbstverständlich halte, zu erfüllen? Nur in Ausnahmefällen wird dies Zweifel an der Gültigkeit der *eigenen* Standards auslösen – in den meisten Fällen zweifelt man zuerst an der Kompetenz des Anderen: Er oder sie wird zum Barbar, weil die von mir als *normal* angesehenen Sprach-, Verhaltens- und Wissensstandards nicht erfüllt werden.

Freuds Definition des Komischen als Resultat einer psychischen Ersparnis ist noch aus einem anderen Grund bemerkenswert: Durch sie wird es möglich, die *vor* ihm geläufigen Komik- und Witztheorien neu zu perspektivieren: Die herrschenden kulturellen und gesellschaftlichen Normen werden nun als *verinnerlichte* Standards modelliert. Der gemeinsame Fluchtpunkt des Witzes, der Komik und des Humors ist für Freud die psychische Energie, die für das Erfüllen der internalisierten Standards aufgewendet werden muss, und zwar sowohl mit Blick auf den *Vollzug* von Handlungen, als auch mit Blick auf deren verstehenden *Nachvoll-*

23 Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 255.

24 Ebd., S. 222.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 267.

zug.²⁷ Normbildend im engeren Sinne ist dabei die Orientierung an gemeinsamen Deutungsrahmen. Eben diese Funktion kommt den Goffman'schen „schemas of interpretation“²⁸ zu, wobei man vermuten kann, dass Deutungsrahmen häufig einer Tendenz zur Stilisierung und Stereotypisierung unterliegen, um die interpretative Integration von Welt-Wahrnehmungen in die eigene Begriffswelt so effektiv wie möglich zu gestalten. Das Gefühl des Komischen stellt sich ein, sobald diese Integration nicht mehr reibungslos gelingt. In eben diese Richtung weist Schopenhauers berühmte ‚Inkongruenz-Theorie‘ des Komischen, wenn er den komischen Effekt auf eine paradoxe „Unangemessenheit“ bei der Subsumtion von Welt-Wahrnehmung „unter den Begriff“ zurückführt.²⁹ Der ‚Begriff‘ steht hier für einen Deutungsrahmen, also für ein ‚schema of interpretation‘.³⁰ Darüber hinaus werden die Deutungsrahmen zu Interpretationsmustern, die sich im Rahmen ihrer kulturellen Tradierung oder ihrer ideologischen Neu-Kodierung verhärteten. Im Zuge von Wiederholung und Verstärkung werden so aus schematisierenden Deutungsrahmen Vorurteile, die unser Urteilsvermögen konfigurieren, und zwar nicht nur als *Präsupposition*, sondern eben auch als *Ressentiment*.

Noch bevor es zu dieser Verhärtung von kulturell und ideologisch geprägten Deutungsrahmen kommt, stellt sich allerdings eine grundlegende Frage, die dann den weiteren Gang der Interpretation entscheidend bestimmen wird, nämlich die Frage: *Ist das Ernst oder ist das ‚bloß Spaß‘?* Der Idee des Deutungsrahmens ist die Problematisierung der Grenzen seines Geltungsbereichs inhärent. Dort, wo der Ernst aufhört, ändert sich die ‚normale‘ Bedeutung, gerät in eine ‚Grenzlage‘. Vor dem Hintergrund dieser Annahme hatte Gregory Bateson, einer der Gewährsmänner für Goffmans Rahmentheorie, versucht, den Unterschied von spielerischem und ernstem Verhalten auf bestimmte verhaltensbegleitende Zeichen zurückzuführen, die entweder als ernst gemeinte Stimmungszeichen oder als spielerische Simulation dieser Zeichen zu

27 Vgl. Wirth: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen, S. 158f.

28 Goffman: Frame-Analysis, S. 45.

29 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1, S. 96.

30 Vgl. Wirth: Komik der Integration. Komik der Nicht-Integration, S. 21–23.

werten sind.³¹ Eine sprachphilosophische Wendung nimmt die Frage nach der Grenzbestimmung mit dem zweiten Stichwortgeber von Goffmans Rahmentheorie, nämlich John Austin. Dessen Sprechaktheorie behauptet eine entscheidende Differenz zwischen ‚normaler‘ und ‚unernster‘ Verwendung von Sprache, da eine unernste Äußerung einen vollkommen anderen Deutungsrahmen aufruft. In der zweiten Vorlesung von *How to do things with words* stellt Austin fest:

In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.³²

Im Original schreibt Austin: „Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use.“³³ Die Argumentation von Austin geht von der Annahme aus, dass performative Äußerungen in fiktionalen Kontexten (etwa im Rahmen des Theaters), aber auch in all jenen Fällen, in denen eine performative Äußerung nur zitiert wird, ihre so genannte „performative force“ verlieren.³⁴ So besitzt ein Heiratsversprechen, das auf der Bühne gemacht wird, also unter den ‚special circumstances‘ einer Theateraufführung vorkommt, keine performative respektive illokutionäre Kraft, weil sie nicht mehr an institutionelle, konventionalisierte Normen rückgebunden ist – und in diesem Sinne im Rahmen des Theaters ‚nicht-normal‘ verwendet wird.

Bedeutsam wird der Unterschied, den Austin zwischen normalem, alltagssprachlichem Gebrauch und ‚nicht-ernsthaften‘ Verwendungsweisen einführt, aus zwei Gründen: Zum einen wird damit eine Grenze definiert, die all das, was nicht der Domäne des ‚normalen‘ Gebrauchs zuzuordnen ist, ausgrenzt und einem anderen Deutungsrahmen unterstellt. Heißt: Die Grenze zwischen normalem, ernsthaftem und parasitärem,

31 Vgl. Bateson: Ökologie des Geistes, S. 257.

32 Austin: Zur Theorie der Sprechakte, S. 43f.

33 Austin: How to do Things with Words, S. 22.

34 Ebd., S. 78.

unernsten Gebrauch impliziert einen *Wechsel* des Deutungsrahmens – und in eben dieser Weise nimmt Goffman diese Stelle aus Austins Vorlesung in seiner *Frame-Analysis* in Dienst.³⁵ Zum anderen erweist sich der Unterschied zwischen ‚ernsthaftem‘ (normalem) und ‚nicht-ernsthaftem‘ (parasitärem) Gebrauch als signifikant, weil das Kraftgefälle zwischen beiden Modi des Gebrauchs als *Aufwandsdifferenz* im Sinne Freuds gedeutet werden kann.³⁶ Der fiktionale, theatrale Gebrauch von Sprechakten entlastet vom Ernst der Konsequenzen, die die normale Verwendungsweise implizieren würde: Das Heiratsversprechen auf der Bühne ist außerhalb des Bühnenrahmens nicht gültig, oder, positiv formuliert: Es ist nur für die Dauer des Theaterstücks *im Rahmen* der Bühnensituation gültig.

Dieser Ausnahmezustand einer von den illokutionären Kräften der Normalität entlasteten Bühnenaktion findet sich in ähnlicher Weise bei unernsten Redeweisen wie der Scherzrede, der Ironie oder der Anspielung.³⁷ In all diesen Fällen kommt es zu einem Spiel mit der Grenze und an der Grenze zwischen Ernsthaftigkeit und Nicht-Ernsthaftigkeit: ein Spiel, das, mit Plessner zu sprechen, „*auf der Grenze zwischen Sinn und Nicht-Sinn*“³⁸ stattfindet und häufig auf ein „Sich-Halten im Zwischen“³⁹ hinausläuft, das in einen „ambivalenten Reizzustand“⁴⁰ mündet. Das Resultat dieser ‚Grenzlage‘ ist der „komische Konflikt“,⁴¹ der als Rahmenbruch oder als Überlappung zweier Deutungsrahmen in Erscheinung tritt.⁴² In eben diesem Sinne bedeutet ‚komisch‘ gleichermaßen „aus dem Rahmen fallend“ und „widersprechend, doppelsinnig“ sein.⁴³

35 Goffman: *Frame-Analysis*, S. 44, FN 13.

36 Vgl. Wirth: *Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen*, S. 171–173 sowie Wirth: *Literaturtheorie*, S. 131–132.

37 Zu fragen bleibt, inwieweit sich diese Form der Nicht-Ernsthaftigkeit generell auf die Gattung der Komödie beziehen lässt. Vgl. Trüstedt: *Die Komödie der Tragödie*, S. 225–228, sowie Wirth: *Komödie als Realsatire*, S. 146–148.

38 Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 383.

39 Ebd., S. 288.

40 Ebd., S. 281.

41 Ebd., S. 300.

42 Vgl. hierzu Wirth: *Rahmenwechsel, Rahmenbrüche*, S. 42f.

43 Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 303.

Eben deshalb hinterlässt die Interpretation komischer Situationen häufig den Eindruck der Ambiguität oder der Ambivalenz.

Die Idee, dass Komik das Resultat einer semantischen Ambiguität ist, liegt auch der von Victor Raskin vertretenen *Semantic Theory of Humor* zugrunde. Raskins Hauptthese lautet, dass eine Äußerung in dem Moment komisch wirkt, in dem sie ganz oder teilweise mit zwei unterschiedlichen semantischen *Skripten* kompatibel ist, die sich vollständig oder teilweise *überlappen* und zugleich in einem besonderen Oppositionsverhältnis, dem des Widerspruchs oder dem der Ambiguität, zueinander stehen.⁴⁴ Komisch erscheint hier die semantische Interferenz zweier Skripte, die die Interpretation auf überraschende Weise ‚kippen‘ lässt,⁴⁵ etwa indem sie eine Doppeldeutigkeit oder einen Selbstwiderspruch (oder beides zugleich) offenbart. Anders als Plessner, der davon ausgeht, dass der komische Konflikt eine Situation konstituiert, in der man mit seinem bisherigen Begriffssystem nichts mehr „anfangen“, nichts mehr „zurechtlegen kann“⁴⁶, behauptet die semantische Skripttheorie, dass sich der komische Konflikt *vollständig* im Rekurs auf Überlappung, Ambivalenz und Opposition, als *komische semantische Krise* erklären lasse. Zu fragen bleibt jedoch, ob diese Sicht wirklich so erklärungsstark ist wie sie behauptet,⁴⁷ da sie sowohl die körperlichen als auch die politisch-weltanschaulichen Aspekte komischer Krisen weitgehend unberücksichtigt lässt.⁴⁸

Einen Mittelweg zwischen rein semantischen und ‚kontextsensiblen‘, pragmatischen Rahmenkonzepten beschreitet Eco in seinem eingangs erwähnten Essay *Frames of comic freedom*, in dem er Michail Bachtins Karnevalstheorie mit dem von Paul Grice entwickelten Konzept der *Konversationellen Implikaturen* kurzschließt.⁴⁹ Im Gegensatz zum kollektiv begangenen Karneval als einem sich alljährlich wiederholenden Ritual, das eine „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“ des Ernstes installiert,⁵⁰ gibt die

44 Vgl. Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*, S. 98.

45 Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, S. 399.

46 Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 303.

47 Vgl. Kindt: *Literatur und Komik*, S. 17.

48 Kotthoff: *Spaß verstehen*, S. 50f.

49 Grice: *Logik und Konversation*, S. 256–257.

50 Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 32.

„moderne“ Komikerfahrung nicht vor, die geltenden Regeln außer Kraft zu setzen, sondern sie verdeutlicht lediglich die Struktur der uns stillschweigend auferlegten gesellschaftlichen Grenzen. Heißt: Das Komische bewegt sich nicht *außerhalb* gesellschaftlicher Grenzen, sondern wirkt *im Inneren* gesellschaftlich akzeptierter, sprachpragmatischer Konventionen mit: „it *undermines* limits from inside.“⁵¹ Eco geht sogar noch einen Schritt weiter: Ihm zufolge entsteht Komik *nur dann*, wenn unausgesprochene – also implizit und stillschweigend vorausgesetzte – Regeln verletzt werden: „the broken frame must be presupposed, but never spelled out.“⁵² Dieses Nicht-Aussprechen dessen, was als Rahmenbedingung stillschweigend vorausgesetzt wird, zeichnet eine *konversationelle Implikatur* im Sinne von Grice aus. Die Grundannahme lautet, dass konversationelle Implikaturen (etwa eine Anspielung oder eine ironische Äußerung) insofern aus dem Rahmen normaler Sprachverwendung fallen, als sich ihre Funktionsweise nicht mehr im Rekurs auf die Regeln von „normalen“ Sprechakten erklären lässt. Nach Grice ist eine ironische Äußerung daher weder ein „normaler“ Sprechakt noch ein „indirekter“ Sprechakt, sondern eine vom Kommunikationskontext abhängige „Implikatur“.⁵³

Kommunikation setzt voraus, dass es so etwas wie einen guten Willen zur Verständigung gibt (das sogenannte „Kooperationsprinzip“⁵⁴). Um die kommunikative Kooperation so effizient wie möglich zu machen, wird darüber hinaus stillschweigend vorausgesetzt, dass sich die Kommunikationsteilnehmer an unausgesprochene Konversationsmaximen halten, die Grice unter den Stichworten *Wahrhaftigkeit*, *Kohärenz*, *kontextuelle Relevanz* und *Verständlichkeit* zusammenfasst.⁵⁵ Eine konversationelle Implikatur entsteht dann, wenn eine Sprecherin absichtlich von diesen Maximen abweicht, um sie „auszubeuten“, nämlich um etwas „zu verstehen zu geben.“⁵⁶ Eine Anspielung oder Andeutung wäre demnach eine Äußerung, mit der eine Sprecherin absichtlich die Maximen für

51 Eco: *Frames of comic freedom*, S. 8.

52 Ebd., S. 4.

53 Vgl. Grice: *Logik und Konversation*, S. 248.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 250.

56 Ebd., S. 256.

effiziente Kommunikation verletzt, um einen Sinneffekt zu erzielen, der außerhalb des Rahmens normaler Sprachverwendung liegt – aber immer noch unter den Vorzeichen des Kooperationsprinzips steht. Die Gründe für diese indirekte Form der Kommunikation sind – analog zu Freuds Theorie des Witzes – pragmatische Konventionen, die das offene Aussprechen des tatsächlich Gemeinten nicht dulden, sondern hemmen. Die Motivation für konversationelle Implikaturen ist also das Unterlaufen einer von der Gesellschaft oder der Kultur auferlegten Hemmungsstruktur. Wollte man Grice mit Freuds Brille lesen, so könnte man hinzufügen: Die Implikatur „erspart“ sich den psychischen Aufwand,⁵⁷ die Konversationsmaximen zu befolgen oder offen gegen sie zu verstoßen. Damit initialisiert die konversationelle Implikatur einen ‚ambivalenten Reizzustand‘, in dem die Rahmenbedingungen – sprich, die Grenzen – des normalen Sprachgebrauchs gleichzeitig durchbrochen und aufrechterhalten werden.

Was jeweils konstitutiv für diese Rahmenbedingungen und mithin für die ‚Normalerwartungen‘ ist, hängt von einer historisch und kulturell variablen Praxis des gesellschaftlich akzeptierten Umgangs mit den Konversationsmaximen ab. Das Komische, als das aus dem Rahmen der Konventionen für Sprechakte und Konversationsmaximen Fallende, macht so besehen die *implizit* als gültig vorausgesetzten Rahmen und Regeln *spürbar* und damit in ihrer Wirksamkeit überhaupt erst *explizit* *erkennbar* und *verstehbar*. Die philosophische Relevanz der Komik liegt demnach in ihrer Anschlussfähigkeit für eine nachfolgende Reflexion auf die Gründe, warum uns etwas ‚*komisch*‘ vorkommt. Ihr Erkenntniswert liegt im nachträglichen *Explizit-Machen* des implizit Vorausgesetzten.⁵⁸ Ohne ein stillschweigend vorausgesetztes Verständnis würde einem nämlich die „Inkongruenz mit der Situation gar nicht gewahr werden.“⁵⁹ Rahmenbruch und Grenzverletzung sind dabei zwar die Auslöser eines ‚komischen Gefühls‘, das sich jedoch noch keine Rechenschaft über die Gründe ablegen kann. Vielmehr machen sich die implizit vorausgesetzten *kulturellen Konfigurationen* aus Rahmen, Grenzen und Regeln überhaupt

57 Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 166.

58 Vgl. Brandom: Articulating Reasons, S. 4.

59 Plessner: Lachen und Weinen, S. 432.

erst durch Bruch, Verletzung und Abweichung als ‚komisches Gefühl‘ bemerkbar – und geben Anlass, über die Gründe „kultureller Interferenzen“⁶⁰ nachzudenken. In diesem Sinne kann jeder Lach-Anlass zu einem Denk-Anlass werden.

Komik an der Grenze: Lachen-Über oder Lachen-Mit

Die Herausforderung, Komik von den Grenzen her zu denken (seien es die Grenzen gesellschaftlich akzeptierter Sprachnormen, seien es die Grenzen eines Sprachgebiets oder die Grenzen einer ‚Kultur‘) kommt nicht umhin, neben den Fragen des sprachlichen und kulturellen Wissens auch die Frage nach den gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen zu stellen. Die Ausgrenzung als ‚Barbar‘ erfolgt von den vermeintlich nicht-barbarischen Einheimischen her – und zwar genau so lange wie die Einheimischen die Macht haben, die bisherigen Grenzziehungen als gültige aufrecht zu erhalten. Nur unter dieser Voraussetzung lässt sich die Deutungshoheit reklamieren, dass die Normen, die *innerhalb* dieser Grenzen gelten, den angemessenen, *normalen* Beurteilungsmaßstab darstellen. Sprich, nur unter dieser Voraussetzung lässt sich behaupten, dass Griechische-Sein das Maß aller Dinge ist – und dass Nicht-Griechisch-Sein eine Abweichung von der Norm darstellt. Unter diesen Vorzeichen lässt sich mit Charles Baudelaire feststellen: „Das Lachen entspringt der Vorstellung der eigenen Überlegenheit.“⁶¹ Das Gefühl der eigenen Überlegenheit gründet in der Gewissheit, dass man auf der ‚richtigen Seite‘ der Grenze steht. Dieses überlegene Lachen ist zwar auch ein Lachen *über* die Grenze, aber es erfolgt im Modus eines ausgrenzenden *Lachens-Über*,⁶² das erleichtert darüber ist, nicht von der anderen Seite der Grenze her zu kommen. Man verlacht die anderen als Barbaren im Gefühl, nicht zu ihnen zu gehören. Insofern ist das *Lachen-Über* ein Lachen über die

60 Reckwitz: Die Transformation der Kulturtheorien, S. 623.

61 Baudelaire: Vom Wesen des Lachens, S. 290.

62 Vgl. Jauss: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, S. 109.

Grenze, das unter den Vorzeichen eines Kulturgefälles steht.⁶³ Zugleich schafft das ausgrenzende *Lachen-Über* durch eine Geste der Degradierung jene Distanz zum anderen, die nötig ist, um jede emotionale, affektive Beziehung zu unterbrechen.

Allerdings gibt es auch noch eine andere Form des Lachens über die Grenze: ein Lachen, das nicht nur bestehende Grenzen sichtbar macht, wie das *Lachen-Über*, sondern das bestehende Grenzen ganz oder teilweise überwindet. Es gibt, darauf hat Michail Bachtin im Zusammenhang seiner Karnevalstheorie der Komik hingewiesen, auch so etwas wie ein Miteinander-über-die-bestehende-Ordnung-Lachen, sprich: ein kollektives *Lachen-Mit*. In eben diesem Sinne führt Bachtin den Karneval als „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“ ein,⁶⁴ wobei das Lachen zum kollektiven Ausdruck eines „Sieges über die Furcht“⁶⁵ wird, die die Mächtigen erzeugen, um die bestehende Gesellschaftsordnung aufrecht zu erhalten. In ihren modernen Vollzugsgesten manifestiert sich diese ambivalente Gegenwelt in einer „Redevielfalt“,⁶⁶ die verschiedene „soziale Sprachen“⁶⁷ in einer „hybriden Konstruktion“⁶⁸ kreuzt. Allerdings bleiben die verschiedenen sozialen Sprachen weiterhin als „zwei Akzente“ erkennbar und behalten ihren „differenzierten Sinn.“⁶⁹ Dies ist etwa dann der Fall, wenn sich Sprechweisen der Gebildeten mit volkstümlichen Soziolekten und Dialekten in einer Weise verbinden, die die beiden sozialen Sprachen „dialogisch konfrontieren.“⁷⁰

Anders als der aufklärerische Diskurs, der das Unangemessene – etwa im Rahmen einer Gesellschafts-Satire – vor den Richterstuhl der Vernunft zerren will, zeichnet sich das karnevalesk-soziale *Lachen-Mit*

63 Interessant wäre es, der Frage nachzugehen, ob es auch so etwas wie ein ‚barbarisches Lachen‘ über die Nicht-Barbaren gibt: ein Lachen, das die vermeintliche kulturelle Überlegenheit als ‚Fallhöhe‘ begreift und wodurch ein unangemessenes ‚barbarisches‘ Verhalten explizit gemacht wird – wie in Gernhardts Beispiel von Bobo, dem furzenden Steinzeitrottel.

64 Bachtin: Literatur und Karneval, S. 32.

65 Ebd., S. 35.

66 Bachtin: Das Wort im Roman, S. 191.

67 Ebd., S. 195.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 246.

dadurch aus, dass es keine degradierende oder entlarvende Tendenz verfolgt: Es handelt sich um ein Lachen mit Entlastungsfunktion, das insofern affirmativen Charakter hat, als am Ende der Karnevalszeit alle wieder ernst werden und sich gemeinsam wieder der offiziell geltenden Ordnung unterwerfen. So besehen ist dem karnevalesken *Lachen-Mit* eine zwar entlastende, aber letztlich immer auch ordnungsstabilisierende Funktion zuzuschreiben. Indes könnte man überlegen, ob nicht gerade dieses Konzept einer alle gesellschaftlichen Gruppen umfassenden Lachgemeinschaft, zugleich ein Konzept ist, bei dem die Komik zum Medium einer *integrativen*, Grenzen überwindenden *Interaktion* wird. Die Gemeinschaft der *Mit-Lacher* ist inklusiv – ausgeschlossen bleiben nur diejenigen, die *nicht mitlachen*.⁷¹

Ein Beispiel hierfür lässt sich bei dem aus Mannheim stammenden Comedian Bülent Ceylan beobachten. Seine Themen sind seine eigene ‚hybride‘ deutsch-türkische Herkunft – aber auch die Publikumserwartungen, die an einen deutsch-türkischen Comedian herangetragen werden. Dies wird in einem Auftritt Ceylans beim Hessentag in Butzbach 2007 deutlich.

Der Auftritt beginnt mit einem *Heavy Metal*-Intro und Ceylans Ausruf: „Butzbach! Ich liebe Dich, Du geile Stadt!“ Danach folgt – in breitem Pfälzisch – der kurze Hinweis:

Isch fang immer so an, weil die Leut immer annerscht denke von mir. Die hawwe ne Erwartungshaltung von mir. Die denken: Bülent Ceylan: Türke! [...] Die denke, jetzt kommt der mit türkischer Musik – dann kommt der mit *Sepultura*. [...]

Mansche denke au isch müsst glei so türkisch redde, net so Mannheimer Dialekt. Was redd denn der – ist das noch Deutsch? In Hannover gabs Zwischenapplaus für den Satz: ‚in Monnhem zu lebe is des beschte dess wos gibt‘. Ist das noch Deutsch? Soweit ist es gekommen: Da muss erschtemol en Türk uff die Bühne komme, um Eusch en Deutsche Dialekt beizubringe. [...] Und isch seh auch die Jüngere, die wollen, dass isch so türkisch redt: ‚weissdu‘, ‚kucksdu‘, ‚produzier misch net‘, ‚isch weiß, wo deine Haus wohnt‘ und so Sache. Nee, mach isch net, Butzbach. Isch kann auch normal redde. Isch bin integriert. [...]

Ihr kriegt noch Euren Türk – isch mach den ganz zum Schluss – aber erschtmol isch. [...] Übrigens zu dem Türken möschte isch noch sagen: Isch kann net so gut türkisch. Mein Vater iss zwar Türke – Moslem, awwer meine Mutter iss deutsch-

71 Vgl. Kothhoff: Ethno-Comedy zwischen Inklusion und Exklusion, S. 71.

katholisch. [...] Die hat sich durchgesetzt bei uns in der Familie, die Mutter. Bei uns wird Mannheimer Dialekt gesprochen. Türkisch, hat meine Mutter gesagt, das versteht kee Sau.⁷²

Bei Ceylan werden in gut Bachtin'scher Manier alle gleichermaßen lächerlich gemacht: der türkische Vater, die katholische Mutter, der Comedian selbst, vor allem aber auch die anwesenden Zuschauer, deren Erwartungshaltung immer wieder zum Thema wird. Hier kann keiner dauerhaft eine überlegene Position einnehmen. Dies betrifft insbesondere die verschiedenen Sprechweisen: Dem deutsch-türkischen Soziolekt wird der pfälzische Dialekt gegenübergestellt, wobei Ceylan beide Sprechweisen virtuos gegeneinander ausspielt. Am Ende erscheint der Dialekt genauso befremdend wie der Soziolekt. Ja, es wird deutlich, dass sich bei Ceylan alle in einer potentiell barbarischen, randständigen Position befinden. Hier herrscht eine Art *Karneval des Kulturgefälles*: eine Grenzen-überwindende – und in diesem Sinne *integrierende* – Form eines wechselseitigen Verlachens, das alle Positionen infrage stellt, ohne sie existentiell zu gefährden. Anstatt sich auf die Suche nach einem überlegenen Standpunkt zu begeben, geht es vielmehr darum, zwischen den verschiedenen Sprechweisen *flexibel* hin und her zu schalten.

Die Grenzen des Komischen im Spannungsfeld von Angepasstheit und Nicht-Angepasstheit

Eine Variante dieses Gedankens der Flexibilität hat bekanntermaßen die Komik-Theorie Henri Bergsons inspiriert, die ihrerseits starken Einfluss auf Freud ausübte. Allerdings steht für Bergson nicht das *kollektive Lachen-Mit*, sondern das *kollektive Lachen-Über* im Zentrum, das dezidiert ausgrenzende Funktion haben soll. Für Bergson ist der Grund für das Lächerliche „eine gewisse *mechanisch wirkende Steifheit* in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet.“⁷³ Dieser Rekurs auf eine *vivante flexibilité*

72 Meine Transkription: <<https://www.youtube.com/watch?v=kODOIl1n0sg>> (8.4.2020).

73 Bergson: Das Lachen, S. 17.

ist deshalb höchst interessant, weil damit ein Gesellschaftsmodell impliziert wird, in dem das einzelne Individuum den Normen nicht einfach unterworfen ist, sondern versucht, sich den herrschenden Normen auf engagierte Weise anzupassen: „Was das Leben und die Gesellschaft von jedem von uns fordert“, schreibt Bergson,

das ist eine stets wache Aufmerksamkeit, dank welcher wir die jeweilige Situation erkennen; es ist auch eine gewisse Elastizität des Körpers und des Geistes, dank welcher wir uns dieser Situation anzupassen vermögen. *Gespanntheit* und *Elastizität* sind zwei sich ergänzende Kräfte.⁷⁴

Während die Gesellschaft verbindlich eine situationssensible Anpassungsfähigkeit in stillschweigend vorausgesetzte gesellschaftliche Rahmenbedingungen erwartet, ist das *komische* Individuum gerade nicht in der Lage, die gesellschaftlichen Standards ‚geschmeidig‘ zu erfüllen. Das Lachen ist Bergson zufolge die „Strafe“⁷⁵ der Gesellschaft für eine komische Steifheit des Individuums, durch die es aus dem gesellschaftlichen Rahmen fällt und sich in eine ‚Grenzlage‘ manövriert, in der es sich nicht mehr elastisch an Situationen anpassen kann. Die im Spannungsfeld von *Gespanntheit* und *Elastizität* stehenden Akte der Anpassung sind Sache des Einzelnen, während das Kollektiv durch Nichtlachen die *Unauffälligkeit* und durch Auslachen die *Auffälligkeit* des unangepassten, komischen Einzelnen attestiert.

Seiner Tendenz nach fordert Bergsons Gesellschaftsmodell eine permanente Anpassungswilligkeit, die nicht nur auf *Integration*, sondern auch auf *Assimilation* abzielt: eine Forderung, der wir sowohl bei Ceylan als auch bei Tectelebrhan begegnet sind; eine Forderung aber auch, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts noch in einem ganz anderen Zusammenhang auftaucht, nämlich bei der sogenannten ‚*jüdischen Frage*‘, die sich wesentlich um die Forderung nach Anpassung der bis dahin gesellschaftlich ausgeschlossenen jüdischen Bevölkerung dreht. Die Frage der Assimilationswilligkeit und -fähigkeit⁷⁶ wurde damals sowohl von jüdischen

⁷⁴ Ebd., S. 22.

⁷⁵ Ebd., S. 23.

⁷⁶ Zur Frage unterschiedlicher Assoziationskonzepte vgl. Kilcher und Lindner: Jenseits von starren Grenzen, S. 8–9.

Intellektuellen als auch von antisemitischen Kreisen kontrovers diskutiert – und läuft auf die von Hannah Arendt geprägte Alternative *Paria* oder *Parvenü* hinaus.⁷⁷ Während der *Parvenü* versucht, mit *Gespanntheit* und *Elastizität* den Forderungen der Gesellschaft gerecht zu werden, an die er sich anzupassen sucht, mit dem Ziel, nicht aufzufallen, nicht ausgelacht zu werden, grenzt sich der *Paria* aus, pocht auf seine religiöse oder kulturelle Differenz, will fremd bleiben, will explizit *befremden*. Er ist eine Figur, die die gesellschaftliche Ausgrenzung durch ihre Selbst-Ghettoisierung sichtbar macht.

Gerade durch die Einführung des Begriffs des *Paria* erfährt der soziologische Begriff des Fremden eine Transformation. Aus dem Phänomen einer „gegenseitigen Fremdheit“, die Simmel als Grundverfasstheit ausmacht, die das moderne Zusammenleben in der Großstadt prägt und die in eine „leise Aversion“⁷⁸ gegenüber dem Hausnachbarn mündet, wird eine Fremdheit, die nicht mehr nur durch Anonymität und *soziale Differenz* geprägt ist: Es kommt zu einer Überlagerung der Kategorie der Fremdheit durch die Kategorie der *kulturellen Differenz*. Dabei impliziert der Begriff des Fremden eine Ambivalenz, denn der Fremde ist, obwohl er eine Figur ist, deren Position *außerhalb* der Grenzen gedacht wird, zugleich ein, wie es bei Simmel heißt, „Element der Gruppe selbst, nicht anders als die Armen.“⁷⁹ Der Fremde ist, mit anderen Worten, eine Figur, die „zugleich ein Außerhalb und Gegenüber einschließt“,⁸⁰ mithin das Ausgegrenzte *im Rahmen der Gemeinschaft* sichtbar werden lässt. *Paria* und *Parvenü* stehen insofern für unterschiedliche Anpassungsmodi des *kulturell Fremden*, der nun als *Barbar im Innern* in Erscheinung tritt. Der kulturell Fremde ist ein Barbar, der zwar von *Jenseits* der Grenze stammt, aber längst im *Diesseits* der Grenze angekommen ist.

Zugleich zeigt sich hier, dass Freuds Prinzip der Aufwandsdifferenz nicht nur auf die Ersparnis psychischer Energien und dem daraus resultierenden Lustgewinn angewendet werden kann, sondern auch auf die Leistungsbilanz sozialer und kultureller Interaktionsprozesse.⁸¹ Die For-

77 Vgl. Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 20.

78 Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 123.

79 Simmel: *Exkurs über den Fremden*, S. 765.

80 Ebd.

81 Wirth: *Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen*, S. 170f.

derung nach ‚*lebendiger Anpassungsfähigkeit*‘ impliziert, dass diese Forderung mit einem *kulturspezifisch als angemessen* kodierten Aufwand erfüllt werden muss, um ‚im Rahmen‘ zu bleiben: Ein Zu-Wenig an Anpassungsaufwand fällt ebenso aus dem Rahmen wie das Zu-Viel des Überangepassten. Genau dies sind die tragisch-komischen Rollen von Paria und Parvenü, die gleichermaßen unter sozialen, kulturellen oder ethnischen Vorzeichen besetzt werden können: Sie sind die Protagonisten einer problematischen *Komik an der Grenze*, denn sie sind Figuren, an denen die Forderung nach lebendiger Anpassungsfähigkeit als Dispositiv gesellschaftlicher Interaktion und kultureller Interferenzen sichtbar wird.

Ihre offensichtliche körperliche Grenze findet die Forderung nach lebendiger Anpassungsfähigkeit bei der Hautfarbe – und damit kommt die rassistische Dimension des Komischen ins Spiel, die Eco in seiner Definition metaphorisch aufgreift, wenn er, wie oben bereits zitiert, behauptet: „Comic is always racist: only the others, the Barbarians, are supposed to pay.“⁸² Sobald es aber darum geht, *kulturelle Differenz* im Rekurs auf ein „epidermisches Rassenschema“⁸³ als *ethnische Differenz* zu bestimmen, wird Komik auf ganz unmetaphorische Weise rassistisch ausgrenzend. So schreibt der Simmel-Schüler Robert Park mit Blick auf die Frage nach der Assimilation unterschiedlicher Ethnien in den Vereinigten Staaten ‚um 1900‘, dass es nicht möglich sei, Schwarze oder Japaner in gleicher Weise zu assimilieren wie andere Ethnien – und zwar aufgrund ihres sichtbaren Andersseins: Ihre Hautfarbe sei das „chief obstacle“ für ihre Assimilation.⁸⁴ Hier wird die Hautfarbe zur ‚Paria-Grenze‘, von der her Exklusion gedacht wird.

Bemerkenswerterweise wird nicht nur bei Park, sondern auch bei Bergson die Hautfarbe unter den Vorzeichen der Forderung nach lebendiger Anpassungsfähigkeit abgehandelt. So fragt Bergson an einer Stelle seines Essays über das Lachen, warum man über einen Schwarzen lacht. Bergsons Antwort hat es in sich:

82 Eco: Frames of comic freedom, S. 2.

83 Fanon: Schwarze Haut, Weiße Masken, S. 26.

84 Park: Racial Assimilation in Secondary Groups With Particular Reference to the Negro, S. 610.

Und doch bin ich nicht sicher, ob ich nicht eines Tages auf der Straße die richtige Antwort zu hören bekam, als ein Kutscher seinen schwarzhäutigen Kunden ‚ungewaschen‘ nannte. Ungewaschen! Ein schwarzes Gesicht wäre also für unsere Phantasie ein mit Tinte oder Ruß beschmiertes Gesicht.⁸⁵

Dass die Gesichtsfarbe ‚für unsere Phantasie‘ die Assoziation eines ‚mit Tinte oder Ruß‘ beschmierten Gesichts aufruft, verweist entweder darauf zurück, dass wir es hier mit einem ‚schmutzigen‘ Menschen zu tun haben, der nicht unsere Hygiene-Standards teilt, da er sich nicht ausreichend wäscht – oder mit einem, der sich das Gesicht schwarz anmalt, um sich zu verstellen und zu verkleiden. Eben dies war ‚um 1900‘ die rassistische Praxis der *Minstrel-Shows* des *Vaudeville*, bei der weiße Darsteller mit rußbeschmiertem Gesicht die Rolle von Schwarzen übernahmen: das sogenannte *black-facing*.⁸⁶ Der Verdacht, dass Bergson die ethnische Differenz als Quelle der Komik im Rahmen der rassistischen Praxis der Minstrel-Shows deutet, wird noch von einer anderen Stelle gestützt, wo er über die Differenz zwischen „Logik der Vernunft“ und „Logik der Phantasie“ spricht. Laut Bergson ist es für die Phantasie durchaus möglich, dem Satz zuzustimmen, dass ein Schwarzer ein „verkleideter Weißer“ sei,⁸⁷ und dies für einen Lach-Anlass zu nehmen, denn: „Ein Mensch, der sich verkleidet, ist komisch. Ein Mensch, den man für verkleidet halten könnte, ist auch komisch.“⁸⁸

85 Bergson: Das Lachen, S. 34.

86 Vgl. hierzu: Roberts: Blackface Nation sowie Diawara: Blackface.

87 Bergson: Das Lachen, S. 35.

88 Ebd.



Abb. 2: Bert Williams

In dieser Hinsicht wird ein Bild des schwarzen Vaudeville-Comedians Bert Williams⁸⁹ zur Chiffre einer Politik der Anpassungsfähigkeit, bei der ein gesellschaftlicher Automatismus durch einen Akt der Maskierung explizit wird. Die rassistische Praxis des *black-facing* wird zu einer ambivalenten *Mimicry* im Sinne Homi Bhabhas.⁹⁰ Hier lauert nicht, wie Bhabha in seiner Auseinandersetzung mit Franz Fanon schreibt, „der Schwarze mit der weißen Maske“⁹¹, sondern der schwarze Comedian zeigt sich in einer *schwarzen* Maske und konfiguriert damit eine ‚komische Situation‘, die mehr als jede ambivalente Identifikation mit den Masken der weißen Lebenswelt den Resonanzboden für parodistische, subversive Strategien bildet. Stellt sich *Mimicry* in den Dienst dieser subversiven Strategie, dann tritt sie als eine Art „ironischer Kompromiß“⁹² in Erscheinung. Im Anschluss an Bhabha könnte man sagen: *Mimicry* in kolonialen oder rassistischen Diskurs-Kontexten setzt die Präsupposition einer Differenz voraus, die durch Gesten der Nachahmung scheinbar überwunden werden kann. Allerdings wird diese Form der *Mimicry* im Rahmen kolonia-

89 Vgl. Rogin: *Blackface, White Noise*, S. 40f.

90 Bhabha: *The Location of Culture*, S. 75.

91 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 92.

92 Ebd., S. 126.

ler Diskurse dadurch ambivalent, dass sie die „Repräsentation einer Differenz“ impliziert, die zugleich „ein Prozeß der Verleugnung ist.“⁹³

Mit Blick auf Bert Williams müsste man fragen: Was bedeutet es, wenn sich ein schwarzer Comedian sein Gesicht schwarz bemalt, um – im Rahmen der zeitgenössischen Bühnenkonventionen – einen schwarzen Comedian darzustellen? Bedient er damit ein rassistisches Stereotyp, oder macht er, umgekehrt, in Form einer „blanc parody“⁹⁴ auf dieses rassistische Stereotyp aufmerksam?⁹⁵ Und worüber lacht man (wenn man lacht): über das Erfüllen eines Stereotyps oder über ein Stereotyp, das *übererfüllt* und damit als Stereotyp *entlarvt* wird?⁹⁶ Mehr noch: die „eklatante Unangemessenheit“⁹⁷ dieser Konstellation bringt uns selbst als verständige Wesen ins Spiel, die lachend ihren Vorurteilen Ausdruck verleihen. Wenn wir davon ausgehen, dass das *black-facing* eines schwarzen Comedians nicht als Geste der Assimilation zu deuten ist, sondern als ironische Geste, dann erhält die Mimicry *subversiven* Charakter, und zwar deshalb, weil sie durch Gesten der Anpassung ein rassistisches Weltbild *sichtbar* macht, das die Rahmenbedingungen dieser Konstellation konfiguriert. Und das heißt, dass wir hier nicht mehr über eine *Person* oder eine ‚komische Figur‘ lachen, die eine Geste der Überanpassung vollzieht, sondern über das *Prinzip* der Anpassungsfähigkeit selbst. Vielleicht lachen wir am Ende auch darüber, dass wir zunächst über die Person und nicht über das Prinzip gelacht haben. In diesem Fall lachen wir über uns selbst – und über unser stillschweigend vorausgesetztes Weltbild, das sich als ‚komisch‘ erweist, weil es in unangemessener Weise festgelegt ist: ein Weltbild, das im Zuge unserer Auseinandersetzung mit der ‚komischen Situation‘ in eine *weltanschauliche Grenzlage* gerät.

Vor dem Hintergrund der bei Bergson und Bhabha durchscheinenden Metaphorik des ‚Verkleidens‘ frage ich mich, ob man für derartige aufs Prinzipielle zielende Parodien nicht eine Denkfigur in Dienst nehmen könnte, die Judith Butler im Zusammenhang mit Gender-Parodien durch Cross-Dressing und Travestie prominent gemacht hat: Ihr zufolge

93 Ebd.

94 Vgl. Jameson: Postmodernism and Consumer Society, S. 114.

95 Vgl. hierzu Koch: Das Lachen der Subalternen, S. 211–212.

96 Vgl. hierzu Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 170.

97 Plessner: Lachen und Weinen, S. 295.

sind intelligente Gender-Parodien so konfiguriert, dass sie keine Idealbilder von Mann und Frau als stereotype Originale in Szene setzen. Es geht ihnen nicht um die Imitation eines normbildenden Originals, sondern „um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchen.“⁹⁸ Mit Blick auf Bergsons These von der lebendigen Anpassungsfähigkeit, die er selbst noch auf die Hautfarbe bezieht, und Bert Williams Statement, als Schwarzer die rassistische Praxis des *black-facing* auf sich selbst anzuwenden, könnte man daher sagen: Komisch ist hier nicht die eklatante Unangemessenheit der Unter- oder Übererfüllung des Prinzips der Anpassung, sondern die eklatante Unangemessenheit des Prinzips der lebendigen Anpassungsfähigkeit als solches. Gleiches gilt für die Performance des verblüffend integrationsunwilligen ‚Ausländers‘ in Teclebrhans *Integrationstest*. Auch hier wird nicht ein Stereotyp oder ein „Hypertypus“⁹⁹ bedient, sondern das Stereotyp wird gewissermaßen zitiert, es wird angeführt, um den *Begriff – respektive das Prinzip – der Integration selbst* zu parodieren. Das Resultat ist ein Konzept des *subversiven Komisierens*, das mit den parodistischen Mitteln eines interkulturellen Cross-Dressings arbeitet, wobei ‚Cross-Dressing‘ nicht mehr nur auf eine Kleiderordnung oder eine Verkleidungspraxis bezogen ist, sondern zur Metapher für alle Akte der Anpassung an ‚fremde‘, ‚grenzwertige‘, sprich potentiell ‚barbarische‘ Denkstile und Verhaltensweisen wird. Auch hier erweist sich das Verkleiden als zentrales Konzept in der Auseinandersetzung mit dem Komischen. Wie hieß es bei Bergson: „Ein Mensch, der sich verkleidet, ist komisch.“¹⁰⁰

In eine ähnliche Richtung weist Jean Paul, wenn er in seiner *Vorschule der Ästhetik* das Verkleiden als ein Definiens des Komischen auszeichnet. Jean Paul zufolge ist der ästhetische Witz ein „verkleidete[r] Priester, der jedes Paar kopuliert.“¹⁰¹ Das heißt, der ästhetische Witz funktioniert wie eine Mesalliance, bei der die *per se* schon unangemessene Verbindung zudem nur durch einen Betrug zustande kommt: Die Instanz, die die

98 Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203.

99 Vgl. Kotthoff: Ethno-Comedy zwischen Inklusion und Exklusion, wo sie den ‚Hypertypus‘ als Stereotyp charakterisiert, das „mit der Absicht seines Durchschaut-Werdens“ (S. 72) dargeboten wird.

100 Bergson: Das Lachen, S. 35.

101 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 173.

Verbindung herstellt – der verkleidete Priester – ist dazu gar nicht befugt. Bei dieser Witz-Definition handelt es sich, anders als beim Karnevals-Konzept, also gerade nicht um eine „autorisierte Transgression“,¹⁰² sondern um eine nicht autorisierte Subversion bestehender Institutionen, also um eine Art von ‚Schein-Affirmation‘.¹⁰³ Das komische Verkleiden bedient sich hier nicht der fröhlichen Anmaßung des Cross-Dressings, die mit dem Wechsel der Kleiderordnung auch einen Wechsel der genderspezifischen Zuschreibungen provoziert, sondern die Verkleidung bewegt sich gleichsam im *Under-Cover-Modus*: Sie verbindet die Geste des *Maskierens* mit dem Tatbestand der *Subreption*.¹⁰⁴ Auch hier wird eine Grenze explizit, nämlich die zwischen der stillschweigend als gültig gesetzten Vorannahme, dass es so etwas wie das Wahre und Echte gibt, und der Feststellung, dass dieses Wahre durch äußerliche Gesten der Verkleidung *verstellt* wird. Die Verkleidung markiert damit die Grenze zwischen dem Wahren und dem Unwahren, die gleichsam parallel zu der bereits erwähnten Grenze zwischen dem *normalen Ernst* und dem *parasitären Unernst* verläuft.

Eine Position, die an Jean Pauls Metapher anschließt, und dabei die Grenze zwischen Ernst und Unernst in den Blick nimmt, vertritt Walter Benjamin im ersten Teil seines *Trauerspiel*-Buchs, wenn er schreibt:

Mit dem Intriganten zieht die Komik ins Trauerspiel ein. Sie ist darin jedoch nicht Episode. Die Komik – richtiger: der reine Spaß – ist die obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt.¹⁰⁵

102 Eco: *Frames of Comic Freedom*, S. 6.

103 Vgl. hierzu den Aufsatz von Arns und Sasse: *Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance*.

104 Der Begriff der *Subreption* bezeichnet sowohl einen bewusst fehlerhaften Beweisschluss, 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“ (vgl. Wellbery: *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman*, S. 607).

105 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 304.

Der Einzug des Intriganten ins Trauerspiel im ernsten Rahmen der ‚Haupt- und Staatsaktion‘ ist für Benjamin gleichbedeutend mit dem Einzug einer Figuration des Komischen, die das Trauerspiel in spezifischer Weise *re-konfiguriert*. Dabei wird Komik jedoch nicht als karnevalisches *upside-down*, sondern als eine Art *inside-out*-Phänomen verstanden, das die ernste Oberfläche des Trauerspiels gleichsam *unterfüttert*. Bemerkenswert ist hier zum einen, dass das Komische offenbar ohne das Tragische nicht zu haben ist, zum anderen, dass die Komik mit dem ‚reinen Spaß‘ gleichgesetzt wird. Damit begegnet uns eine weitere Variante jener ‚Grenzlage‘, die Plessner als Bestimmungsgrund des Komischen ansieht – eine Lage, die sich zugleich durch einen „ambivalenten Reizzustand“¹⁰⁶ auszeichnet. Der ‚reine Spaß‘ ist dabei die Verlängerung des parasitären Unernstes, der mit dem Ernst des Trauerspiels gleichsam „dialogisch konfrontiert“¹⁰⁷ wird.

Draußen und Drinnen? Die Grenzen der Satire im Rahmen subversiver Praktiken

Zu fragen bliebe, ob sich Benjamins Rede vom ‚reinen Spaß‘ auch auf unsere Gegenwart beziehen lässt – einerseits auf die Einschätzung, dass wir seit den 1990er Jahren angeblich in einer „Spaßgesellschaft“¹⁰⁸ leben, andererseits auf den zeitgleich zu beobachtenden *Comedy-Boom*. Auch wenn das Benjamin-Zitat aus dem *Trauerspiel*-Buch nicht unmittelbar auf das Konzept der Comedy im heutigen Sinne übertragbar ist, so war Benjamin doch durchaus mit Phänomenen des „Amüsierbetriebs“ von „Variété“ und „Kabarett“¹⁰⁹ vertraut, wie sein Essay zu Brechts epischem Theater belegt. Zugleich manifestiert sich im epischen Theater – vor allem im Verfremdungseffekt und im Konzept eines dialektischen Theaters – eine bemerkenswerte „Doppel-Rahmung“:¹¹⁰ Das epische respek-

106 Plessner: Lachen und Weinen, S. 281.

107 Bachtin: Das Wort im Roman, S. 246.

108 Vgl. Müller-Schöll: ‚Ur-Verbrechen‘ (und) ‚Spaßgesellschaft‘, S. 195.

109 Benjamin: Was ist episches Theater?, S. 524.

110 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 177–78.

tive dialektische Theater kennt, so stellt Brecht fest, keine „scharfe Trennung der Genres“ mehr – bei den Vorgängen auf der Bühne wird vielmehr „ihre komische oder tragische Seite herausgearbeitet.“¹¹¹ Mit anderen Worten, die Vorgänge auf der Bühne werden so bearbeitet, dass sie, mit Goffman zu sprechen, die Anwendung zweier *Deutungsrahmen*¹¹² erlauben: Sie können als Elemente einer Komödie *und* als Elemente einer Tragödie gedeutet werden. Dabei ist das Ziel dieser Form von Theater der „Spaß, den es seinem Publikum bereitet, menschliches Verhalten und seine Folgen kritisch, das heißt produktiv zu betrachten.“¹¹³ Dieser *dialektische Spaß* erweist sich im Sinne von Hans-Thies Lehmann als *Cool Fun*: Die ästhetische Haltung, die der *Cool Fun* impliziert und triggert, ist eine Haltung, die sich als „ironisch distanziert, sarkastisch, ‚zynisch‘, illusionslos und ‚cool‘ im Ton“¹¹⁴ beschreiben lässt. Eine Haltung aber auch, die die Frage, ob etwas ‚ernst‘ gemeint ist oder als ‚reiner Spaß‘ zu gelten habe, erklärtermaßen offenlässt.

Die gleiche Haltung ist bei der 2004 gegründeten Partei DIE PARTEI zu beobachten. Bis heute ist sich die deutsche Öffentlichkeit – vor allem auch die Medien-Öffentlichkeit – nicht im Klaren darüber, wie man die Existenz einer „Spaß-Partei“¹¹⁵ zu deuten hat: Geht es den Mitgliedern dieser Partei (alle Gründungsmitglieder sind ehemalige Mitarbeiter der Satire-Zeitschrift *Titanic*) um reinen Spaß, also eine bloße Non-sens-Parodie der Politik? Oder handelt es sich bei der Parteigründung um einen *practical joke* mit einer satirischen Tendenz, die darauf abzielt, durch komische subversive Aktionen einen ironisch-distanzierten Standpunkt zu etablieren, von dem aus sich – ganz im Sinne Brechts – das politische System kritisch betrachten lässt? Oder haben wir es bei der PARTEI mit einer Form von politischem Meta-Theater zu tun, das die reale Lebenswelt als Bühne nutzt, um die herrschenden politischen Zustände durch eine Form der Real-Satire sichtbar zu machen?

111 Brecht: Dialektik auf dem Theater, S. 300.

112 Goffman: Frame-Analysis, S. 45.

113 Brecht: Dialektik auf dem Theater, S. 300.

114 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 215.

115 Vgl. Kaul: PARTEI wählen ist das letzte. Elitär, bourgeois und amoralisch, in der *taz* vom 14. September 2017, <<http://www.taz.de/!5447201/>> (15.10.2018).

Einer der Mitbegründer der Partei DIE PARTEI, der ehemalige Chefredakteur der Satire-Zeitschrift *Titanic*, Martin Sonneborn, hat (so liest man auf der Autorensseite von Kiepenheuer und Witsch) seine Magisterarbeit über die „absolute Wirkungslosigkeit moderner Satire“ geschrieben. Freilich hat er auch, wie Cornelius Pollmer bereits 2013 in einem klugen Artikel in der *SZ* feststellte,¹¹⁶ seine eigene These in der Wirklichkeit längst widerlegt. Als Vorsitzender der Partei DIE PARTEI ist Sonneborn eine Figur, die die Geschichte der Gegenwartssatire nachdrücklich mitgeprägt und ihr einen neuen Zug verliehen hat. Nicht nur, dass Sonneborn bei der Wahl zum Europaparlament 2014 einen Sitz als Abgeordneter gewann, er hat auch im Jahr 2017 einen juristischen Sieg in Sachen Parteienfinanzierung gegen den Bundestagspräsidenten Wolfgang Schäuble errungen – ein Sieg, der eine Lücke im deutschen Parteienfinanzierungsgesetz offenlegte, die zuvor von der rechtsextremen Partei „Alternative für Deutschland“ genutzt worden war, um ihre Parteikassen zu füllen. Die AfD hatte mit Gold-Verkäufen einen hohen staatlichen Zuschuss erhalten, denn das deutsche Gesetz zur Parteienfinanzierung bemisst die Höhe des staatlichen Zuschusses an der Höhe des Gesamtumsatzes, den eine Partei alljährlich macht. Bei jährlich 100.000 Euro Umsatz, etwa durch den Verkauf von Gold zum Einkaufspreis wie im Fall der AfD, bekommt eine Partei einen Betrag in gleicher Höhe von staatlicher Seite dazu. Man braucht also keine Geschäftsidee, die auf Gewinnerzielung aus ist, sondern nur eine Idee, wie man Umsatz macht. Die Partei DIE PARTEI griff diese Möglichkeit 2014 in modulierter Form auf: Sie verkaufte kein *Gold*, sondern *Geld*. Sprich, man konnte 50 Euro für 55 Euro oder 100 Euro für 105 Euro erwerben – und damit den Umsatz der Parteifinzen der PARTEI erhöhen. Im Jahr darauf wurde die Aktion fortgeführt, diesmal konnte man einen 100 Euroschein für 80 Euro erwerben.¹¹⁷ Nun klagte der Bundestagspräsident Wolfgang Schäuble gegen die Aktion – verlor aber vor Gericht – zuletzt auch in der zweiten Instanz. *Geld*-Verkaufen ist in Deutschland genauso legal wie *Gold*-Verkaufen – zumindest solange es im Rahmen der Parteienfinanzierung geschieht.

116 <<https://www.sueddeutsche.de/medien/satiriker-martin-sonneborn-das-vergnuege-n-quietscht-1.1787425>> (14.04.2020).

117 <<http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/martin-sonneborn-im-gespraech-15210242.html>> (3.11.2018).

Die PARTEI

Bundesverband

»Die endgültige Teilung Deutschlands
— das ist unser Auftrag.«
(Chlodwig Poth)

Suche

Startseite | Partnernetzwerk | Parteorgan | Parteishop | Parteifilm

Neuigkeiten
Programm
Köpfe
Mitgliedschaft
Verbände
Hochschulgruppen
Spenden

Neuigkeiten

← Sponsoring-Aufruf

GELD is' alle! Ausverkauft! →

► Kauf kein' Scheiß (Gold) (bei der AfD), kauf GELD (bei uns)!

Montag, 8. Dezember 2014

Und zwar jetzt. Hier. Bei Die PARTEI. **Echtes Geld**. Es kostet Sie praktisch nichts (5 Euro), bringt uns aber über die **Parteienfinanzierung** bis zu **105 Euro**. Aus rechtlichen Gründen müssen wir Ihnen dazu leider noch **zwei Original-PARTEI-Postkarten** andrehen.



184.709 Wähler haben in der EU-Wahl für Die PARTEI gestimmt. Damit hätten wir plötzlich einen Anspruch auf rund **240.000 Euro** aus dem Topf der „Parteienfinanzierung“ – rund **157 Millionen** aus **Steuergeldern**, die sich bisher die etablierten Parteien (CDU und so) teilen. Dieser Anspruch wird allerdings **begrenzt** auf die **Höhe der (Spenden-) Einnahmen** der jeweiligen Partei im Jahr 2014. Und die sind bei der PARTEI nicht sehr hoch. **Smiley!**

Die **verfickte AfD** hat ein ähnliches Problem, deshalb verkauft sie auf ihrer Homepage Gold. Denn aufgrund **sehr, sehr irrer Parteiengesetze, die Bundestagspräsident Lammert schnellstens zu ändern rät**, erhöhen **sämtliche** Einnahmen der Parteien ihren Anspruch aus der staatlichen Finanzierung.*



Abb. 3: Werbung auf der Homepage DIE PARTEI zur Geld-Verkaufsaktion

Diese satirische Aktion, die viel Aufmerksamkeit in den deutschen Medien erregte, wollte offensichtlich einen Gegner (die AfD) und einen Missstand (das Deutsche Parteienfinanzierungsgesetz) lächerlich machen, indem sie beide öffentlich vorführt. Dabei zielte die satirische Strategie darauf ab, die juristischen Grenzen im Gesetz zur Parteienfinanzierung und diejenigen, die diese juristischen Grenzen ausnutzen, *sichtbar* zu machen. Indes zeigt dieses Beispiel auch: Das Sichtbar-Machen ist nicht nur eine *satirische* Aktion, sondern eine *politische* Aktion, da sie einen Raum schafft, in dem eine Gesetzeslage als ‚Grenzlage‘ *sichtbar* und dadurch *öffentlich kritisierbar* gemacht wird. In eben diesem Sinne schreibt Jacques Rancière in der achten These seiner *Zehn Thesen zur Politik*: „Wesentliche Arbeit der Politik ist die Konfiguration ihres eigenen Raumes“; mehr noch: Politik bestehe darin, „den Raum umzugestal-

ten, dasjenige, was es dort zu tun, zu sehen, zu benennen gibt.“¹¹⁸ Satirische Aktionen wie der Geld-Verkauf der PARTEI tun genau dieses: Sie konfigurieren einen medialen Raum, um dort die Zustände und die Missstände eines partiell paradoxen Parteienfinanzierungssystems sichtbar zu machen. Und sie gestalten den medialen Raum so um, dass die satirischen Aktionen Empörung darüber hervorrufen, dass man als Akteur des Systems – etwa als subversive Satire-Partei – den Missbrauch des Gesellschaftssystems offen begehen und offen zur Schau stellen kann.

Die politische Dimension der Aktionen von DIE PARTEI besteht so gesehen darin, dass sie sich in ihrer Mimikry fragwürdiger Praktiken politischer Akteure *selbst* als fragwürdiger Akteur offen zur Schau stellt. Dieses Sich-selbst-offen-zur-Schau-Stellen ist genau die Differenz, die aus einer fragwürdigen Praktik eine subversive satirische Performance macht. Darüber hinaus besitzt DIE PARTEI aber noch aus einem anderen Grund politischen Impact: Sie re-konfiguriert mit ihrem Offen-zur-Schau-Stellen den medialen Raum, den andere Parteien für sich reklamieren. Damit macht DIE PARTEI anderen Parteien ihren Raum in der Medienöffentlichkeit streitig, und zwar ganz unabhängig von irgendeiner inhaltlichen Auseinandersetzung. Das Motto der Partei DIE PARTEI lautet denn auch: „Inhalte überwinden“.



Abb. 4: Wahlplakat von DIE PARTEI *Inhalte überwinden*

118 Rancière: Zehn Thesen zur Politik, S. 33.

Diese scheinbar indifferente – und im Sinne Lehmanns – *coole* Haltung wurde und wird immer wieder kritisiert, etwa in der linken Tageszeitung *die taz*. Dort schrieb Martin Kaul 2017 im Vorfeld der Bundestagswahl in einem Artikel, der die Überschrift trug „Elitär, bourgeois und amoralisch“:

Es ist gespenstisch: Als gäbe es nichts zu bereden, scheint die PARTEI derzeit im – nennen wir es abschätzig – ‚linksalternativen Milieu‘ immer neue Freunde zu finden. Die Straßen sind gepflastert mit Wahlwerbung von Komödianten.¹¹⁹

Tatsächlich lenkt DIE PARTEI mit ihren medienwirksamen Auftritten und Aktionen die Aufmerksamkeit von anderen Parteien ab und auf sich selbst um. Indem sie dergestalt in das Kräfteverhältnis einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit* eingreift, re-konfiguriert sie den öffentlichen Raum als einen politischen Raum mit satirischer Tendenz.

Vielleicht muss man mit Blick auf die Satire-Partei DIE PARTEI mit Bertolt Brecht ganz generell fragen: Was ist die größere gesellschaftspolitische Zumutung: eine Partei mit den Mitteln der Satire zu kritisieren oder eine Satire-Partei zu gründen? Die Antwort ist offensichtlich: Der ‚gute politische Witz‘, den Tucholsky so hochhielt, lockt heute kaum noch jemanden hinter dem Sofa hervor. Anders sieht es mit den satirischen Performances der Partei DIE PARTEI aus: Sie übernehmen eben jene Rolle, die in der Passage aus Benjamins Trauerspielbuch dem Intriganten zukommt. Sie führt die Komik – den reinen Spaß – in einer höchst provokanten Form in den ernstesten Rahmen der politischen Betätigung ein und wird dadurch selbst politisch. So auch im Fall des Geld-Verkaufs: Die satirische Aktion führte dazu, dass das Gesetz zur Parteienfinanzierung in Zukunft geändert wird. Der ‚reine Spaß‘, das ‚unernste‘ satirische Spiel mit den Grenzen des Gesetzes, kann also zu einer tatsächlichen *Grenzverschiebung* im Terrain der Gesetzgebung führen.¹²⁰ In eben diesem Sinne ist die DIE PARTEI *Satire*-Partei und *Spaß*-Partei zugleich – und entpuppt sich dergestalt als Protagonistin eines Spiels mit

119 <<http://www.taz.de/15447201/>> (8.4.2020).

120 Ähnliches ließ sich im Fall Böhmernann beobachten, an dessen Ende zwar das teilweise Verbot des *Schmähgedichts* stand, aber eben auch die Abschaffung des Paragrafen zur ‚Majestätsbeleidigung‘.

den Grenzen zwischen Ernst und Unernst, das die Form eines *dialektischen Späßes* annimmt.

Schluss

Vor dem Hintergrund der bisherigen Untersuchung könnte man abschließend feststellen: Die unterschiedlichen Formen des Komischen, die sich aus den „Grenzlagen“,¹²¹ dem Unterlaufen von Grenzen oder dem Spiel an den Grenzen ergeben, sind „Krisenreaktion[en]“,¹²² die auf die jeweils zugrunde gelegten Grenz-Konzepte reagieren. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um Konzepte des *Drinnens* und *Draußens*, Konzepte der *impliziten* und *expliziten* Normen, Konzepte des *Ausschließens* und *Einschließens* oder um Konzepte des *Ernstnehmens* und *Bloß-Spaß-Machens* handelt. Entscheidend ist, dass die Frage nach den Grenzen des Komischen in erste Linie eine Frage nach unseren Grenz-Konzepten ist.

Literaturangaben

- Arendt, Hannah: Wir Flüchtlinge. – In: dies.: Zur Zeit. Politische Essays. Berlin: Rotbuch Verlag 1986 [1943].
- Arns, Inke und Sylvia Sasse: Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. – In: Miran Mohar, Andrej Savski und Borut Vogelnik (eds.): East art map. Contemporary art and Eastern Europe. Massachusetts: MIT Press 2006, S. 444–455.
- John Langshaw Austin: How to Do Things with Words. Oxford UP 1975.
- Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. Übers. v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 2007.
- Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

121 Plessner: Lachen und Weinen, S. 366.

122 Ebd., S. 378.

- Bachtin, Michail M.: *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*. – In: Ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*. übers. v. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press 1986, S. 10–59.
- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [1969].
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [1972].
- Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens*. – In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe*. In acht Bänden, Bd. 1 *Juvenilia – Kunstkritik* (1832–1846). Hrsg. v. Friedhelm Kemp. Unter Mitarbeit von C. Pichois und W. Drost F. Kemp. München: Carl Hanser 1977, Bd. 1.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1923–1927). – In: *Gesammelte Schriften* Bd. II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203–430.
- Benjamin, Walter: *Was ist episches Theater?* (1) *Eine Studie zu Brecht*. – In: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 519–531.
- Benjamin, Walter: *Was ist episches Theater?* (2). – In: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 532–539.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.
- Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000.
- Brandom, Robert: *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*. Cambridge: Harvard University Press 2000.
- Brecht, Bertolt: *Dialektik auf dem Theater*. – In: *Berlin-Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23, *Schriften* 3. Berlin, Weimar und Frankfurt a.M. 1993, S. 300–301.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 [1990].
- Diawara, Manthia und David Levinthal: *Blackface*. Santa Fe: Arena Editions 1999.
- Eco, Umberto: *Frames of Comic Freedom*. – In: Eco, Umberto und Thomas A. Sebeok (eds.): *Carnival!* Berlin: de Gruyter 1984, S. 1–9.

- Fanon, Frantz: Schwarze Haut, Weiße Masken. – In: Ders.: Das kolonialisierte Ding wird Mensch. Leipzig: Reclam 1986, S. 5–99.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 [1905].
- Gernhardt, Robert: Vorbemerkung zu dem ‚Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik‘. – In: Ders.: Was gibt’s denn da zu lachen? Zürich: Haffmans 1988, S. 449–454.
- Goffman, Erving: Frame-Analysis: An essay on the organization of experience. Boston: Northeastern UP 1986 [1974].
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übers. v. Hermann Vetter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 [1974].
- Grice, Paul: Logik und Konversation. – In: Meggle, Georg (Hrsg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 [1975], S. 243–265.
- Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. – In: Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S. 398–402.
- Jameson, Fredric: Postmodernism and Consumer Society. – In: Hal Foster (ed.): The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Seattle: Bay Press 1983, S. 111–125.
- Jauss, Hans Robert: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. – In: Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S. 103–132.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (1804). – In: Miller, Norbert (Hrsg.): Werke in zwölf Bänden, Bd. 9. München: Hanser 1975.
- Kaul, Martin: PARTEI wählen ist das letzte. Elitär, bourgeois und amoralisch. – In: Die Tageszeitung vom 14. September 2017, <<http://www.taz.de/!5447201/>> (15.10.2018).
- Kilcher, Andreas B. und Urs Lindner: Jenseits von starren Grenzen. Eine theoretische und historische Neuperspektivierung der Assimilationsthematik. – In: Kilcher, Andreas B. und Urs Lindner (Hrsg.): Zwischen Anpassung und Subversion. Sprache und Politik der Assimilation. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2019, S. 3–33.
- Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: de Gruyter 2011.

- Koch, Lars: Das Lachen der Subalternen: Die Ethno-Comedy in Deutschland. – In: Wende, Waltraud (Hrsg.): *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 208–223.
- Koselleck, Reinhart: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe [1975]. – In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 211–259.
- Kotthoff, Helga: Ethno-Comedy zwischen Inklusion und Exklusion. Komische Hypertypen und ihre kommunikativen Praktiken. – In: Ezli, Özkan, Deniz Göktürk und Uwe Wirth (Hrsg.): *Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 65–101.
- Kotthoff, Helga, Shpresa Jashari und Darja Klingenberg (Hrsg.): *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2013.
- Kotthoff, Helga: *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Müller-Schöll, Nikolaus: ‚Ur-Verbrechen‘ (und) ‚Spaßgesellschaft‘. Zum Komischen als Paradigma des Gegenwartstheaters. – In: Gerstmeier, Joachim und Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit Verlag 2006, S. 194–212.
- Park, Robert E.: Racial Assimilation in Secondary Groups With Particular Reference to the Negro. – In: *American Journal of Sociology* 19 (1914), H. 5, S. 606–623.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. – In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band VII. *Ausdruck und menschliche Natur*, hg. v. Günter Dux, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982 [1941]. Bd. 7, S. 201–387.
- Rancière, Jacques: *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2008.
- Raskin, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht u.a.: D. Reidel Publishing 1985.

- Reckwitz, Andreas: Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms; mit einem Nachwort zur Studienausgabe 2006: Aktuelle Tendenzen der Kulturtheorien. 2. Aufl. Weilerswist: Velbrück 2008.
- Roberts, Brian: Blackface Nation. Race, reform, and identity in American popular music, 1812–1925. Chicago: University of Chicago Press 2017.
- Rogin, Michael Paul: Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot. Berkeley: University of California Press 1998.
- Simmel, Georg: Exkurs über den Fremden. – In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 11: Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992 [1908]. Bd. 11, S. 764–771.
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. – In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hrsg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [1903], Bd. 7, S. 116–131.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Hrsg. v. Arthur Hübscher. Zürich: Diogenes 1977 [1819], Bd. 1.
- Trüstedt, Katrin: Die Komödie der Tragödie. Shakespeares „Sturm“ am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel. Konstanz: UP 2011.
- Wellbery, David: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman. – In: Stierle, Karlheinz und Rainer Warning (Hrsg.): Das Ende. Figuren einer Denkform (Poetik und Hermeneutik; 16). München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 600–639.
- Wirth, Uwe: Komödie als Real-Satire. – In: Das Brecht Jahrbuch 44 (2019), S. 139–156.
- Wirth, Uwe: Komik der Integration. Komik der Nicht-Integration. – In: Wirth, Uwe, Deniz Göktürk und Özkan Ezli (Hrsg.). Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 19–42.
- Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017.

- Wirth, Uwe: Literaturtheorie. – In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Hrsg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler 2017, S.125–134.
- Wirth, Uwe: Rahmenwechsel, Rahmenbrüche. Nachwort des Herausgebers, das aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. – In: Ders. (Hrsg.): Rahmenwechsel, Rahmenbrüche. Berlin: Kadmos 2013, S. 15–57.
- Wirth, Uwe: Ironie und Komik. Heines und Freuds Theorie der Dummheit. – In: Weigel, Sigrid (Hrsg.): Heine und Freud. Die Enden der Literatur und die Anfänge der Kulturwissenschaft. Berlin: Kadmos 2010, S. 237–250.
- Wirth, Uwe: ‚... habt Ihr denn keine Mäuler mehr?’ Die Performanz des komischen Körpers in Grimmelshausens *Simplicissimus*. – In: Arend, Stefanie, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger (Hrsg.): Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730). Amsterdam: de Gruyter 2008, S. 171–187.
- Wirth, Uwe: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen. – In: Kertscher, Jens und Dieter Mersch (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 153–174.
- Wirth, Uwe: Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens. Heidelberg: Winter Verlag 1999.
- YouTube: Umfrage zum Integrationstest (was nicht gesendet wurde), 8.5.2011, <<http://www.YouTube.com/watch?v=vcAN-Efb57I>> (21.5.2018).

Inhalt

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

CARINA GABRIEL-KINZ

Der Streit um die Mohammed-Karikaturen:

Ein Vergleich von *Titanic* und *Charlie Hebdo* 241

ROLF LOHSE

Prekäre Allmacht 271

LISA WOLFSON

Pussy Riot – ein Spott-Gebet und die Folgen 293

ANJA GERIGK

„Ha! – Ha! – Hallelujah!“ Das Vexierspiel
komischer Ent- und Resakralisierung im *Andreas Hartknopf* 325

ROALD DIJKSTRA und CHRISTIAN F. HEMPELMANN

Das angebliche Spaßloch der alten Kirche 337

NILS NEUMANN

Kynisches Lachen und die Gleichnisse im Lukasevangelium 357

Autorinnen und Autoren 391