

Leseprobe

Hans Roth

Die komische Differenz

Zur Dialektik des Lächerlichen
in Theater und Gesellschaft

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Abbildung auf dem Umschlag:

Paul Klee: Narr in Trance (1929)

Öl auf Leinwand, 50,5 x 35,5 cm

Museum Ludwig, Köln

Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln

rba_c000251

<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin und des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten SFB 1171 Affective Societies der Freien Universität Berlin (Projektnummer: 258523721).

Diese Arbeit wurde 2021 als Dissertation im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin eingereicht und verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1816-6

E-Book ISBN 978-3-8498-1817-3

Open Access ISBN 978-3-8498-1818-0

www.aisthesis.de

Für Manfred (†) und Theo ()*

Der Humor ist die Rechtsprechung ohne Urteil, d. h. ohne Wort. [...] Es ist der paradoxe Fall einer Rechtsprechung, die das Recht ohne Beachtung des Wesens der Person überhaupt, gegen Personloses, wortlos vollzieht.

Walter Benjamin, *Charakteristiken und Kritiken*

Welcher Humor im Gerichtssaal noch immer am stärksten „zieht“? Der, den man sich im Theater nicht mehr gefallen lässt.

Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*

Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet.

Robert Gernhardt, *Versuch einer Annäherung
an eine Feldtheorie der Komik*

Inhalt

| | |
|--|-----|
| 1 Einleitung | 11 |
| Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz? | 22 |
| Aufbau und methodisches Vorgehen | 35 |
| | |
| 2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem | 41 |
| Das Komische als performatives Grenzphänomen | 43 |
| Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung: Die drei großen Erklärungsansätze der Komik- und Lachtheorie | 46 |
| Zur Ausdifferenzierung von Lächerlichem und Komischen – ein theoriegeschichtlicher Abriss | 53 |
| Platon und Aristoteles: Die Komödie als Zählung des Lächerlichen | 56 |
| Thomas Hobbes: Die politische Verwerfung des Komischen | 75 |
| Shaftesbury: Die Probe des Lächerlichen und Humor als <i>sensus communis</i> | 86 |
| Zwischenfazit: Die komische Differenz als ‚Paradigma der Modernitätserfahrung‘? | 103 |
| | |
| 3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno | 124 |
| Michael Bachtin: Die frühneuzeitliche Lachkultur als Modell einer Karnevalisierung des Politischen | 127 |
| Theodor W. Adorno: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit“ – Vom falschen Lachen in der falschen Gesellschaft | 149 |

| | |
|---|-----|
| 4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge | |
| des Lächerlichen | 170 |
| Wie viel Karneval steckt im ‚Theater‘ der Migration? | |
| Ethnischer Humor als ambivalentes Politikum | 173 |
| „Ein Lehrstück über Rassismus“ – Im Grenzgebiet von Theater | |
| von Alltagsrassismus | 190 |
| Angst und Empörung: Exkurs zur affektiven Ökonomie | |
| rassistischer Komik | 207 |
| Wi(e)der ein Lob der Ironie: Über die falschen Freunde | |
| des Komischen | 227 |
| „Ick bin ein Obama“ – Das Risiko der Lächerlichkeit | |
| und die Chance des Komischen | 244 |
| | |
| 5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen | |
| im Postmigrantischen Theater | 263 |
| VERRÜCKTES BLUT: Die Ironie eines Erfolgsstücks | 267 |
| (K)ein Beitrag zur Integrationsdebatte: VERRÜCKTES BLUT | |
| als Verwirrspiel mit der „Kanakenselbsthassnummer“ | 271 |
| „Lachen ist hier Kriegsführung“ – Über asymmetrische | |
| Lachkollektive | 280 |
| COMMON GROUND: Zwischen komischer Vergemeinschaftung | |
| und dezentrierter Solidarität | 292 |
| Zwei Außenseiter zwischen den Fronten: Orit Nahmias | |
| und Niels Bormann als komische Strukturfiguren | |
| in COMMON GROUND | 294 |
| Humor ohne Hegemonie? Zwischen Tabubruch und Entlastung | |
| des deutschen Gedächtnistheaters | 309 |

| | |
|--|------------|
| 6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien | |
| als Suspension des Politischen | 322 |
| Populismus im Theater: Jilet Ayse AM KÖNIGSWEG | 324 |
| „Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa?“ – Ein satirischer Fremdkörper in AM KÖNIGSWEG | 336 |
| Politik als Farce? Zur politischen Beurteilung von Idil Baydars Gastauftritt | 347 |
| Wiederholung als Unterbrechung: PLAYBLACK | 360 |
| Eine kritische Hommage an die Wiederholungschleifen der Kulturindustrie | 362 |
| „Ein bisschen Spaß muss sein“? | 375 |
| | |
| 7 Fazit | 386 |
| | |
| Literatur | 395 |
| Aufführungsverzeichnis | 427 |
| Abbildungen | 428 |
| Dank | 432 |

1 Einleitung

Die Art und Weise, wie Menschen wahrgenommen werden, die hier bei uns ankommen, die erinnert mich irgendwie an alte Mechanismen, oder? Vor einem Jahr waren es die Rumänen, die als Sozialschmarotzer verschrien waren, bevor sie hier waren, davor waren's die Polen. Scheißpolen! Scheiß Dreckspolen!¹

Wir befinden uns gegen Ende der Inszenierung *IN UNSEREM NAMEN*², die am 13. November 2015 im Berliner Maxim-Gorki-Theater Premiere feierte. Die zitierten Sätze sind der Beginn eines längeren Monologs des Schauspielers Thomas Wodianka, in dem er die Vorstellung einer angeblichen gesellschaftlichen Überfremdung durch Migration in immer neuen Anläufen auf historische Zuwanderungsbewegungen applizieren wird. Obwohl Wodianka im Verlauf dieser Rede sämtliche Register von existenzieller Wut und Empörung zieht, wird die Ablehnung von Migration nach Deutschland allerdings nicht auf eine inhärent ernste Art zur Darstellung gebracht. Vielmehr wird das Phantasma der Fremden, die den *status quo* der deutschen Gesellschaft bedrohten, im Folgenden einer ins Absurde kippenden Rekursionsbewegung unterzogen, indem Wodianka fortwährend nicht nachvollziehbare Einwände gegen immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen artikuliert. Nach den „überschätzten“ Polen, die immer „alles reparieren“, echauffiert sich Wodianka als Nächstes über die Türken: „Vor fünfundfünfzig Jahren, da waren's die Türken, oder? Scheißtürken! Scheißtürken! Die kommen hierher und erfinden einfach mal unser Nationalgericht“. Von da an greift Wodianka beginnend mit den „Scheißhugenotten“, deren kulturelle Mitbringsel – Blumenkohl, Buletten, Bouillon und Thomas de Maizière – ebenfalls nicht notwendig seien, immer weiter in die Vergangenheit zurück. Über die „Scheißrömer“ mit ihren „effizienten Verwaltungsstrukturen, Aquädukten und Straßen“, die Glockenbecherkultur mit ihren Bechern und Humpen und den Menschen des Neolithikums, die

1 Zit. nach Aufführungsmitschnitt. Dies gilt, sowie nicht anders angegeben, für alle nachfolgenden Zitate aus Theateraufführungen.

2 *IN UNSEREM NAMEN* (2015), Regie: Sebastian Nübling. Text: Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*/Aischylos: *Die Schutzfliehenden*. UA: 13.11.2015. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

unnötigerweise Landwirtschaft und damit Sesshaftigkeit etablierten, landet Wodianka schließlich bei den ersten Fischen vor 400 Millionen Jahren, die mit halbentwickelter Lunge an ‚unser‘ Land („zu voll“) krochen.

All dies trägt Wodianka im Anschein von äußerster Erregung vor. Seine Mimik und die teils zuckenden, teils bedrohlich langsamen Bewegungen nehmen zusehends grotesk verzerrte Züge an, während zugleich seine Ausdrucksweise immer unflätiger wird (Fische werden als ‚Fotzenflosser‘ beschimpft). Diese wütende Spielweise korrespondiert mit der grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber Einwanderung, die in Wodiankas Rede immer wieder von neuem bekräftigt wird. Jedoch wird seine Wut davon konterkariert, dass er sogar das Rechtssystem und jedwede Esskultur als nutzlose migrantische Mitbringsel erachtet: „Was bitte ist so schlimm daran, Wasser mit zwei Händen zu sammeln?“ Neben der inkohärenten Argumentationsstruktur führt die andauernde Verschiebung dieser Wut auf immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen dazu, dass der Vorstellung einer möglichst autochthonen Gesellschaft der Boden unter den Füßen weggezogen wird. So löst sich die angeblich zu verteidigende Homogenität der deutschen Gesellschaft zum Abschluss dieser Wutrede buchstäblich ins Nichts auf: Nach all den affektiv besetzten Ausfällen gegen die fremden Störenfriede gefällt dem nunmehr ermüdet und resigniert klingenden Wodianka einzig der Zustand „als es nichts gab – ohh, das war toll. Da gab es nur eine unendliche Weite von Nichts. Ohh, das war klasse“.

Wenn in diesem Monolog nur das ‚Nichts‘ ein passables gesellschaftliches Ordnungsmodell darstellt, wird deutlich, dass der Auftritt die Legitimität der hier zur Schau gestellten rassistischen Haltung strukturell untergräbt. Die immer wahnwitzigeren repetitiven Bezüge auf historische Migrationsbewegungen, die Verkehrung des anfänglichen Bewahrungsszenarios zu blanker Zivilisationsfeindlichkeit und die exalziert-erregte Mimik und Gestik Wodiankas überspitzen die Ablehnung von Zuwanderung auf eine Weise, die selbige als in sich widersinnig erscheinen lässt. Genauer gesagt, wird sie systematisch ins Komische gewendet. Indem das geäußerte Ressentiment gegen das *Fremde* auf paralogische Weise in die *eigene* Vergangenheit verschoben wird, stürzt die beschworene nationale Identität in einer Art fortwährender Selbstunterbrechung in sich zusammen. Die genüssliche Übertreibung, Übertragung und Überdehnung des Phantasmas der fremden Störenfriede erzeugt eine komische Fallhöhe, in der sich ein umso drastischerer Einwand gegen eine Essentialisierung von Kultur, Ethnizität und Nation manifestiert.

In formaler Hinsicht ist diese Bewegung exemplarisch für die satirische³ Kritik eines chauvinistischen Gesellschaftsbildes. Die Szene bedient sich generischer Formen, die der Komödien- und Komiktheorie mehr als vertraut sind: Beispielsweise entsprechen die drei markantesten Merkmale der Szene – die Wiederholungsschleifen des Monologs, die Verkehrung des anfänglichen Arguments in sein Gegenteil und die Überlagerung von äußerster Erregung und sinnfreier Suade – jeweils den Mustern der Repetition, der Inversion und der Interferenz, die Henri Bergson in seinem Essay *Das Lachen* als die drei wesentlichen Ermöglichungsbedingungen von Komik bezeichnet hat.⁴ Ein anderes Beispiel für den virtuosen Bezug auf das Formenrepertoire des Komischen liefert die Pointe, in der jegliche emotionale Spannung vom zuvor so aggressiven Wodjanka abfällt und das vor aller Geschichte verortete ‚Nichts‘ zum politischen Idealzustand wird. Denn diese makabre Überformung rassistischer Affektpolitik überschneidet sich auf frappante Weise mit Immanuel Kants Deutung des Lachens als einem plötzlichen Umschlag von Affektgeschehen ins Gegenstandslose.⁵

3 Wenn in dieser Arbeit analytische Bezeichnungen wie Satire, Parodie, Komik, Humor, Grotteske, Ironie etc. verwendet werden, dann geschieht dies unter der Prämisse, dass sich die Formen, Kategorien und Gattungen des Komischen keiner noch so ausgefeilten theoretischen Differenzierungsleistung abschließend fügen, sondern gerade auch im analytischen Gebrauch einem beständigen Wandlungs- und Überlappungsprozess unterliegen – dieser Umstand und seine politischen Voraussetzungen und Implikationen werden im Verlauf der Studie ausführlich diskutiert. In diesem Sinne verstehe und verwende ich diese Bezeichnungen ausdrücklich nicht als klar voneinander abgrenzbare, sich gegenseitig ausschließende, in sich kohärente Gattungsbegriffe, sondern nutze sie als „pragmatisches Konzept“ (Leontiy: Einführung, S. 3, zum (Ober-)Begriff ‚Komik‘), d.h. in der Absicht, einen bestimmten Aspekt am Gegenstand sichtbar zu machen. Anders als in der klassischen Prägung des Begriffs bezieht sich die Zuschreibung ‚satirisch‘ im obigen Satz deshalb weniger auf ein bestimmtes künstlerisches Genre wie ‚die‘ mittelalterliche Ständesatire oder ‚die‘ literarische Satire eines Karl Kraus (vgl. Zymner: Satire, S. 21-25), sondern verweist auf einen spezifischen *Modus* komischer Darstellungen und Wirklichkeitsbezüge: eine „Kritik, in der das Vorkommen der Realität ganz in den Dienst ihrer (Selbst-)Entlarvung gestellt wird“ (Jakobi/Waldschmidt: Witz und Wirklichkeit, S. 11).

4 Vgl. hierzu Bergson: *Das Lachen*, S. 68-75.

5 „Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden

Durch die Wendung ins Komische wird das Mandat, ‚unter uns zu bleiben‘, in dieser Szene also in einem doppelten Sinne vorgeführt: Das scheinbar besonders konsequente Ausagieren dieser Forderung ist in einen Darstellungsmodus eingebettet, der die Ideologie einer homogenen Kultur-nation als in sich unsinnig und unhaltbar ausstellt. Die Szene spekuliert von ihrer Struktur her auf eine Erfahrung, die das absurde Zusammenspiel von äußerster Empörung und argumentativer Inkohärenz nachvollzieht, um sich lachend und vergnügt von ihm zu distanzieren. Wer dieses Zusammenspiel als komisch erfährt und goutiert, fällt zugleich ein Urteil über rassistische Unterscheidungspraxen, das sich ihrer Ungereimtheit gewiss ist.

Die behandelte Szene aus *IN UNSEREM NAMEN* arbeitet erkennbar der politischen Stoßrichtung der Inszenierung zu, die die Fluchtbewegungen des Jahres 2015 nach Berlin und Deutschland zum Thema hatte und sich kritisch gegen die nationale Bewertung des „langen Sommers der Migration“⁶ als einer bedrohlichen Flüchtlingskrise wandte. Die Inszenierung von Sebastian Nübling lässt sich als ein räumliches, textliches und darstellerisches Formenexperiment lesen, das – wie bereits der Titel andeutet – Theater energisch den Status eines (Gegen-)Ortes der Selbstverständigung und der demokratischen Vertretung auch der Geflüchteten antrug. Vor diesem ambitionierten und durchaus pathetischen Hintergrund mutet die Arbeit an wie eine Collage verschiedener Sprech- und Darstellungsformen, die beispielhaft für ästhetische und repräsentationspolitische Suchbewegungen des Gegenwartstheaters sind. Die strenge Aufteilung in Bühne und Zuschauerraum war aufgelöst und durch ein partizipativeres, zumindest aber dynamischeres Dispositiv ersetzt, in dem Akteur*innen und Zuschauer*innen den selben Raum bespielten; die elf Akteur*innen waren Mitglieder des für seine Diversität bekannten Ensembles des Gorki⁷ oder selbst vor Kurzem geflüchtete

kann). *Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*“ (Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 273).

6 Hess u. a.: Der lange Sommer der Migration.

7 Die institutionelle Öffnung für postmigrantische und queere Positionen und Personen gehört in der Intendanz von Shermin Langhoff (seit 2013) und Jens Hillje (Ko-Intendant von 2013 bis 2019) zur programmatischen Selbstbeschreibung des Hauses: „Das Gorki öffnet sich zur Stadt: mit seinem wunderbaren Ensemble, mit dem Studio Я, mit den Gorki-Kolumnistin*innen Mely Kiyak und Can Dündar, dem Gorki Forum und den Kolleg*innen von Gorki X, die Sie alle zum Mitmischen einladen. Das Gorki meint die ganze Stadt, mit allen, die in den letzten Jahrzehnten dazu gekommen sind, ob durch Flucht, Exil, Ein-

Schauspieler*innen; weite Teile des Textes wurden nicht nur in Deutsch und Englisch, sondern auch in Arabisch, Türkisch, Polnisch und Farsi und damit in dem Publikum partiell unverständlichen Sprachen gesprochen; der zu lose verknüpften Einzelszenen arrangierte Text wiederum setzte sich neben dem vom britischen Comedian Stan Lee adaptierten Monolog Wodiankas zusammen aus von den Akteur*innen selbstgeschriebenen Texten, aus dokumentarischem Material sowie aus Textfragmenten von Aischylos *Schutzfliehenden* und Jelineks *Schutzbefohlenen*. Die Arbeit versuchte ihr didaktisch-emanzipatorisches Anliegen der Solidarität mit Geflüchteten also mithilfe von Strategien und Rahmungen zu realisieren, die – von der Aufhebung des Guckkastendispositiv, über das freie dramaturgische Textarrangement bis hin zu einer dokumentarischen Überblendung von Bühnendarstellung und Realität – auf den ersten Blick eher in der Tradition eines postdramatisch-avantgardistischen und institutionenkritischen Theaters stehen.⁸

In dieser Reihe mutet die Soloszene Wodiankas mit ihrer in sich geschlossenen satirischen Figurenrede unpassend an, da diese Parodie⁹ einer rassistischen Wutrede auf den ersten Blick wenig mit einer ästhetischen und sozialen Erneuerung des Kunsttheaters zu tun hat, sondern ganz in den genretypischen Bahnen des Komischen verläuft.¹⁰ Daher erscheint es umso bemerkens-

wanderung oder einfach durch das Aufwachsen in Berlin“ (<https://gorki.de/de/haus>, abgerufen am 22.05.2020).

- 8 Für eine ausführliche Analyse der Arbeit und ihrer szenischen Kritik an der Institution des deutschen Sprechtheaters vgl. Oberkrome/Roth/Warstat: German Sprechtheater.
- 9 Dass die Begriffe ‚Parodie/parodistisch‘ und ‚Satire/satirisch‘ hier so nah beieinander auftauchen, ist ein erneutes Beispiel für den pragmatischen Umgang mit Formbegriffen des Komischen, den ich in dieser Studie praktiziere: die *Modi* parodistischer Wiederholung und satirischer Kritik schließen sich nicht aus, sie können (müssen aber nicht) durchaus gemeinsam auftreten.
- 10 Hinsichtlich dieser Sonderstellung gibt es auch Argumente für eine andere Einschätzung: So kann Komik aufgrund ihrer selbstreflexiven Qualitäten sogar in einen ausnehmend engen Zusammenhang mit avantgardistischen Strategien gerückt werden, insofern bspw. beide auf ihre Weise die Grenze von Kunst und Leben destabilisieren und zur Provokation neigen (zu dieser Idee einer ‚Witty Art‘ vgl. Strätling: Witz und Ästhetik). Noch einen Schritt weiter geht Nikolaus Müller-Schöll, der ausgehend von der populärwissenschaftlichen Diagnose von der ‚Spaßgesellschaft‘ der 90er Jahre dafür plädiert hat, „das Komische als Paradigma des Gegenwartstheaters nach 1989“ (Müller-Schöll: Urverbrechen

werter, dass in mehreren Rezensionen das Urteil über die Aufführung in einen engen Bezug zu Wodiankas Monolog gesetzt wurde, wobei die politischen Bemühungen der Inszenierung, vor allem aber die satirische Einlage sehr unterschiedlich bewertet wurden. Für Peter Laudenbach, der Nüblings Inszenierung als plakative „Kindergeburtstags-Versuchsanordnung“¹¹ bezeichnete und ihr politische und ästhetische Naivität bescheinigte, war Wodiankas Rede lediglich ein „Späßchen für politisch interessierte Kulturflaneure“¹². Noch drastischer fiel die Einschätzung Wolfgang Höbels aus, der in Wodianka eine „schlechte Kopie des Komikers Michael Mittermeier“¹³ erkannt haben wollte und den Abend als ein ‚Solidaritätspalaver‘ mit zum Teil ‚gruselig missglückten‘ Passagen beschrieb.¹⁴ Dirk Pilz, der IN UNSEREM NAMEN grundsätzlich ebenfalls eine „schlichte Denkungsart“¹⁵ bescheinigte, war hingegen der Ansicht, dass die Inszenierung mit dieser Szene einen ‚bissigen‘ Ausbruch aus ihrer ‚wohligen Lethargie‘ wage.¹⁶ Und für die Rezensentinnen Esther Slevogt und Katrin Bettina Müller, die der utopisch-didaktischen Grundhaltung der Arbeit jeweils mehr abgewinnen konnten und sie tendenziell lobten, war Wodiankas Monolog gar deren „Highlight“¹⁷ und ein „furiose[r], kabarettistische[r] Ritt“¹⁸.

In den Theaterkritiken ist somit eine gewisse Uneinigkeit über die politische Reichweite und das kritische Potential der Inszenierung erkennbar, die partiell als wichtiger Gegenentwurf zur öffentlichen Stimmungslage, doch

und Spaßgesellschaft, S. 196) zu begreifen, da in den Darstellungsformen des Gegenwartstheaters ein ausgeprägter Hang zu komikähnlichen Konstellationen von Widersinnigkeit und Inkongruenz auszumachen sei. Ein zweiter, weniger grundsätzlicher Bezug zum Formenrepertoire des Gegenwartstheaters ergibt sich übrigens aus der Aneignung und Überformung des ursprünglichen Stand-Up's von Stan Lee durch Wodianka: Nicht zuletzt erscheint die Szene als ein Beispiel für aktuelle Formen des ‚Medienwechsels‘ im Theater, das heißt für die Frage, wie sich Theater produktiv auf andere künstlerische Darstellungsformen bezieht und sie an seine spezifischen medialen Gegebenheiten anpasst.

11 Laudenbach: Anfall von Heimat.

12 Ebd.

13 Höbel: Wir Herumgeschubsten.

14 Vgl. ebd.

15 Pilz: Wenn Theater die Wirklichkeit gestalten will.

16 Vgl. ebd.

17 Slevogt: Höfliche Utopien.

18 Müller: Beweg dich.

überwiegend als eine eher harmlose Selbstbestätigung des Theaters bzw. der Aufführungsteilnehmer*innen bewertet wurde. Noch einmal deutlicher, ja: fundamentaler nimmt sich indessen der Unterschied in der Beurteilung der Szene aus, bei der die Wortwahl auf konträre Erfahrungsweisen schließen lässt: Einerseits als eine energische Entlarvung rassistischer Narrative und als ästhetischer Glanzpunkt der Aufführung, andererseits als triviales Amüsement, in dem sich die selbstgefälligen Tendenzen der Aufführung eher verschärfen würden. Nachdem die erste Beschreibung der Szene bereits nahegelegt hat, dass der Monolog durch seine komische Form politische Artikulation und ästhetische Erfahrung miteinander verschränkt, verkompliziert sich das Verhältnis von Komischem und Politischem angesichts dieser Unstimmigkeiten. Denn die parodistische Theatersituation selbst erscheint hier in ihrer Wirkung als zwiespältig, als zweigeteilt.¹⁹ Dabei machen die verschiedenen Lesarten der Szene deutlich, dass sich diese Differenzen nicht auf die Frage eines bloßen ‚Verstehens‘ der Komik reduzieren lassen, da die komische Inszenierungsabsicht allseitig als solche erfahren wurde.²⁰ Statt einer binären Logik von Zustimmung und Ablehnung tut sich in diesen unterschiedlichen Wirkungen eine komikimmanente *Dialektik* auf, die sich als eine An- und

19 Gelten aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Zuschauer*innen als konstitutiver Bestandteil der Aufführung, ist der Konflikt um die Szene ein eindrückliches Beispiel dafür, wie dieses konstituierende Moment – die Idee „einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife“ (Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 59) von Akteuren und Zuschauern – im Theater auch jenseits avantgardistischer Provokation und Partizipation relevant wird. Denn was die Szene ‚ist‘, realisiert sich erst im Urteil über sie.

20 Im Gegenteil ist das Beispiel gut geeignet, ein reduktionistisches Komikverständnis zu hinterfragen, dass das Verstehen von Komik von der positiven Vertrautheit mit dem jeweiligen Wissenskontext abhängig macht. Warum wohl vermag etwa die Anspielung auf die Glockenbecherkultur komisch zu wirken? Wohl nicht, weil die Zuschauer*innen alle über sie so gut Bescheid wissen, sondern weil höchstwahrscheinlich kaum jemand im Publikum von dieser Kultur und ihren ‚Humpen‘ (Wodianka) gehört hat, wodurch der dargestellte Hass gegen sie umso widersinniger wird. Dies kann man m. E. verallgemeinern: Komik hat jenseits der schieren Deutungskompetenz immer auch mit einem *Erfahrungsbruch* zu tun, mit einem Aussetzen und Misslingen der Ein- und Zuordenbarkeit. Zu diesen performativen Eigenheiten von Komik als einem „Grenzphänomen des Verstehens“ vgl. Wirth: *Diskursive Dummheit*, S. 10-18, sowie den Abschnitt „Das Komische als performatives (Grenz-)Phänomen“ in Kapitel 2.

Abstoßung von zwei Konstellationen des Politischen beschreiben lässt: Auf der einen Seite verleiht die groteske Suade einem ungelösten gesellschaftlichen *Konflikt* im Umgang mit Flucht und Migration Ausdruck; auf der anderen Seite zielt die Parodie eines rassistischen Wutausbruchs auf die Herausbildung einer *Gemeinschaft*, die sich vergnügt und erheitert ihrer kollektiven Ablehnung solcher Positionen versichert. Bezogen auf diese beiden Pole des Politischen kann man sagen, dass sich der Dissens der Kritiker*innen weniger um eine bloße Frage der Erlebensperspektive dreht, sondern vielmehr um *kategorial* unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Konflikt und Gemeinschaft. Aus abschätziger Perspektive nimmt sich dieses Verhältnis als eine wohlfeile Verunglimpfung aus, in der das Publikum sich gefahrlos in seiner weltoffenen Haltung affirmiert; in der zugewandten Position erscheint es als eine polemische Widerlegung rassistischer Feindseligkeit, die *ex negativo* eine Solidarisierung ermöglicht.

In diesen differenten Auffassungen deutet sich an, dass sich die politischen Implikationen der Szene und der Blick auf die drastisch-vergnügliche Art und Weise, in der sie sich auf Phantasmen von Kultur und Nation bezieht, wechselseitig bedingen und verschieben. Auf einer analytischen Ebene geht es einem kaum anders: Welche politischen Potentiale man dieser parodistischen Wutrede und dem Komischen generell zugestehen will, lässt sich unterschiedlich beantworten. Bezieht man die Szene auf die in der Theaterwissenschaft prominent von Hans-Thies Lehmann vertretene Ansicht, der zufolge „das Politische des Theaters nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss“²¹, scheint zunächst ein abschätziges Urteil naheliegend. Da Theater in einer tendenziell postpolitischen Mediengesellschaft kaum als privilegiertes Organ der politischen Veränderung und Verständigung taugte, sei von einer expliziten Bezugnahme auf die Gegenwart wenig zu erwarten und eine gutgemeinte antirassistische Polemik drohe zwangsläufig zu einem Bestätigungsritual der ohnehin schon Überzeugten zu verkommen. Aufgrund ihrer kollektiven Wirkungspotentiale, der Bildung von ephemeren Lachgemeinschaften, wären komische Inszenierungsstrategien gar ein Paradebeispiel für jenes Preaching to the Converted, das oftmals als Gegenteil von politischem Theater gilt.

In diese Richtung weist auch ein alter und wirkmächtiger Diskurs europäisch-westlicher Prägung, demzufolge Komik *per se* ein geringes politisches Potential hat und der in den abschätzigen Rezensionen zu IN UNSEREM

21 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 23.

NAMEN seine implizite Fortsetzung findet. So lässt sich eine Verbindung von einer traditionellen poetologisch-autonomieästhetischen Abwertung der Komödie als dem gegenüber der Tragödie niederen Genre über die berüchtigte Vertreibung des Harlekins bis hin zu heutigen Kritiken des Komischen ziehen.²² Unter ähnlichen Vorzeichen gilt die mediale Ubiquität des Humors (Filmkomödien, Stand Up-Formate, TV-Comedy, Karikaturen, Comics etc.) auch heute noch weitgehend als gleichbedeutend mit einer seichten und harmlosen, mit Ideologie und Vorurteilen gespickten Form der Unterhaltung.²³ Und selbst die Satire oder das Kabarett als die sogenannten ‚anspruchsvolleren‘ Formen des Komischen, sehen sich notorisch dem Vorwurf ausgesetzt, man „zementiere nur bereits feststehende Sichtweisen und lasse den Zuschauer mit dem wohligen Gefühl zurück, er sei auf der Seite der Guten und alle anderen totale Hohlköpfe“²⁴.

Gegen diesen Pauschalverdacht ist mit Blick auf die verschiedenen Lesarten der Aufführung ein naheliegender Einwand, dass hier von einem kollektiven Einverständnis nicht die Rede sein kann. Vielmehr kann man die widersprüchlichen Perspektiven diesbezüglich auch positiv ausdeuten: Ist es nicht gerade die politische Qualität der Szene, dass sie aufgrund ihrer polemischen und provokativen Form ein ganzes Spektrum unterschiedlicher affektiver Wirkungen hervorzurufen vermag, das von Lachen und Vergnügen bis hin zu Verärgerung und ‚Grusel‘ reicht? Aus Sicht eines Verständnisses von

22 Zur Marginalisierung des Komischen in der klassischen Dramenpoetik im Rahmen der sog. „Ständeklausel“ sowie zur Vertreibung des Harlekins vgl. Müller-Kampel: *Komik und das Komische*, S. 28-32. Zur konflikthaften Beziehung von Tragischem und Komischem vgl. den Sammelband *Schluss mit der Komödie* von Pfaller, der angesichts der „schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur“ (so der Untertitel) vehement Partei für die Komödie ergreift und aus dramaturgischen Grundprinzipien wie dem *happy end* oder der Tendenz zu einer Form der Täuschung, von der niemand getäuscht wird, den materialistischen und optimistischen Gegenentwurf zum Paradigma des Tragischen herausliest (vgl. Pfaller: *Schluss mit der Komödie*).

23 Der locus classicus dieses Vorwurfs ist die von Adorno und Horkheimer geübte Kritik am Lachen (in) der Kulturindustrie, die in den kollektiven Wirkungsmechanismen des Komischen einen ideologischen Selbstbetrug am Werk sieht: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit“ (Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 149). Vgl. den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3.

24 Mentz: *Humorkritik* (2018), S. 48.

politischer Ästhetik, das danach fragt, „wie künstlerische Praktiken – im Sinne einer konsequent entfalteten Heteronomieästhetik – die Neu-Aufteilung des Öffentlichen [...] organisieren können“²⁵ scheint es naheliegend, diese Frage mit ‚Ja‘ zu beantworten.²⁶ In diesem Sinne sind die konträren Auffassungen über das Verhältnis von Konflikt und Gemeinschaft eher ein antagonistischer oder agonaler Spannungsraum, der offenbar gerade durch komische Inszenierungsstrategien der Inversion und Umstülpung gut (re-)produziert werden kann. Allerdings fasst man in diesem konfliktorientierten Ansatz Komik als eine in sehr verschiedene Richtungen instrumentalisierbare Machttechnik auf. Das parodistisch verzerrte Bild eines Rassisten wäre eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung für einen Prozess der Aggression, Provokation und Bestrafung, den auch eine gänzlich andere Konstellation der Komifizierung in Gang setzen könnte. Ein weiterreichendes Lob der Wutbürger-Parodie hingegen wüsste sich gegen die Kritik an ihren kollektivierenden, propagandistischen Effekten nur durch sekundäre (moralisch-weltanschauliche) Begründungen zu verteidigen.

Wenn man den *theatralen* Status des Konflikts bedenkt, verliert dieses agonistische Argument allerdings um einiges an Strahlkraft. Es ist durchaus erklärungsbedürftig, warum das Lachen über die Parodie eines höchstwahrscheinlich nicht anwesenden Milieus eine ‚echte‘ politische Auseinandersetzung stiften sollte. Handelt es sich bei der verzerrenden Darstellung eines Ressentiment-getriebenen Wutbürgers nicht vielmehr um einen bloßen Pappkameraden als um einen handfesten Gegner? So hat Hans-Thies Lehmann in seiner skeptischen Bestimmung der politischen Potentiale des

25 Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 168.

26 Ein Beispiel für eine solche Dissens-Ästhetik ist der Ansatz Jacques Rancières, die Politik des Ästhetischen als *Aufteilung des Sinnlichen* zu begreifen, d.h. als „Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms“ (Rancière: *Aufteilung des Sinnlichen*, S. 26). Entgegen seiner landläufigen Rezeption im Kunstfeld geht es Rancière hiermit eigentlich nicht um den allgemeinen, etwas zahnlosen Hinweis, dass Kunst bzw. das von ihm so genannte ‚ästhetische Regime der Künste‘ *per se* politisch sei. Das politische Moment von Kunst oder Theater knüpft sich in dieser Perspektive vielmehr eng an die Neu-Aufteilung von *hegemonialen* sinnlichen Ordnungen durch neue, veränderte, plurale Weisen des In-Erscheinung-Tretens. Zu diesem ‚Rancière-Missverständnis‘ vgl. Marchart: *Neue Heteronomieästhetik*, S. 164-168, sowie aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 138-160.

Theaters nahegelegt, dass der Pseudocharakter von politischen Konflikten außerhalb des Theaters dazu zwingen würde, aus diesen Scheingefechten auszustei-gen, das heißt: sie zu unterbrechen.²⁷

Indessen geht der theatrale Status von Wodiankas Parodie nicht ganz in der Illudierung eines letztendlich harmlosen Konfliktgeschehens auf. Im Gegenteil lässt sich mit Blick auf das sinnlich-körperliche *Ereignis* der Komikerfahrung eine Konstellation feststellen, die Lehmanns Postulat der Distanzierung und Unterbrechung durchaus ähnelt. Da sich die Komik des Monologs an der Entzauberung einer Rhetorik des gesunden Menschenverstandes entzündet, demzufolge ‚wir‘ nicht alle aufnehmen könnten, kommt die komische Erfahrung einem zwar vorübergehenden, aber in sich vollständigen Bankrott dieses rassistischen Phantasmas eines ‚Wir‘ gleich. Wer dieses Geschehen lediglich von außen als eine Praxis der Distinktion und negativen Vergemeinschaftung beschreibt, der übersieht, dass im sinnlichen Nachvollzug des Scheiterns chauvinistischen Gemeinschaftswahns hier mehr und anderes geschieht: Das Vergnügen an diesem Scheitern speist sich elementar aus einem (selbst-)reflexiven Überschuss, es geht aus der Freude an der Durch- und Unterbrechung des Mythos nationaler Homogenität hervor.²⁸

Diese emphatische Interpretation provoziert die Gegenprobe, ob sich die komische Erfahrung in einem politisch anders ausgerichteten Beispiel strukturell unterscheidet: Ist bei einem eindeutig rassistischen Witz wie ‚Nicht alle Flüchtlinge sind Vergewaltiger – ein paar Terroristen sind auch dabei‘

27 Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater*, S. 24f.

28 Das Konzept des Überschusses wird hier im Sinne der Komiktheorie Sigmund Freuds verwendet, in welche der eigentümliche Lustgewinn der komischen Erfahrung auf eine quasi-ökonomische Verschiebung und Verdichtung von affektiven Intensitäten und auf eine ‚Ersparnis‘ von Affektaufwand zurückgeführt wird. Vgl. Freud: *Der Witz*, S. 131-152, sowie zum performativitätstheoretischen Potential dieses Ansatzes Wirth: *Performative Theorie des Komischen*, S. 170-174. Bei der heuristischen Annäherung an dieses Affektgeschehen ist zu bedenken, dass die Erfahrungsstruktur einer komischen Situation sich wegen der eigenen Irrationalität als Paradebeispiel eines *tacit knowing* erweist: Niemand hat sich je darüber amüsiert, dass es beim Ausrutschen auf einer Bananenschale zu einer ‚Inkongruenz‘ zwischen dem erwarteten Bewegungsablauf und dem tatsächlichen Geschehen kam; die Aussage, dass ich etwas als lustig empfinde, weil es eben lustig *ist*, käme der pragmatischen Evidenz des Komischen um einiges näher.

nicht eine deckungsgleiche Dynamik einer nach innen gerichteten Selbstbestätigung zu beobachten, die auf der Verkehrung einer dem politischen Gegner angetragenen Logik beruht (in diesem Fall einem imaginären Typus ‚linksliberaler Gutmenschen‘)? Tatsächlich ist der Unterschied in formaler Hinsicht nicht sofort ersichtlich; die paralogische Überdehnung einer bestimmten Argumentationsfigur geschieht auf eine recht ähnliche Weise. Wo jedoch der rassistische Witz auf der einen Seite das Stereotyp des islamistischen und misogynen Flüchtlings aufruft und dann auf der anderen Seite seine satirische ‚Qualität‘ aus seiner frei variierbaren²⁹ Widerspruchstruktur zieht, ist an der von Wodianka zelebrierten Entlarvung des Wutbürger-Typus kein derartiges Auseandertreten von politischem Anliegen und komischem Sinnhorizont zu erkennen. Zwar ist auch die szenische Rekursionsbewegung tendenziell frei auf andere Kontexte übertragbar, jedoch fehlt ihr eine willkürliche politische Randbedingung. Während in beiden Fällen eine nicht-notwendige, unernte Verknüpfung von diskursiver Dummheit³⁰ mit einer bestimmten politischen Haltung zu beobachten ist, steht das äußere Feindbild des Flüchtlings als bedrohlichen Terroristen und Vergewaltigers isoliert für sich. Genau diesen Abwehrreflex gegen die angebliche Bedrohung des Eigenen durch das Fremde verschiebt wiederum Wodiankas Parodie bis zum Moment seiner Selbstaufflösung.

Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz?

Diese Beobachtungen können *pars pro toto* für den Problemhorizont vorliegender Studie gelesen werden. Sie untersucht verschiedene Formen des komischen Spiels mit ethnischen, nationalen und/oder kulturellen Unterscheidungspraktiken im Gegenwartstheater im Hinblick auf ihre vielfältigen politischen Implikationen. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich das dialektische Spannungsverhältnis des Komischen und des Politischen, das sich am Eingangsbeispiel aufgetan hat, in Darstellungsformen einschreibt, die rassistischen Praktiken und Diskursen mit Lachen und Humor zu begegnen

29 Ein Beispiel für diese Variabilität: ‚Nicht alle Mitglieder der AfD sind rechtsradikal – ein paar sind auch schlicht Nazis‘.

30 Zum Zusammenhang von Komik und (diskursiver) Dummheit vgl. Wirth: Diskursive Dummheit.

suchen.³¹ So hat es sich nicht gerade als leicht dargestellt, hier die Besonderheit einer Praxis aufzufinden, die „sich im Lachen mit den Machtlosen verbündet und die Verbindlichkeit sinnstiftender kultureller Normen in Frage stellt“³². Die abweichenden Urteile darüber, ob Wodianka eine gelungene oder eine geschmacklose Parodie zum Besten gegeben habe, geben ein beredtes Beispiel davon, dass die Zweifel über Komik als ästhetische Strategie mitnichten ein theoretisches Problem sind. Was am Komischen angemessen, was wirkungsvoll, was lustig, was kritisch ist, was zu weit geht, was nicht weit genug, was verletzend wirkt, was heilend, ist keine ‚scholastische Frage‘, sondern notwendiger Teil der Veranstaltung.

Bezogen auf diese Ausgangslage unternimmt dieses Buch den Versuch einer kritischen Neubestimmung eines zentralen Topos der Komiktheorie, der für eine Diskussion der politischen Gehalte von Komik und Humor wesentlich ist: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen einem exkludierenden und feindseligen *Auslachen* und einem inkludierenden und freundschaftlichen *Mitlachen* sowie daran anschließend zwischen einer lebensweltlich-sanktionierenden Lächerlichkeit und einer ästhetisch-

31 Der hier verwendete Rassismusbegriff geht von der Einsicht aus, dass sich die Formen der Codierung und Ausübung rassistischer Grenzziehung und Marginalisierung (die ökonomische, juristische, kulturelle, institutionelle Gestalt von rassistischem Unrecht) beständig wandeln, ohne dabei auf ein ursprüngliches Wesen – wie etwa die historischen Rassentheorien des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts – reduziert werden zu können. (Siehe auch Hall: Rasse, Artikulation und strukturelle Dominante, S. 127-132). Dietmar Dath und Barbara Kirchner gelangen vor diesem Hintergrund zu einer betont offenen Definition von Rassismus als „Praxis- und Hexisbündel von Verfolgung, Ausschließung, Unterdrückung, Ausbeutung, das über flexible ethnocodierte Unterscheidungen systematisiert, koordiniert und gerechtfertigt wird“ (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 153). Ein Beispiel für die hier angesprochene Flexibilität ist das Gegenwartsphänomen eines ‚Rassismus ohne Rassen‘ (vgl. Balibar/Wallerstein: Rasse, Klasse, Nation), dessen Ideologie nicht so sehr völkisch-biologisch, sondern vor allem kulturell-religiös (der Islam vs. das christliche Abendland) codiert ist. Die Streitfrage, nach welchen Kriterien – und *von wem* – in diesem Zusammenhang bestimmte Handlungsweisen und Denkmuster als rassistisch bewertet werden können, wird im Kapitel 4 dieser Arbeit in den beiden Abschnitten „Ein Lehrstück über Rassismus“ und „Angst und Empörung“ näher behandelt, die sich der Diskursivierung und der Affekt- und Urteilsstruktur von rassistischer Komik annähern.

32 Göktürk: Komik der Kultur, S. 160.

reflexiven Komik.³³ Diese Arbeit erörtert, ob und wie sich hiervon ausgehend die Unterschiede zwischen Formen eines denunziatorischen und essentialisierenden *Lächerlich*-Machens und solchen *komischen* Situationen, die in eine rassismuskritische, postmigrantische, postkoloniale und/oder transkulturelle Praxis eingebettet sind, bestimmen lassen. Hier gibt meine obige Analyse, die auf unterschiedliche Formen der Ausgrenzung und Einbeziehung der politischen Gegner in der ästhetischen Struktur hindeutet, bereits eine erste Richtung vor. Bis zu einem gewissen Grad deckt sich mein Ansatz mit der Intuition, es sei die spezifische Qualität von Komik und Humor, sich negativ auf ideologische Vorannahmen und habitualisierte Verhaltensweisen zu beziehen und sich im Modus heiterer Verbundenheit von ihnen zu distanzieren. Die kritische Überblendung mit der Kategorie des Lächerlichen führt dazu, dass meine Studie diese emanzipatorische oder gar utopische Dimension des Komischen weder in idealisierender Weise *trotz*, noch *innerhalb* des antagonistischen und instabilen Charakters komischer Darstellungs- und Wahrnehmungsgefüge behauptet, sondern im zähen Zwischenraum der dialektischen Vermittlung dieser beiden Möglichkeiten aufsucht.³⁴

Eine solche Vorgehensweise hat im derzeitigen Komikdiskurs einen schweren Stand. Denn die Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit gilt meist als ein rationalistischer Zähmungsversuch der aggressiven und affirmativen Züge komischer Situationen, in dem sich eine lange europäisch-

33 „Die wohl wichtigste Unterscheidung einer Philosophie des L[achen]s ist die von Auslachen und Mitlachen, und in der Folge die des Lächerlichen und des Komischen. ‚There is a difference too betwixt laughing about a thing and laughing at a thing.‘ Auslachen (to laugh at) geschieht von einer Position außerhalb des Belachten. Es nimmt eigene Überlegenheit und Definitionshoheit in Bezug auf das Lächerliche in Anspruch und hat insofern einen verächtlichen Ton. Mitlachen (to laugh about) bezieht den oder die Lachenden mit ein. Es hat angesichts von Komischem ein Moment von Selbstdistanzierung und insofern einen amüsanten, heiteren, geselligen Ton. Man lacht mit Freunden, aber über Nicht-Freunde“ (Schürmann: Lachen, S. 1375).

34 Das ist nicht so zu verstehen, dass meine Untersuchung *vorschreiben* würde, wo die emanzipatorische Dimension des Komischen aufzusuchen ist; im Gegenteil ist ihr in dieser Hinsicht eine gewisse *Nachträglichkeit* zu eigen: Diesen ‚Zwischenraum‘ hat sich eine komische Erfahrung implizit schon lange erschlossen; einem inhärent ernsten wissenschaftlichen Blick auf politisches Theater bleibt er jedoch unzugänglich.