

Der Versuch, zu irgendeiner Periode der Lustspieldichtung hinzuführen, in sie einzuleiten, braucht nicht immer mit grundsätzlichen Erwägungen über das Wesen des Komischen verbunden zu sein. Wenn es aber geschieht, dann handelt es sich in der Regel um ein harmloses Vorgefecht, vielleicht auch ein kurzes Brillantfeuerwerk, das man abbrennt, bevor man zu dem kommt, was man eigentlich sagen will. Selbst an die antike Komödie tritt man oft so heran, daß man grundsätzliche Fragen dieser Art im wesentlichen auf sich beruhen läßt und das Interesse ins Historische verlagert, d.h. die 'Grundlagen' für die entwickelten Formen im volkscundlichen, religionsgeschichtlichen, archäologischen Material sucht. Doch läßt naturgemäß die Betrachtung der *ältesten* bekannten Komödiendichtung auch zu den Grundsatzfragen mehr philosophischer Natur ein, und wenn ich für einen solchen Versuch wohlwollende Duldung erbitte, so kann ich außer dem Alter des Gegenstandes noch einen anderen Grund anführen: das soll etwas später geschehen.

Jeden lehrt eigene Lebenserfahrung, welche große Rolle Komik und Humor im menschlichen Leben spielt. Wohl ist der Grad je nach dem Temperament des einzelnen verschieden, doch sind, so kann man sagen, die Menschen in ihrer Mehrzahl humorbegabt. Man kann das z.B. an Vorkommnissen unfreiwilliger Komik studieren, etwa einem Zwischenfall bei einer ernsthaften Veranstaltung: jeder weiß, wie dabei ein Lachen durch die Menge läuft und schließlich allgemein wird. Sicherlich liegt hier eine ursprüngliche Anlage des Menschen überhaupt vor, wie denn auch, soviel mir bekannt, Wörter für 'Lachen' in allen Sprachen vorhanden sind (ob alle Völker auch *über dasselbe* lachen, ist damit freilich nicht gesagt). Dagegen fehlt, wie schon Aristoteles sah (De partibus animalium III 10,6 [673 a 8]), das Lachen dem Tier, das doch viele andere stimmliche Äußerungen mit uns teilt: Schmerzens-, Zornes-, Drohungs-, Furcht- und Warnlaute, den Liebesruf und ähnliches. Und doch ist zur Erklärung der Weg über das bekannteste *ἴδιον* des Menschen, das *λογικόν*, offenbar unmöglich, da das Lachen den Menschen wie ein Urtrieb überfällt, ankommt, überwältigt, auch gegen seinen Willen: in dieser Unfreiwilligkeit erblickt richtig schon Cicero (De oratore II 235) das hauptsächlichste Hindernis einer Erklärung.

Ich darf hier einschalten, daß eine Anzahl treffender Bemerkungen über unseren Gegenstand aus dem klassischen Altertum vorliegen. Die Reihe illustrierender Namen reicht von Platon bis Quintilian. Freilich fehlt es an einer einläßlichen Behandlung, die auf das Grundsätzliche gerichtet wäre; eine solche scheint auch niemals bestanden zu haben. Was vorliegt, hat Wilhelm Süß einst in einer akademischen Antrittsvorlesung zusammengestellt und fruchtbar erörtert: 'Das Problem des Komischen im Altertum', in: Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 23, 1920, 28-45. Auch er muß

* Dieser Vortrag wurde in wechselnder Gestalt zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Anlässen gehalten. In der jetzigen Form diente er 1967 in der Aula des Rabanus-Maurus-Gymnasiums in Mainz als Vorbereitung für eine Aufführung von Plautus' *Captivi*. An Zitaten wird hier nicht mehr als in dem Vortrage selbst geboten. Eine Auseinandersetzung mit der gesamten philosophisch-psychologischen Literatur über den Gegenstand war und ist nicht beabsichtigt. Vielleicht aber wirkt die geschlossene Darstellung durch sich selbst und kann öfters eine Argumentation ersetzen.

am Schlusse resigniert den weiten Abstand feststellen, der zwischen der komischen Leistung etwa eines Aristophanes und ihrer denkerischen Erfassung durch antike Philosophen und Rhetoren liegt.

Diesen merkwürdigen Faktor unseres Seelenlebens, die Fähigkeit zum Lachen – sofern man das 'Fähigkeit' nennen kann, was wir mit unserem Willen nicht beherrschen – sie hat uns die Natur gewiß nicht ohne einen Zweck verliehen. Mit Recht erhebt sich die Frage nach einer Funktion, einem Gebrauchswert des Lachens. Vielleicht ist mit starkem Wuchern des Komischen über seinen ursprünglichen Bereich hinaus zu rechnen. Man denke, als Gegenbild, an Furcht und Mitleid, die aristotelischen Grundlagen des Tragischen. Ein Oedipus, ein Wallenstein ängsten und rühren uns 'zwecklos', aber offenkundig ist die Funktion jener beiden Urgefühle, der Furcht für die Erhaltung des Einzelwesens, des Mitleids für die der Gemeinschaft und damit der Art. Was also wäre nun die *Funktion* der Belustigung und folgeweise des Lachens?

Wenn wir so fragen, empfiehlt sich, an Henri Bergson anzuknüpfen. Dieser hat in seinem goldenen Büchlein 'Le Rire' im Jahre 1900 eine vorzügliche Ausgangsposition geschaffen. Von dieser schreitet er freilich in einer Art weiter, die ihn dem Vorwurfe der Einseitigkeit aussetzt. Doch mustern wir zunächst drei einleitende Thesen Bergsons, die bereits von großer Wichtigkeit sind:

1. Gegenstand des Lachens ist nur der Mensch; ein Tier wird belacht nur im Vergleich zum Menschen (Affe, spuckendes Lama); eine Sache nur in Bezogenheit auf den Menschen (z.B. ein riesiger Schuh).

2. Voraussetzung des Lachens ist das Fehlen jeder anderen affektischen Anteilnahme, aktiver (Mitleid, Hochachtung) wie passiver (Furcht).

3. Der Lachende bedarf notwendig gleichgestimmter Mitlacher, d.h. das Lachen ist eine *soziale* Erscheinung. Man bedenke, was schon erwähnt wurde, seine suggestive Ausbreitung in der Masse! Ebenso bekannt ist das Umgekehrte: der einzelne Lacher verstummt, fühlt sich blamiert, schämt sich. Man wird diese Dinge um so mehr beobachten können, je primitiver die geistige Haltung einer Gesellschaft ist. Aber kennt nicht auch jeder von uns Kulturmenschen folgende Erscheinung? Es gebraucht etwa in ernsthaftem Rahmen ein Redner eine Phrase voll unfreiwilliger Komik. Nicht alle merken es. Der einzelne, der es merkt, kann sein Lachen wohl unterdrücken. Aber rettungslos unterliegt er dem Zwang, zu lachen, wenn er einen anderen ansieht, der es auch gemerkt hat. Darum geben gute Bekannte, die zusammen eine Veranstaltung besuchen, wo man auf dergleichen gefaßt sein muß, wohl gern vorher die Parole aus: "Nur ja einander nicht ansehen!" Ein Zitat aus Goethes Gesprächen mit Rieme: "Der Witz setzt ein Publikum voraus. Darum kann man den Witz auch nicht bei sich behalten. Für sich allein ist man nicht witzig"; Augustinus, confess. II 9 *nemo facile solus ridet*. Daher dürfte die gesuchte Funktion des Lachens jedenfalls eine *soziale* sein. Das ist bereits wichtig für die Art unserer Fragestellung. Nicht worüber *ich* abgeleitetes und naturfernes Wesen lache, ist zunächst von Interesse, sondern: worüber lacht die – möglichst primitive – Gesellschaft? Also etwa die zusammengeströmten Gassenjungen oder Dorfbewohner, kurz, Menschenansammlungen irgendwelcher Art, die bekanntlich vielfach anders, und doch wohl ursprünglicher, als der Einzelne reagieren.

Sie lachen über das *Abweichende*, natürlich als Gesamtheit eben über das, was vom *allgemeinen Wesen*, vom *Durchschnitt* abweicht. Verlacht wird, wer bucklig ist, wer hinkt oder schielt, wer rote Haare oder gar keine auf dem Kopfe hat. Ein Neger unter Weißen ist ebenso komisch wie ein Weißer unter Negern. Oder auf höherer Ebene, mehr ins Geistige bzw. Moralische gewandt: wer eine fremde Sprache, eine fremde Mundart redet (Dialektposse); ein Mensch, der sich nicht zusammennimmt: Angsthase, Krakeeler, Betrunkener, sinnlos Verliebter; ein Dummer, Narr, Sonderling, unpraktischer Mensch, Hans Guck-in-die Luft, Grillenfänger, Ideenjäger, Wichtigtuer in Kunst, Wissenschaft, Politik.

Gerade in den grob-konkreten Fällen ist deutlich, daß es sich um einen *Selbstschutz der Gesellschaft* handelt, eine Verteidigung ihres somatischen und geistigen Gesamthabitus gegen Außenseiter. Offenbar wird fremde Körperbildung, Sprache, Art ohne weiteres als lächerlich empfunden. Der Fremde oder Fremdartige wird nicht Fuß fassen, nicht Einfluß im Rate gewinnen, keine Frau finden können, die sich mit auslachen lassen will. Ausgelacht werden ist ärgerlich, *soll* es offenbar sein: so wird sich der einheimische Sonderling vielleicht anpassen. Man kann sagen, daß das Lachen entweder isoliert oder erzieht.

Eine Einschränkung bedeutet Bergsons zweite Einleitungsthese: Gelacht wird nicht, wenn Affekte angesprochen werden: der Unglückliche, etwa im Krieg verstümmelte, findet *Mitleid*, so auch der, dem schwere körperliche Fehler von Geburt eigen sind – jedenfalls wenn schon ein gewisser Stand der Herzensbildung erreicht ist. Hier bestehen Übergänge, auch noch für unser Gefühl. Man kennt den Fall, daß einem bei genauerem Nachdenken 'das Lachen vergeht'. – Andererseits der Gefährliche, der soziale Schädling, erregt Furcht, veranlaßt Abwehr: Ausstoßung, Steinigung oder dergleichen. Ernsthafte Bedrohung darf also weder im aktiven noch passiven Sinne im Spiel sein, die beiden tragischen Affekte sind mit der Komik wesensmäßig unvereinbar¹.

Wir dürfen die Komik also, oder wenigstens eine bestimmte, urtümliche Form von ihr, suchen in dem Bereich *harmloser Abweichung von den Lebensformen der Gesellschaft*. Die 'Harmlosigkeit' braucht dabei nicht objektiv zu gelten; es genügt, daß man den Fall harmlos *nimmt*. Darum führt vom Lachen aus kein Weg zu Handlungen der Hilfe oder Flucht bzw. Abwehr, wie sie von Mitleid oder Furcht eingegeben werden. Vielmehr handelt es sich um einen in sich ruhenden, mit sich zufriedenen und abgeschlossenen Affekt, der zu keinen Weiterungen führt, zu nichts fortreißt – inaktiv und doch wirksam, dabei zwangsläufig, ja gewaltsam (wie wir sahen) sich einstellend: eine Gabe an das Menschengeschlecht von verwirrender Wunderbarkeit.

Die Weiterentwicklung dieser jedenfalls alten Form des Komischen zu den mannigfachen abgeleiteten Spielarten ist schwer zu übersehen. Bergson versucht ein einheitliches Motiv durchzukonstruieren: komisch ist der Gesellschaft das Starre, Steife, Unelastische; sie verlangt Anpassung jedes Individuums sozusagen jeden Tag

¹ Vgl. *ἀνώδυνον καὶ ὀφθαρμικόν* als Eigenschaft des *γελοῖον* bei Aristot. Poet. 1449 a 33. – Der bekannte *black humour* ist kein Gegenbeispiel, sondern wirkt gerade durch freches Überspielen der tragischen Affekte; die Erscheinung liegt schon im 'Philogelos' vor, z.B. § 227; mehr Beispiele auf S. 22 der Ausgabe von 1968 [ed. A. Thierfelder, München 1968 (Tusc.B.). – Die Red.].

aufs neue an ihren eigenen, sozusagen auch jeden Tag wechselnden Gesamtrahmen.

Das ist einseitig gesehen und führt bei vielen Einzelheiten zu gezwungener Deutung. Das ewige dynamische Wechseln der Gesellschaftsform wird von Bergson unerklärt als Tatsache hingestellt, ist aber nicht unerklärbar. Wird doch eben die gesellschaftliche Entwicklung von jenen Einzelgängern, Neuerern, scheinbaren Phantasten vorangetrieben, die bei ihrem Aufkommen regelmäßig von der rückständigen Gesellschaft verlacht werden: einem Euripides, Sokrates, Platon, über die Aristophanes und andere Komiker im Theater Hohn und Spott ergießen. Hier ist also gerade die Gesellschaft das Starre, Beharrende, dagegen der Sonderling und Einzelgänger das aktive, dynamische Moment. Als Grund des Lachens bleibt also nur das eifersüchtige Wachen der Gesellschaft jeweils über den Bestand ihrer augenblicklichen Gesamt-Form, über ihr Mittelmaß, ihren Durchschnitt. Wie sich das auswirkt, hängt von dem Format und Gewicht des jeweiligen Einzelgängers ab: ist sein Streben unberechtigt, von bedrohlichen Konsequenzen, eine Verfallserscheinung, dann liegt in dieser Einstellung der Gesellschaft ein erhaltendes Moment. Im entgegengesetzten Falle kann sie schädlich sein, wirkt aber auf edle und starke einzelgängerische Kräfte herausfordernd und stählend. Im ganzen stellt sie einen Prüfstein dar für den Wert von Abweichungen im gemeinschaftlichen Leben, das ja, wie das organische Leben, andauernd ohne erkennbaren Plan Variationen hervorbringt, — ein Auslesemoment, gleichsam Sieb oder Filter. Im positiven Falle wird die Gesellschaft zu dem Neuen mit fortgerissen, und sie verhöhnt bald ihrerseits diejenigen ihrer Mitglieder als rückständig, die an dem Alten festhalten wollen: jetzt hat das Neue "die Lacher auf seiner Seite".

Im ganzen kommt, wie schon angedeutet, die Gesellschaft bei Bergson zu günstig weg, indem sie sozusagen von vornherein und immer im Recht ist. Zu einer richtigeren Einschätzung wird ein Blick auf die geistige Form der Gesellschaft verhelfen. Daß sie ihre eigene Reaktionsweise hat, ist seit den Tagen des Altertums oft bemerkt worden, z.B. von Historikern. Aber die früheste Äußerung stammt wohl von Solon (fr. 8 D.): daß von den Athenern jeder einzelne ein Fuchs, ihre Masse aber urteilslos und leichtgläubig sei. Es findet also nicht etwa ein Ausgleich der verschiedenen geistigen Potenzen auf ein Mittelmaß statt, sondern das Ergebnis ist — nach Solon — eine Senkung insgesamt.

Gerechter wird man sagen, daß das geistige Leben der Masse näher bei den natürlichen Grundlagen des Daseins liegt, stärker dem Triebleben verhaftet ist. Insbesondere die beiden Grundtendenzen des animalischen Daseins, zur Erhaltung des Individuums und der Art, herrschen innerhalb der Massenreaktion weit stärker oder mindestens offener vor.

Bekanntlich führt die Befriedigung der Triebe zu einem augenblicklichen Wohl- oder Frohgefühl, einem Behagen. Dieses hat mit dem Komischen als einem geistigen Vorgang zwar vordergründig nichts zu tun, weist aber Ähnlichkeit damit auf. Der Ausdruck des Gesichtes ist ähnlich bei dem Frohen wie bei dem Belustigten, selbst das Lachen kann aus bloßem Frohsinn ohne nennenswerten geistigen Anreiz erfolgen, und natürlich sind auch die Gemütsstimmungen ähnlich. Wir sahen früher, daß Furcht und Mitleid die Komik nicht aufkommen lassen: es sind dieselben Stimmungen, die auch den Frohsinn vertreiben.

Schieben wir zunächst die Frage zurück, ob sich zwischen dem Komischen und

dem Triebhaften auch gedanklich ein Zusammenhang erweisen läßt! Daß die Dinge nicht nur ähnlich sind, sondern *praktisch zusammenwirken*, wird selten so klar wie in der griechischen Komödie, besonders der älteren Zeit. An sie, die Ältere attische Komödie des Aristophanes und seiner Zeitgenossen, müssen wir uns ja ohnehin wenden, wenn wir das Komische als soziales Phänomen studieren wollen. Ist sie doch, wie allerdings auch noch die späteren Formen, eingebaut in den Rahmen eines Festes, an dem die ganze Stammesgemeinde teilnimmt: bekanntlich eines religiösen Festes zu Ehren des Dionysos. Der große Gott, dem die Feier gilt, hat ein rätselhaftes, oft furchterregendes, jedenfalls ehrfurchtheischendes und überwiegend ernsthaftes Wesen. Dagegen ist für seine Begleiter, die ihn trunken umschwärmen, den 'Thiasos', Entfesselung der Triebe kennzeichnend, die durch die Ekstase des Weinrausches hervorgerufen wird. Man erinnert sich der bekannten Schilderungen, die Erwin Rohde (Psyche II 9 ff.) eindrucksvoll zusammengestellt hat. Neben der Liebeslust, die besonders auf den bildlichen Darstellungen deutlich wird, erhebt sich Begier nach weiterem Trank (angeblich von Milch und Honig aus Waldbächen) und nach Speise, die in urtümlicher Weise roh verschlungen wird. Unsere literarischen Quellen gehen gerade auf diesen Punkt, das Zerreißen von lebenden Tieren, besonders ein (F.A. Voigt in Roschers Mythol. Lexikon I 1037) und erinnern uns, daß außer den positiven Affekten gesteigerter Lebenslust sich auch die negativen, zerstörerischen Triebe austoben. Das wilde Jauchzen der Mordlust und Zerstörungswut ist wohl im Grad, aber kaum im Wesen verschieden von der Freude an sonstigem Genuß, und die Brücke der Ähnlichkeit, die Lachen und Freude verbindet, darf auch dahin verlängert werden. Wenn wir nun bei der fest-feiernden Gemeinde als gemäßigtem, gebändigtem Thiasos die Lust an Speise, Trank und Liebe zu einer Art von Karnevalsstimmung gedämpft sehen, so dürfen wir auch nicht außer acht lassen, wie sich bei dem Fest die Freude am Angriff – ähnlich wie beim Karneval – in allerlei Hohn und Spott gegen mißliebige Personen ergießt und die verwandte Schadenfreude sich anreihet, deren Frohlocken sich mit dem Klang der übrigen Heiterkeit untrennbar vermischt.

Die Motive triebbedingter Ergötzung sind geeignet, einen Hintergrund allgemeiner Heiterkeit zu bilden, vor dem sich die eigentlich komischen Faktoren auswirken. Bei dem *Liebesmotiv* ist dies auch für unser eigenes Empfinden nicht überraschend: wir sind an sein Auftreten in jeglicher Art von schöner Literatur, ernster wie heiterer, gewöhnt; unter vielem anderen denke man auch an die Filmkomödie, die, nicht selbst zur Literatur gerechnet, durch einige Zwischenstufen Fortsetzerin der griechischen Neuen Komödie ist. Die Vorstellung ist uns geläufig, daß die Liebe das durchgehende Motiv innerhalb eines Dramas oder einer Erzählung ist: als Ziel steht am Schluß das glückliche Sichfinden eines Liebespaares (oder mehrerer), und der Hauptteil des Werkes ist ausgefüllt mit dem Trubel, der aus irgendeinem, natürlich kunstvoll ersonnenen, Grunde geschehen muß, bis es endlich soweit ist. Die Alte Komödie der Griechen bediente sich größerer Offenheit, wofür schon das Kostüm der Schauspieler bezeichnend war; man arbeitete mit Demonstration nackter Hetären vor allem Volke, ja in einer der Weiberkomödien des Aristophanes – die alle drei diesen grob-erotischen Einschlag besonders deutlich zeigen – kommt es fast zum Äußersten auf offener Bühne, und man ist selbst beim Lesen erleichtert, daß doch die Frau im letzten Augenblick davonläuft (Lysistrate 952 f.).

Ohne denselben pikanten Reiz und darum für uns befremdlicher sind *Essen und Trinken* als literarische Motive, d.h. das bloße Reden davon oder das gelegentliche Vorführen auf der Bühne, etwa auch von vorbereitenden Handlungen wie Herbeischleppen guter Dinge in großen Körben, Bratspießputzen, Backen und Schmoren. Das Reden vom Essen nahm erstaunlich breiten Raum ein in der sizilischen Komödie des 6. Jh., und dann wieder in der Mittleren Komödie Athens im 4. Jh., auch manche Zeitgenossen des Aristophanes ergingen sich darin. Aristophanes selbst ist vergleichsweise sparsam im Aufzählen der Magenfreuden. Es gibt aber einen festen Platz, wo sie immer wiederkehren: Die Finali (ἐξοδοί), wo in der Regel der Held mit dem Chor zusammen jubelnd abzieht, wobei sie entweder vom Essen und Trinken kommen, oder häufiger zu diesem Zwecke sich irgendwohin begeben wollen. Es scheint sich bei diesen Exodoi – deren Nachhall übrigens bis in die Neue Komödie reicht – um einen altertümlichen Bestandteil des dionysischen Festprogramms zu handeln, denn auch die Zuschauer sollten ja jetzt aufstehen zu dionysischer Festfreude, zu Essen, Trinken und gegebenenfalls Liebe. Manchmal laden die Personen des Stückes am Schluß die Zuschauer zu sich zum Mittrinken und Mitesen ein, wobei sie freilich in Seitenbemerkungen durchblicken lassen, daß diese Einladung nicht ernst gemeint ist. Aus einem dieser Finali (Ekklesiazusen) stammt das längste Wort, das Aristophanes und die griechische Sprache überhaupt gebildet hat, von 78 Silben, eine verrückte Pastete aus zahllosen leckeren Bestandteilen, die es zu essen geben soll. Der Anlaß des Essens, zu dem mit Vivat abgezogen wird, kann je nach der Fabel des Stückes verschieden sein: in den kriegsfeindlichen Stücken etwa das Versöhnungs- und Friedensmahl, in dem Weiberstaat die neue Gemeinschaftsverpflegung. In einigen Fällen ist es ein Hochzeitsmahl: der Vogel-mensch Pisthetairos und der Friedensstifter Trygaios heiraten am Schlusse ziemlich unvermittelt allegorische Figuren, durch hübsche Weiblichkeiten dargestellt, offenbar zu keinem anderen Zweck, als damit zuletzt der Hochzeiter mit der holden Braut im Arm abziehen kann: ihm winken Freuden erst des Schmauses, dann der Liebe. Auch anderswo geschieht dieses Abziehen etwa in Begleitung der erwähnten Hetären. Die beiden Komponenten des Animalischen wirken zusammen und sind grundsätzlich gleichberechtigt, so wie in der biologischen Wirklichkeit die Erhaltung des Einzelwesens und diejenige der Art bekanntlich einander zur Voraussetzung haben. Noch in der Neuen Komödie der Griechen und Römer erhalten wir gelegentlich Ausblicke auf Mähler und Zechereien, die man im engeren oder weiteren Sinne als hochzeitlich bezeichnen kann – so wie die beiden Komponenten natürlich dort auch getrennt vorkommen: die überragende Rolle des Liebesmotivs in der Neuen Komödie wurde schon erwähnt. Die Gastronomie wird produktiv vom Koch, vorzugsweise rezeptiv vom 'Parasiten' vertreten. Besonders letztere Rolle ist beliebt, und in den *Captivi* des Plautus, wo das Liebesmotiv bewußt ausgeschaltet ist, muß wenigstens der Parasit sich breit explizieren und für Stimmung sorgen.

Stimmungsgrundlage für die eigentlich komischen Motive, deren andauernde Durchflechtung: das leisten die Faktoren des Triebhaften ohne Zweifel für die Komödienhandlung, so wie im Karnevalszug 'Weck, Worscht und Woi' überlebensgroß getragen werden und als viertes W die holde Weiblichkeit marschiert und Blumen wirft – zur Erheiterung und Anregung mitten zwischen den 'Motivwagen',

d.h. Witzwagen, die allein das laute Lachen hervorrufen. Es ist die Frage, ob sich die Leistung des Animalischen für die Komik hierauf beschränkt.

Mir scheint, daß dies nicht der Fall ist. Gleichsam in einer zweiten Runde können wir versuchen, eine Wirkung jener *naturalia* auch beim Zustandekommen des Komischen selbst zu finden.

Die dionysische Festvorstellung schien uns von einer karneval-ähnlichen Stimmung getragen. Nun ist von der 'Mainzer Trias' zwar kein Bestandteil entbehrlich, aber für den *Geist* am meisten bestimmend der *spiritus vini*, in übergreifender Funktion: 'Genuß'mittel *neben* den andern, lockert er zugleich das menschliche Gemüt auf zur Empfänglichkeit für diesen und manche andere Genüsse. Sein Einfluß führt zur Enthemmung zugunsten des Triebhaften, Animalischen: nicht gleich im Sinne grober Exzesse (die zwar auch vorkommen), aber ein gewisser Oberbau des menschlichen Innenlebens wird negiert, gelten darf nur das Genußhafte, entweder unmittelbar, oder was im *Dienste* des Genusses steht: der krasse Eigennutz; oder das Animalische schlechthin, auch ohne Bezug auf einen Genuß: angetrunkene Leute lachen über schmutzige Witze, mögen diese ins sexuelle Gebiet einschlagen oder sich mit dem *bloßen* Schmutz begnügen. Diese Kategorien bestehen auch sonst im Leben, werden aber durch einen moralisch-intellektuellen Oberbau überkleidet. Trunkene Stimmung legt sie bloß, und ein Fest, das im Dienste der Weinlaune steht und auf diese abzielt, systematisiert gewissermaßen diese Faktoren zu einer karnevalistischen Weltanschauung. Das *Faschings-Credo* macht sich Schillers Wort zu eigen, daß sich das Getriebe der Welt aus Hunger und aus Liebe erklärt, — und zwar ohne Rest, fügt der antike Karnevalist gleichsam hinzu! Auf der genußhaft-selbstsüchtig-niederanimalischen Basis läßt sich das Treiben in der Welt restlos verstehen, am Fasching ist alles andere außer Kraft gesetzt. Hat man nun ein geistvolles Karnevalsprogramm, so wird diese Weltsicht aus der Stimmung des einen Festes heraus auf die übrigen Zeiten und Gelegenheiten übertragen: man gewinnt so überraschende Ausblicke auf das Leben und Treiben des ganzen Jahres, das man 'nun endlich richtig sieht!' Was an höheren Gesichtspunkten während des vergangenen Jahres angeführt worden ist auf dem Gebiet der Politik, Kunst, Wissenschaft oder auch nur der bürgerlichen Ethik, das war, wie man nun endlich durchschaut, eine dürftige Schanzverkleidung für die Komponenten des 'Unterbaues'.

Es ist klar, wie diese Haltung mit der gesellschaftlichen Funktion der Komik ineinandergreift: wer angeblich Besseres, Höheres will, dem Durchschnitt voraussein möchte, muß sich in diesen Tagen sagen lassen, daß er's auch nicht anders treibt als die andern, muß sich herabziehen, 'entlarven' lassen. Sokrates treibt ein lächerliches Brimborium, einen billigen Humbug, um von seinen Schülern ein paar Sachwerte zu ergaunern; ähnlich wie dieser philosophische verhalten sich der politische, militärische, poetische oder theologische Narr, die alle doch nicht so dumm sind, ihren Eigennutz außer Acht zu lassen. Diese Leute 'geben' furchtbar 'an', die Komödie charakterisiert sie anschaulich durch Versetzung ins obere Stockwerk: Sokrates im Hängekorb, Euripides dichtend auf einer Trittleiter; ein Besucher wird 'o Alltagsmensch'² angeredet; die Sprache der Theologen und Poeten ist sonderbar geschraubt; Orakelsprüche der ersteren laufen darauf hinaus, daß der Kündler ein

² Wolken 223: ὦ [ε]φήμερε.

Stück vom Festbraten der Opferfeier abbekommen soll. Das Herabstürzen der *Scheingröße* von seiner Höhe kann auf verschiedene Art bewerkstelligt werden, jedenfalls wird ihr Gehaben irgendwie auf die Realitäten des Daseins reduziert. Das kann unter Umständen bloß von außen her geschehen: Prügel oder Bespucken usw. eines mißliebigen Staatsmannes auf der Bühne; dem Sokrates zündet ein erzürnter Schüler das Haus über dem Kopf an; Euripides wird von einem Alltagsmenschen andauernd beim Dichten gestört, wie sein später Kollege Balduin Bählmann. Aber überzeugender ist die *innere* Widerlegung, und man kann beides kombinieren: der 'Angeber' trumpft zuerst auf, offenbart sich später als Heuchler und Jämmerling und wird am Schluß verprügelt.

Eine Art mittleren Weges ist, den Großtuer in Bezug zur niederen Körperlichkeit zu setzen, sozusagen den Heros in Unterhosen zu zeigen. Das ist zwar billig, weil immer möglich, weil es keinen Vorwurf darstellt und im Grunde nichts beweist. Aber es bereitet dem primitiven Zuschauer Befriedigung, zu sehen, daß der große Mann es auch nicht anders macht – und nicht nur dem primitiven: es gibt Leute, die so mörderisch 'angeben', so dienstlich oder wissenschaftlich, so ätherisch oder kunstbessenen auftreten, daß wohl jeden Betrachter der Wunsch anwandelt, irgendwie demonstriert zu bekommen, daß auch dieses scheinbar höhere Wesen den niederen Anforderungen der Natur unterworfen ist, daß *der* oder *die* es auch nicht anders macht. Wanzen im Hause des Sokrates, enormer Stoffwechsel des Perserkönigs seien als Beispiele genannt³. Natürlich wirken auch die Weheschreie der Verprügelten oder sonst Gestraften so, daß sie die Würde mindern.

Deshalb finden wir auch in der frühesten wissenschaftlichen Behandlung, die das Problem des Komischen gefunden hat, in Platons *Philebos* (47 D ff.), die Auflösung eines falschen Geltungsanspruches geradezu in den Mittelpunkt der ganzen Erscheinung gerückt. Der Lächerliche, so hören wir da, sei einer von denen, die gegen die delphische Mahnung *γνώθι σαυτόν* verstoßen; unsere Gefühle ihm gegenüber aber seien aus dem Vergnügen des Lachens und dem Häßlichen der Schadenfreude (*φθόνος*) gemischt. Hier möchte ich auch die Lösung einer Frage suchen, die Platon uns an anderer Stelle aufgibt, aber unbeantwortet läßt. Am Schlusse des *Symposion* beweist Sokrates, allein noch ganz bei Sinnen, dem Aristophanes und dem Tragiker Agathon, daß es "Sache desselben Mannes sei, eine Komödie und eine Tragödie machen zu können". Das steht im Widerspruch zu der Praxis im damaligen Athen, wo beide Dichtungsarten personell streng getrennt sind, übrigens auch zu einer eigenen Äußerung des platonischen Sokrates im *Staat* (III 395 A). Wie Sokrates bei dem Gastmahl des Agathon seinen Beweis geführt hat, erfahren wir nicht. Es liegt nahe, an die Äußerung im *Philebos* anzuknüpfen. Denn die Mahnung zur Selbsterkenntnis ist natürlich auch der Tragödie eigen, wo sie nicht nur wörtlich als Zitat vorkommt (Aischyl. *Prom.* 309), sondern besonders in der älteren Zeit geradezu der tragende Grundgedanke ist. Tragödie und Komödie, jede mit ihren Mitteln, lehren den Menschen, seine Stellung, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen.

³ Aristophanes, *Wolken* 706 ff.; *Acharner* 80-82. Besonders deutlich in seiner Drastik: Antiphanes (Mittlere Komödie) II 20 Kock, *Fragm.* 40, bei Athenaeus X 444 b) *ὅστις δὲ μείζον ἢ κατ' ἀνθρώπων φρονεῖ* | ... *εἰς ἄφοδον ἐλθὼν ὅμοιον πᾶσιν αὐτὸν ὄψεται*: "wessen Sinn höher steht über Menschenmaß, der gehe auf den Abort: da wird er sehen, daß er allen gleich ist".

Zeigt ihn die Tragödie dem allgemeinen Menschenlos in seinen ernsthaften Seiten wie Tod, Irrtum, Sünde unterworfen, so hält ihm die Komödie gar die animalischen Niedrigkeiten, denen er verhaftet ist, vor und stupft ihn überhaupt aus jeder Richtung zurück, in der er den Durchschnitt verlassen will.

Guil. Süß, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, Dissertation Gießen 1905, stellt eine Kombination von zwei Rollen heraus, die ganz besonders für die alte Komödie der Athener typisch ist: einerseits der ἀλαζών 'Prahler, Angeber', auch ὁ σεμνός⁴ genannt – und ihm gegenüber der βωμολόχος, ein Possenreißer. Sie erscheinen, je nach der Gesamtfabel, in wechselnden Verkleidungen. Die ἀλαζονεία zeigt sich manchmal nur in einzelnen Szenen, ist anderwärts durch das ganze Stück durchgeführt. Der βωμολόχος als Vertreter niederer Tendenzen macht sich gut als Sklave, als begleitender Diener, z.B. im Anfang der *Frösche*, wo sich schon deutlich die Kombination zeigt, die später durch das Paar Don Quijote – Sancho Pansa unsterblich geworden ist. – Aufgabe des βωμολόχος ist es, die hohen Ansprüche des ἀλαζών auf ihre niedrigen Wurzeln zurückzuführen. Eigentlich müßte er sich dadurch in Gegensatz zu dem Alazon stellen. Aber die Kunst des Meister-Bomolochos besteht oft gerade darin, dem Alazon scheinbar zuzustimmen. Beifällig wiederholt er eine weise Bemerkung des großen Meisters und dreht ihm dabei das Wort im Munde herum. Im Eifer der Beflissenheit fällt er dem Alazon sogar ins Wort, nimmt ihm sozusagen die Mühe des Zu-Ende-Sprechens ab und vollendet den Satz natürlich in dem Sinne, daß eine handfeste Sauerei herauskommt oder der krasse Eigennutz des Wichtigtuers enthüllt wird. Doch gibt es auch den einfacheren Fall, daß der Bomolochos zu dem Alazon in offenen Gegensatz tritt.

Per analogiam findet sich diese frech-unehrerbietige Haltung allerhand Größen gegenüber auf ein Gebiet ausgedehnt, wo man sie nicht erwarten würde, zumal bei Aristophanes, dem konservativen Zeitkritiker, der Sokrates' Gottlosigkeit tadelte: Götter erscheinen auf seiner Bühne humoristisch gefaßt, ihr forsches Auftreten als 'Angaben' entlarvt. Markante Beispiele finden sich im Anfang der *Frösche* sowie im *Frieden*, wo Hermes an der Himmelstür sich wie ein bestechlicher Hausknecht beträgt; schließlich in den *Vögeln*, wo die Götter am Ende geradezu abgesetzt werden. Natürlich muß man die Narrenfreiheit des Festes bedenken, trotzdem ist diese Art von Komik erstaunlich und uns fremd. Versteht Gott Spaß? Wir wissen es nicht; in mancher Beziehung tut er es gewiß nicht – aber warum schließlich überhaupt nicht? Wenn Humorlosigkeit ein Mangel ist, dürfen wir sie dem höchsten Wesen nicht zuschreiben. Die anthropomorph-polytheistische Religion lädt mehr dazu ein, dergleichen anzunehmen: in der großen 'Familie' der Olympier kommen recht menschenähnliche Szenen vor, wie die zwischen Ares und Aphrodite, über die sich das bekannte 'homerische Gelächter' erhebt (Odyssee VIII 326, und bald wieder über einen Witz des Hermes, 343). Uns mögen humoristische Stücke der Edda in den Sinn kommen: Odin als betrogener Liebhaber; seine Trunkenheit; Lokis Lästerreden auf alle Götter. Aber unüberbietbar ist doch am Anfang der aristophanischen *Frösche* Dionysos – also der Gott, zu dessen Ehren gespielt und gefeiert wird – als jämmerlicher Feigling, der sich vor Angst beschmutzt, der (natürlich der Schauspieler) Schutz bei

⁴ Eigentlich 'der Ehrwürdige', aber dann pejorativ, unter dem Einfluß von σεμνύνεσθαι 'vornehm tun', von der bloßen Pose.

seinem eignen Priester vorn im Publikum sucht. Wahrlich, da denkt man an Platons Wort im *Kratylos* (406 c) *φιλοπαίσιμονες καὶ οἱ θεοί*: "auch die Götter verstehen Spaß".

Nun zu einer Ausdehnung in anderer Hinsicht! Manche Äußerungen der *ἀλαζονεία* sind von der Person des *ἀλαζών* ablösbar, wirken sozusagen abstrakt. Z.B. in den aristophanischen *Acharnern* redet Euripides in stelzendem Tragödienstil auch zum lästigen Besucher und zum Sklaven, bei trivialem Inhalt, etwa so: Von hinnen zeuch! Du schleuß des Hauses Doppeltür!"⁵ Diese Sprechweise ist von der Person ablösbar: des Dichters Hausdiener redet ebenso (396-401). Das wäre also *τὸ σεμνόν*, von Aristophanes (auch von anderen) ungeheuer oft zu komischer Wirkung verwendet: der technische Ausdruck ist *παρωτραγωδεῖν*, eine Spezialisierung vom *παρωδεῖν* 'parodieren'. Auch Plautus kennt diese Technik des *paratragoedare*; bei uns wurden etwa Zitate aus Schiller so mißbraucht. Die Komödie verhöhnt ihre ältere, ernsthaftige Schwester. Durch Anwendung ihrer Sprache auf triviale oder gar derbkomische Inhalte wird die Tragödie 'entlarvt' als bloßes Brimborium, als blauer Dunst, den jeder nachmachen kann, wenn er nur den Meistern vom hohen Stuhl eine gewisse, höchst simple Technik, einen bestimmten Phrasenschatz abgesehen hat. So wie wenn den königlichen Purpurmantel, der dem Volke imponiert hat, ein Schalksnarr anlegt und sagt: "Seht her, das kann ich auch! Es ist nichts Besonderes dran".

Doch die Komödie kann nicht nur die große Schwester, sie kann sich auch selbst verhöhnen. Denn nicht bloß die Tragödie macht ja den Leuten blauen Dunst vor: einen beträchtlichen Anteil an dergleichen Scheinwesen hat die Komödie mit ihr gemeinsam. Das ist die *Illusion*, nach der wir glauben sollen, daß wir uns statt in Athen im Himmel befinden und daß unser wohlbekannter Mitbürger, der Schauspieler Soundso, der Gott Hermes wäre, bloß weil er sich ein Ding aus Pappe vors Gesicht gebunden und an Hut und Schuhe goldene Flügel genäht hat. Wer aber *alle* Masken abreißt, kann vor der eigenen nicht haltmachen. Jeder kennt aus eigener Theater-Erfahrung die starke komische Wirkung der *Durchbrechung der Illusion*, die sich glatt aus der Alazon-Komik ableiten läßt: der Dichter bzw. sein Schauspieler ironisiert sich selbst als einen, der den Leuten etwas vormachen will, was gar nicht wahr ist. Besonders stark ist die komische Wirkung bekanntlich, wenn es sich um einen *unfreiwilligen* Vorgang handelt: ich erinnere an die Shakespearesche Julia im 'Raub der Sabinerinnen' (von v. Schönthan), die erst einmal ein störendes Hündchen von der Bühne entfernen muß und sich dann wieder in den Sarg legt und weiter tot ist. Solche Zwischenfälle pflegen allerdings im Regiebuche nicht vorgeschrieben zu sein: aber der Dichter kann wenigstens den Schein anstreben, als handle sich's um spontane Äußerungen. Wenn der Bauer im *Frieden* des Aristophanes in den Himmel reitet, wird er, auf einem riesigen Mistkäfer sitzend, an einem Kran in die Höhe gewunden. Die Illusion des Fliegens ist nicht gerade vollkommen, aber sie fällt gänzlich dahin und wird als Kulissenzauber entlarvt, wenn es dem Trygaios bei dieser wackligen Angelegenheit angst und bange wird und er den Maschinenmeister, der den Hebebaum bedient, beweglich anfleht, ja recht gut aufzupassen. — Jedoch kann auf den Schein des Spontanen ohne Schaden auch verzichtet werden,

⁵ Kombiniert aus 456 und 479.

und meist gibt sich Aristophanes nicht die Mühe, ihn zu erregen. Es wimmelt bei ihm von Durchbrechungen der Illusion in jeder Art, Bemerkungen über Zuschauer und Chor, allerlei Theaterverhältnisse, Seitenhiebe gegen rivalisierende Kunstgenossen, und zwar auch außerhalb der sogenannten Parabase, eines Zwischenaktes mitten im Stück, wo der Chor die Zuschauer regelmäßig direkt anredet und eine Illusion gar nicht beabsichtigt ist. Als Nachklang dieser Technik gibt es eine Art von Parabase auch in einem Stück des Plautus (*Curculio*), gelegentlich auch Durchbrechung der Illusion, aber selten: sie widerstrebt der geschlossenen Kunstform, die sich die Neue Komödie in Nachfolge der Tragödie zur Pflicht gemacht hatte.

Wie der *moralische* Oberbau, wird auch der *rationale* der Weinstimmung weitgehend abgeschafft: die Kausalität des normalen Weltverlaufs gilt nicht mehr unbedingt, der Mensch vergißt seine Sorgen, faßt Mut und Hoffnung, weil sich alles, alles wenden kann – eine zugleich *optimistische* und *phantastische* Haltung: ἐὐέλπιδες sind die Trunkenen nach Aristoteles, Nikomach. Ethik 1117 a 15, und fast ebenso heißt bei Aristophanes einer der beiden Optimisten, die ausziehen, um das Reich der Vögel zu gründen. Pindar, Fragm. 124: "Trunkene schwimmen allzumal auf einem Meer goldenen Reichtums zu einer vorgespiegelten Küste"; sie sind mutig – so sagt außer Aristoteles auch Horaz, Oden III 21,21: "der Arme fürchtet dann weder Königskronen noch feindliche Waffen"⁶.

Diese Haltung vornehmlich bedingt Schwung und Größe der meisten aristophanischen Stücke: der Himmel- und Höllenfahrten, neuer Staatsordnungen und toller Ideen zur Beendigung des Krieges. In den *Rittern* wird ein mißliebiger Demagoge durch einen noch größeren Schuft ausgestochen, der sich aber – da dieses Ergebnis ja nicht gerade befriedigen könnte – nach der Machtergreifung plötzlich als vernünftiger Kerl mit besten Reformplänen erweist: woraus man sieht, wie wenig es hier auf Logik und Konsequenz ankommt!

Abgeschwächt bleibt diese Haltung auch später der Komödie immer eigen: durch wunderbare Zufälle u.ä. wendet sich nach allerhand Verwicklungen doch alles zum Guten, besonders haben gute Menschen, mit denen das Publikum sympathisiert, regelmäßig ein gutes Schicksal⁷. Die Problematik, daß im Leben oft das Gegenteil der Fall ist, wird von der Komödie nicht, wie von Tragödie und Epos, aufgegriffen. Dieser oberflächliche Optimismus begründet im Zusammenwirken mit dem ersten Faktor, der Abstellung auf die triebhaften Seelenelemente, die dauernde Zweitrangigkeit der Komödie gegenüber den ernsten Gattungen, allerdings gleichzeitig ihre durchschnittlich größere Beliebtheit besonders beim einfachen Publikum – nicht bloß bei dem betrunkenen: da kann man es nur am leichtesten demonstrieren. Aber Triebhaftigkeit und Wunschdenken gibt es auch sonst. Beide Faktoren wirken zusammen, um die fröhliche Stimmung, den befriedigenden Ausgang der Komödie zu schaffen.

Das bekannteste Beispiel dieses Zusammenwirkens habe ich schon berührt: das Happy-End der Liebesgeschichten in der Neuen Komödie und späterhin. Selbst-

⁶ Man brachte auch den römischen Namen *Liber* des Weingottes mit der *παρρησία* in Zusammenhang: Plutarch, *Quaestiones Romanae* 104 (*moralia* 289 A); vgl. Naevius *com.* 112.

⁷ M. Neumann, *Die poetische Gerechtigkeit in der Neuen Komödie*, Diss. Mainz 1958. – Aristot. *poet.* 1453 a 33 ff.

verständlich freuen wir uns darüber, denn mit den blühenden jungen Menschen, die da auf den Pfaden der Liebe wandeln, verbindet uns eine natürliche Sympathie – ich scheue mich zu sagen, eine animalische Sympathie, obwohl es selbstverständlich im Grunde dasselbe ist. Aber man vermeidet lieber den Ausdruck, nachdem die grobe Erotik der koboldartigen aristophanischen Figuren einer feineren Zeichnung in der Neuen Komödie Platz gemacht hat. Man hat da übrigens nicht bloß gemildert und verfeinert, sozusagen die 'Erotik' zur 'Liebe' veredelt. Man hat eine wichtige Seite der Sache, wie es scheint, neu entdeckt, die sich für die Komödie fruchtbar erwies: die Aufgeregtheit und Reizbarkeit, das Schmachten und Balzen der verliebten Jünglinge. Theoretisch gesehen, wurde dadurch das Liebesmotiv mit einem Element kombiniert, das der *ἀλαζονεία* nahesteht. Diese beiden Faktoren: Triebhaftigkeit und das Herausfallen aus dem Durchschnitt, bisher als Gegensätze betrachtet, erweisen sich nämlich als vereinbar, sobald auch die Art des Liebesverlangens aus dem allgemeinen Rahmen fällt (übrigens *auch* in der Richtung nach 'unten': der Alazon = 'Miles Gloriosus' des Plautus ist ein hemmungsloser Erotiker). Für die jugendlichen Verliebten möchte ich aber, wegen der Wichtigkeit gerade dieser Rolle, die Sache noch einmal vom Allgemeinen her deduzieren:

Die Menschen werden geboren als Gemeinschaftswesen (*ζῶα πολιτικά*), und auch als Einzelwesen. In die sich hieraus ergebenden Spannungen greift die Komödie ein, von der Seite der Gemeinschaft her. Jeder Mensch ist der Ansicht, daß die Welt erst mit ihm beginne (und damit subjektiv im Recht). Er ist in Versuchung, sich zu gebärden, als ob seine Gedanken und Gefühle neu, noch nie dagewesen seien. Dem begegnet die Komödie mit ihrer Einebnungstendenz. Für die *Gedanken* ist das bereits ausgeführt. – Die *Gefühle* sind hauptsächlich die amourösen. Darum ist die Art und Weise, wie die Verliebten in der Neuen Komödie betrachtet werden, nicht bloß verdünnt aus der alten, groben Erotik, sondern ein *ur-komisches* Anliegen: Erheiterung darüber, wie ernst und 'einmalig' diese weltweit verbreiteten und ewig wiederkehrenden Dinge genommen werden. Manchmal werden im Wechsel mit den jungen Liebesleuten alte Ehepaare vorgeführt, die im Unfrieden leben, er ein Haustyranne oder Pantoffelheld, etwa gar auf Seitenpfaden wandelnd, sie vergrämt oder eine keifende Megäre. Wenn die jungen Leute Augen und Ohren hätten, könnten sie sich wohl ein Beispiel davon abnehmen. Aber sie haben ja keine! Von der Höhe unserer Erfahrung lachen wir über ihre Unvernunft – um die wir sie gleichzeitig beneiden.

Es bleibt nach meiner Erfahrung keiner Theorie des Komischen erspart, daß sich an die Grundtypen, welche sie als wichtig herausstellt, ein ganzer Schwarm von abgeleiteten Motiven anschließt, die anerkanntermaßen ebenfalls komisch wirken und daher nicht übersehen werden dürfen, während sie mit der ursprünglichen Definition nicht voll übereinstimmen. Ob in solchen Fällen die Begriffe 'Prototyp' und 'Ableitung' eigentlich historisch gemeint sind, hängt wohl nur von dem Selbstvertrauen und dem Anspruch ab, womit die jeweilige Theorie auftritt. Zum Beispiel braucht das Opfer der Späße des Bomolochos gar nicht immer der Alazon zu sein: das ist nur des ersteren fruchtbarstes Wirkungsfeld. Der Witzbold kann grundsätzlich *jeder* dramatischen Person in seiner komischen Weise sekundieren, und es ist bei Aristophanes geradezu das Normale, daß von zwei Personen, die auf der

Bühne miteinander reden, die eine die Funktion des Bomolochos hat.

Das stimmt dann freilich nicht mehr zu der platonischen Analyse des Komischen. Es scheint doch weniger auf objektive Überhebung, Selbstüberschätzung des Opfers anzukommen als darauf, daß die Witze des Spaßmachers alles, was glossiert wird, in eine noch tiefere Schicht hinabreißen, in die triebhafte Substruktion, die allein gelten darf, während der Oberbau negiert wird. Nur so viel, scheint's, bleibt wahr, daß jenes Herunterreißen um so wirksamer ist, aus je größerer vermeintlicher Höhe es erfolgt, seine Anwendung auf die *ἀλαζονεία* somit den markantesten Fall darstellt. Schließlich ist ja wohl jeder, der irgendetwas sich vornimmt, plant, anfängt, was außerhalb des allertrivialsten Alltages liegt, in abgeschwächtem Sinne ein Einzelgänger, und man kann sein Vorhaben insofern bewitzeln.

Und ebensowenig wie *von ganz oben* braucht das Herabziehen *nach ganz unten* zu geschehen, d.h. in den Bereich des bloß Animalischen. Man würde ja auch die Gesellschaft falsch einschätzen, wenn man ihr ein Interesse lediglich an diesen Belangen zuschriebe. Sehr wohl hat auch sie ihre Geistigkeit, die sich eben nur in größerer Bodennähe bewegt, ohne darum gleich gänzlich triebverhaftet zu sein. Insofern war es eine Vereinfachung, die es jetzt zurückzunehmen gilt, wenn ich früher nur Unter- und Oberbau in Gegensatz stellte: auch mit einem oder mehreren Zwischengeschossen ist zu rechnen. Gegen den Geist, der weiter oben waltet, kann ein mehr praktischer Lebensverstand, eine Pfiffigkeit und Schläue ausgespielt werden, die allerhand Lagen und Fragen auf ihre Weise zu meistern versteht: auch hier ergibt sich der gleiche Effekt. Solche Bauernschläue kann mit Versagen in dem Bereich des eigentlichen Intellekts, d.h. mit regulärer Dummheit gepaart sein. Jeder weiß das aus dem wirklichen Leben, und auch die Bühne liefert Exemplare, als gelungenstes wohl den Bauern, der bei Sokrates in den *Wolken* Philosophie studieren will.

Auch gibt es den Fall, daß sich einer aus Schlaueit dumm stellt, um den andern 'auf den Arm zu nehmen': das ist der Schalk oder Schelm, *εἶρων*, eine interessante Figur, die Aristoteles (eth. Nicom. II 1108 a) dem *ἀλαζών* gegenüberstellt: der eine macht mehr aus sich, als er ist, der andere weniger, als er ist.

Solche Mischformen machen Schwierigkeiten für den theoretischen Ansatz: der Dumme, als zurückgeblieben unter dem Niveau der Allgemeinheit, sollte eigentlich bloß Objekt des Lachens sein, macht uns aber gerade über andere lachen. Verständlich ist das wohl beim *εἶρων*, dessen angenommene Dummheit in Wahrheit geistreich ist. Das illustre Beispiel solcher *εἰρωνεία* ist ja Sokrates, nicht der aristophanische, sondern der wirkliche.

Der *εἶρων* ist aber außerdem insofern komisch, als er sich verstellt. Die Komik der *Verstellung* oder, im augenfälligen Bereich, der Verkleidung ist allgemein bekannt und ohne Zweifel hoch altertümlich, wie unter anderem auch die griechische Komödie in allen Stadien lehrt. Ich erinnere nur an die Chormasken bei Aristophanes. Verkleidungsspossen reichen von ihm über Mittlere und Neue Komödie herab bis zu 'Charleys Tante' und ähnlichem. Die Volkskunde, ja die Beobachtung unserer Kinder lehrt Entsprechendes. Wir müßten diesen reich entwickelten komischen Typus anerkennen, auch wenn wir ihn theoretisch nicht einzuordnen wüßten. Aber was früher über Illusion und ihre Durchbrechung bemerkt ist, bietet wohl eine Handhabe. Auch zur Wirkung dessen, der sich verkleidet oder verstellt, gehört

ja, daß der Zuschauer die wahren Verhältnisse kennt, in der Regel auch in gelegentlichem Lüften der Maske oder Seitenbemerkungen immer wieder eingeschärft bekommt — wenn nicht gar die ganze Mimik von vornherein unvollkommen und durchsichtig ist. Der Verkleidete oder Sichverstellende will also in flagranter Weise aus seiner eigenen Lage heraus — nicht unbedingt nach oben, vergleiche den *εἰρων*, vergleiche die Götter im *Amphitryon*, vergleiche die Vertauschung der Rollen von Herrn und Diener in den *Captivi*! Er verstößt gegen den elementarsten Grundsatz der Allgemeinheit, wonach jeder zunächst einmal er selbst zu sein hat. Freilich daß unser Lachen über ihn noch im geringsten strafenden Charakter hätte, daß es isolieren oder erziehen wollte, läßt sich nicht behaupten. Die Komik scheint hier von der Grundlage ihrer ursprünglichen Funktion abgelöst, verselbständigt — und das könnte wohl unsere ganze Herleitung, jedenfalls für diesen Sektor, in Frage stellen. Ich begriffe es, wenn jemand sie darum ablehnte; wenn er lieber an die Tänze von Eiszeitmenschen im Rentierfell erinnerte, worüber die anderen vielleicht auch gelacht haben⁸; wenn er urteilte, ein so alter Typus sei vermutlich eine selbständige Quelle der Komik und nicht anderswoher abgeleitet. Mich hält bei meiner Ansicht der Umstand, den ich vorhin erwähnte: daß man vorzugsweise da lacht, wo die wahren Verhältnisse durchblicken.

Außerdem aber ist natürlich die Komik der Verkleidung und Verstellung, jedenfalls auf der Bühne, weitgehend auf denjenigen Mitspieler bezogen, welcher der Illusion erliegt, den Schwindel glaubt.

Das ist, im Prinzip, der *Dumme*, und ihm müssen wir uns jetzt nachhaltig zuwenden, nachdem wir vorhin bloß kurz seinen Weg gekreuzt haben. Er scheint, als die untere Abweichung vom allgemeinen Standard, weniger ergiebig als die Herren vom Obergeschoß, und wahr ist, daß man, um über die *bloße* Dummheit sich köstlich zu amüsieren, selbst nicht sehr viel klüger sein muß. Dafür geht die Dummheit interessante Verbindungen ein, von denen wir die eine, mit der Bauernschläue, schon kennenlernten. Noch wichtiger ist aber eine Weiterung, eine Art von Dependence der Dummheitskomik, der ich mich durch folgende Überlegung nähern möchte: Die komischen Figuren, die Aristophanes auf die Bühne stellt, haben fast alle die gemeinsame Eigenschaft, daß ihre komische Wirkung eine *unmittelbare* ist, also den Zuschauer *ohne jede weitere Überlegung* anspricht. Ich nenne als Beispiel den *Dummkopf*, etwa den bornierten Schüler des Sokrates in den *Wolken*, dessen törichtes Tun und Reden uns rein aus der Situation heraus unmittelbar belustigt. Nun ist der komischen Figur des Dummen nahe verwandt, sozusagen daraus abgeleitet, eine andere komische Type, deren belustigende Wirkung keine unmittelbare mehr ist, sondern ein bestimmtes Wissen und Nachdenken voraussetzt: das ist der *Irrrende*, also der Mensch auf der Bühne, der sich in einem vom Zuschauer durchschauten Irrtum befindet. Ähnlich wie der Dumme, handelt und redet auch der Irrrende unzuweckmäßig, aber nicht infolge minderer Begabung, sondern weil er etwas nicht weiß, was wir wissen. Die belustigende Wirkung ist hierbei nicht geringer als bei der Dummheitskomik, etwa, um ein ganz einfaches Beispiel zu nehmen, wenn der Polizist in den *Thesmophoriazusen* mit Euripides, der sich als altes Weib verklei-

⁸ Falls nämlich in dem merkwürdigen Mischwesen, sogen. Zauberer von Les-Trois-Frères, ein Mensch steckt; einen Gott nimmt an A. Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, Freiburg-Basel-Wien 2. Aufl. 1973 (= *Ars Antiqua* Bd. I), S. 159.

det hat, so redet, daß man merkt: er hält ihn wirklich für ein altes Weib. Der Zuschauer, der es besser weiß, lacht, — Vorgänge dieser Art kennen wir alle aus dem täglichen Leben, und es kommt uns kaum zum Bewußtsein, daß die Komik, um zu zünden, in diesem Falle einen Umweg über unser Wissen und Nachdenken nehmen muß. Diese Irrtumskomik spielt bei Aristophanes eine ziemlich nebensächliche Rolle, verschwindet fast unter soviel anderen, unmittelbar komisch wirkenden Motiven. Trotzdem ist gerade ihr die größte Zukunft beschieden gewesen. Offenbar erst nach und nach, im Laufe des 4. Jahrhunderts, hat man entdeckt, daß hier eine ganz neue Möglichkeit der komischen Wirkung überhaupt vorlag, die man nur konsequent auszubauen brauchte, um eine grundsätzlich andere Lustspieltechnik aufzuziehen, die der *Irrtumskomödie*. War die alte Komödie im wesentlichen darauf angewiesen, um Lachen zu erregen, immer und immer wieder *unmittelbar* komisch wirkende Gestalten, Reden und Handlungen zu zeigen, so war das bei dem neuen Stil nicht mehr nötig: vielmehr konnte schlechthin *alles, was gezeigt, geredet, getan* wurde, komisch wirken, wenn es nur unter irgendwelchen, vom Zuschauer durchschauten, falschen Voraussetzungen geschah, — selbst an sich völlig neutrale oder sogar ernsthafte Handlungen. Die Entdeckung dieser neuen Technik hat den Stoffschatz des komischen Spiels ungeheuer bereichert und erst zu einem wirklich unerschöpflichen gemacht. Wir verdanken sie, wie es scheint, Dichtern der griechischen Mittleren und Neuen Komödie, und es ist seitdem auf dem Gebiete der komischen Bühnenkunst keine auch nur annähernd so folgenreiche Entdeckung wieder gemacht worden.

Mit Ausnahme des plautinischen *Stichus* sind sämtliche erhaltenen oder uns sonst kenntlichen Stücke der neuen Komödie als Irrtumskomödien aufgezogen, d.h. so, daß ein Teil der handelnden Personen, oder manchmal auch alle, bestimmte Dinge nicht wissen, bei deren Kenntnis sie sich in Worten und Werken wesentlich anders verhalten würden. Und zwar ist der Irrtum in der Regel die Hauptsache an der ganzen Fabel, das Übergreifende und Wesentliche, und was sich daneben noch an anderer, also unmittelbarer Komik findet, das ist in manchen Stücken der Neuen Komödie wahrhaftig nicht wenig, aber es ist grundsätzlich immer nur Einzelwerk, das im Gesamtplan der Irrtumskomödie drinhängt und durch seine Anlage erst ermöglicht wird. In der Mehrzahl der Stücke der Neuen Komödie handelt es sich um *absichtlich* herbeigeführten Irrtum, d.h. es wird einem etwas weisgemacht, meist dem alten Herrn durch einen seiner Sklaven; doch können auch andere Personen, z.B. der Kuppler oder der Rivale, Opfer einer solchen Täuschungsaktion sein. Der Getäuschte mag nun tun, was er will, sich freuen oder betrübt sein oder irgendwelche Gegenmaßregeln treffen, — es muß alles komisch wirken.

Es ist dabei nicht gleichgültig, daß es sich um absichtliche Täuschung handelt: das Vorhandensein einer täuschenden Person wirkt nicht nur insofern diese Trägerin von Verstellungskomik ist (wie wir sahen): es scheint wesentlich, daß täuschende und getäuschte Partei mit etwa gleichen, d.h. mit *menschlichen* Mitteln aufeinander einwirken⁹. Man sieht es daran, daß in dem Falle, wo ein Irrtum durch *Schicksalsfügung* veranlaßt ist, das Tun des Irrenden oft nicht komisch empfunden wird.

⁹ An die Komik des Amphitryon-Stoffes, wo Götter mit ihren überlegenen Mitteln die Menschen absichtlich narren, wird man hier nur denken, um den Fall auszuschließen: es ist eine Ausnahme, welche die Regel bestätigt, wie (früher erwähnt) der *black humour*.

Es handelt sich dann um ernste Motive, die in der alten Sagenpoesie und der Tragödie heimisch sind und mehr die sentimentale Seite der Neuen Komödie angehen, von der hier nicht die Rede sein soll. Man kann auch in den Rahmen eines schicksalhaften Irrtums eine absichtliche Täuschung einbauen und eines mit dem andern in Handlungszusammenhang bringen: das geschieht in einer stattlichen Anzahl Neuer Komödien, darunter in Plautus' *Captivi*. Nur im *größten* Maßstabe tragen die schicksalhaften Irrtümer allerdings zur Heiterkeit des Zuschauers bei: er weiß, daß es ein Lustspiel ist, was man ihm vorführt, und kann sicher darauf rechnen, daß alles Leid und alle Sorge der handelnden Personen sich glücklich lösen wird; oftmals weiß er es durch bestimmte Voraussagen, die im Prolog gemacht worden sind. Dieses Mehrwissen des Zuschauers um das bevorstehende Schicksal ist z.B. Voraussetzung für sein Amusement bei den Wehklagen der Liebhaber, wovon früher die Rede war.

Also der Täuschende sowohl wie der Getäuschte sind Träger von Komik. Beide sind auch Gegenstand von Gefühlen des Zuschauers, deren jedes in seiner Weise zur Freude und Befriedigung desselben beiträgt, demnach ein tragendes Medium für die Komik schaffen hilft. Getäuscht werden gewöhnlich ältere Leute im Interesse der jungen: es ist hart auszusprechen, daß sich daraus im Regelfall schon die Verteilung der Sympathie ergibt; und doch weiß es jeder aus eigener Erfahrung. (Wir reden jetzt von der *Neuen* Komödie und müssen das Sympathisieren des Aristophanes und anderer mit der älteren Generation außer Betracht lassen). Insbesondere geben wir dem Liebespaar immer innerlich recht, und wer ihm hilft, hat unsere Sympathie, wer widerstrebt, unsere Ablehnung. Also Mitfreude über den Erfolg der sympathischen, Schadenfreude über den Mißerfolg der Gegenpartei sind, in einer gewissen stereotypen Festlegung, Quellen der Befriedigung in der Täuschungsfabel, wie sie es früher bei Aristophanes waren. Es kommt aber als fünftes Element noch der Kitzel einer Spannung hinzu, wenn der Schwindel herauszukommen droht, von dem begabten Schwindler aber immer wieder abgedeckt und weitergeführt wird. B.A. Taladoire (Essai sur le Comique de Plaute, Monaco 1956, 212) vergleicht es mit der Nummer eines Clowns, der einen Stoß Teller balanciert: dieser droht umzukippen und wird immer wieder ins Gleichgewicht gebracht, bis er schließlich doch herunterfällt. Die Gefahr des sympathischen Schwindlers müßte uns eigentlich unangenehm berühren, doch macht bekanntlich die Sensationslust (die der Schadenfreude nahesteht und eine Beimischung davon haben kann) manchmal auch vor den Unfällen unserer Freunde nicht halt. Andererseits sind wir erleichtert, wenn es doch noch einmal gut gegangen ist, und quittieren mit anerkennendem Lachen die Wendigkeit des Schlaukopfes. Im kunstvollen Anschlag dieser fünf Saiten hat Philemon im 'Gespenst', dem Original der *Mostellaria* des Plautus, eine Meisterleistung vollbracht¹⁰.

Die Komik des Getäuschten, die uns aus der Dummheitskomik abgeleitet schien, kann eine Verbindung eingehen sozusagen mit ihrer eigenen Grundform, indem der Getäuschte außerdem dumm ist: um so leichter ist es, ihm etwas weiszumachen. Durch ihre Leichtigkeit wird diese Kombination, die an und für sich

¹⁰ Vgl. A. Thierfelder, De fallaciarum facetiarumque rationibus Plautinis, in: *Anales de Filologia Clásica* 8, 1964, 29-34.

amüsan ist, entwertet. Darum erscheint öfters im Gegenteil der Betrogene klug und mißtrauisch, wodurch die Leistung des Schwindlers um so höher steigt.

Im ganzen fruchtbarer ist die Kombination der Irrtumskomik mit der Abweichung vom allgemeinen Niveau 'nach oben'. Als alter Mann ist der zu Täuschende ohnehin manchen der animalischen Belange entfremdet: so liegt es ihm nahe, Grundsätze zu vertreten und Moral zu predigen, konsequent und selbstgerecht zu sein. Ihn zu täuschen und zu ärgern ist also ein Verdienst um die blühende Jugend nicht bloß im konkreten Einzelfall, sondern gleichsam prinzipiell. Auch eine andere Zeichnung des Alten ist möglich: dann ist er selbst noch liebeslüstern, kommt etwa gar seinem Sohn in die Quere. Das ist freilich 'animalisch', aber nicht natürlich. Es muß der Lächerlichkeit preisgegeben werden, weil es den allgemeinen Rahmen verläßt, diesmal wieder 'nach unten'. Von den beiden Abweichungen gibt es eine ergiebige Mischform: den innerlich verdorbenen Moralprediger und Heuchler.

Ich kann von diesem letzten Teil unseres Themas nicht Abschied nehmen, ohne dasselbe in einem kurzen Anhang zu überschreiten. Die spätantike griechische Witzesammlung, die unter dem Namen 'Philogelos' überliefert ist, besteht zu mehr als der Hälfte aus Dummheitswitzen. Zu sehen, wie sie angelegt sind, mag auch für unser Thema von Interesse sein. Wohl ist Witz nicht einfach dasselbe wie Komik. Die Kürze, das Moment der Überraschung stellt einen Unterschied dar, der wohl auch nicht der einzige ist. Dieser Frage kann im ganzen hier nicht nachgegangen werden. Aber es herrscht doch viel Gemeinsamkeit zwischen Witz und Komödie. Die stoffliche Rolle des Animalischen im Witz, d.h. in vielen Witzen, ist bekannt, man braucht da nicht erst bei den alten Griechen nachzufragen. Aber denken wir an solche Dummheitswitze, die nicht stofflich gerade mit diesem Gewürz gepfeffert sind. Für diese zeigt sich in einer großen Anzahl der Beispiele, daß zwei Stockwerke der Geistigkeit in Gegensatz gebracht werden: aus dem einen Stockwerk sieht sich der Hörer oder Leser des Witzes mit einer gewissen Plötzlichkeit in das andere versetzt, wo sich der Fall ganz anders ausnimmt. Vom oberen Stockwerk ins untere, hieß es früher beim *ἀλαζών*. Jetzt, bei dem Dummen, möchte man das Umgekehrte vermuten, aber die Sache ist verwickelter. Die Ebene, auf welcher der Fall sich löst, ist auf jeden Fall die Realität der Dinge, die in der Regel so klar liegt, daß sie gar nicht ausgesprochen zu werden braucht. An dieser denkt der Dumme vorbei, aber nicht unbedingt 'nach unten'. Soweit man die bildlichen Ausdrücke von vorhin noch gelten lassen will, handelt es sich um eine Kombination von Oben und Unten. Dementsprechend ist es eigentlich ein akademischer Dummkopf, über den die meisten Philogelos-Geschichten erzählt werden. Die Sammlung provoziert uns dadurch, daß sie ihn *σχολαστικός* nennt, d.h. Professor oder Student. Doch sind es keine Professorenwitze, kein Studentenuk, sondern schon richtige Dummheiten, vorwiegend infolge falschen Analogiedenkens. Ein Schema, von manchen Tatsachen der Erfahrung abgezogen, überträgt der 'Scholastiker' auf einen Fall, wo es nicht mehr paßt; der zwar in gewisser Hinsicht ähnlich ist, bei dem aber andere, entscheidende Faktoren anders liegen. Gesundem Menschenverstand ist das ohne weiteres klar, aber der 'Scholastiker', in seinem Denkschema befangen, merkt es nicht.

Philogelos § 103: Ein Scholastikos unterhielt sich mit zwei Freunden. Der

eine sagte: "Es ist nicht recht, ein Schaf zu schlachten, denn es bringt Milch und Wolle". Der andere sagte: "Es ist auch nicht recht, eine Kuh zu schlachten, denn sie gibt Milch und zieht den Pflug". Da sagte der Scholastikos: "Es ist auch nicht recht, ein Schwein zu schlachten, das uns Speck und Schinken¹¹ gibt".

§ 12: Einem Scholastikos, der auf Reisen ging, sagte ein Freund: "Ich bitte dich, mir zwei Burschen (junge Sklaven) zu kaufen, beide von fünfzehn Jahren". Er sagte: "Wenn ich solche nicht finde, werde ich dir einen von dreißig Jahren kaufen".

§ 127: Ein Abderit war jemandem einen Esel schuldig. Da er keinen hatte, bat er, statt dessen zwei 'Halbesel' (Maultiere) geben zu dürfen.

Das sind ein paar relativ 'akademische' Witze, die meisten sind dümmer. Aber wenn man einmal aufmerksam geworden ist, kann man bei den meisten den Gang der falschen Analogie entdecken. Weicht dieser nun von der Realität nach 'oben' oder 'unten' ab? Insofern 'falsch', sicherlich nach unten: es ist die Bergsonsche Starre, Nichtanpassungsfähigkeit. Aber insofern es sich um Analogieschlüsse handelt, möchte ich sagen, daß es zugleich eine Abweichung nach 'oben' ist. Ist doch nun einmal das Analogiedenken eine elementare Möglichkeit des Menschengesistes, sich über die Vielfalt der Dinge in der Welt zu erheben. Wir alle können gar nicht umhin, fortgesetzt unsere Erfahrungen, die wir an den einen Dingen oder Vorgängen gesammelt haben, zur Bewältigung der anderen zu verwenden, die uns neu entgentreten oder über die wir jedenfalls noch nicht nachgedacht haben. Das ist selbstverständlich und erscheint uns nicht etwa als ein besonderer geistiger Höhenflug. Und doch bedeutet es eine Loslösung vom Boden der Realität, und jeder weiß, daß man sich dabei verirren kann. Ich fühle mich unmittelbar an Aristophanes und seine Hänselei der Weisheitsnarren erinnert, wenn ich sehe, wie hier der Durchschnittsverband – gesund, aber platt – auf dem Posten ist, um mit breitem Behagen festzustellen, wo das 'gehobene', oder sagen wir nur: das 'bloße' Denken sich wieder einmal vergaloppiert hat; wo sich zeigt, daß die 'obere' Abweichung zugleich eine 'untere' ist, daß Narren und Dumme dasselbe sind.

Mainz

ANDREAS THIERFELDER

¹¹ Wörtlich: Leber und Euter und die (als Delikatesse geschätzte) Gebärmutter. Ausgabe von A. Thierfelder, München 1968: "Philogelos. Der Lachfreund" etc.