

Ralf Simon

Theorie der Komödie

I. Jenseits des Aristotelismus

Die Wege einer Theorie der Komödie scheinen vorgezeichnet. In der dichotomischen Matrix seiner Bestimmungen legt Aristoteles fest, daß die Tragödie eine in sich geschlossene Handlung nachahme¹, die Komödie aber schlechtere Menschen, insofern ihre Schlechtigkeit lächerlich ist.² Gegenstand der Nachahmung sind in der Komödie also Charaktere, die zum Lachen anregen, aber nicht vorzüglich Handlungen – diese sind nur Gegenstand der Nachahmung, insofern sie von der Lächerlichkeit der Charaktere verursacht werden. Die Lächerlichkeit, die nach der aristotelischen Unschädlichkeitsklausel weder Schmerz noch Verderben hervorrufen darf, verpflichtet die Komödientheorie auf das Komische und entzückt sie damit dem Begriff der Handlung. Denn das Komische ist ähnlich dem Witz eher eine punktuelle und keine lange Handlung. Und es ist nicht zuvörderst textuell, sondern plurimedial und semiotisch: Im komischen Lachen ist nicht allein der stille, auf das Sehen reduzierte Körper des Lesers beteiligt, sondern eine umfassendere Sinnlichkeit des ganzen Körpers. Wo derart das Komische zum Ausgangspunkt von Komödientheorie wird, sind die argumentativen Möglichkeiten beschränkt. Ich sehe zwei Wege, innerhalb dieses aristotelischen Paradigmas Komödie aus dem Komischen herzuleiten.

Der eine Weg müßte seinen Ausgang bei einer Analyse des Komischen nehmen, um sich als Gegenstand der Theoriebildung die Komödie als Theaterereignis zu wählen. Im Gegensatz zum Komödientext ist nämlich die Komödie auf dem Theater ein plurimediales und semiotisches Ereignis, dessen Strukturen mit denen des komischen Lachens zwanglos zu verbinden sind. Eine solche Theorie könnte das lebensweltliche Phänomen des Komischen mit der durch das Theater wieder in die Lebenswelt hineinragenden Literatur kombinieren: Semiotik des Lachens und Theatersemiotik der Komödie spielen gleichsam auf dem selben Feld. Soweit

¹ Aristoteles. *Poetik*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 6, S. 19.

² Ebd., Kap. 5, S. 17.

ich sehe, zielt die Theorieintention von Bernhard Greiners Komödienbuch³ auf diese argumentative Möglichkeit.

Der zweite Weg einer den Bahnen des Aristotelismus folgenden Komödientheorie bleibt beim Komödientext, aber auch er arbeitet sich an der tendenziellen Inkompatibilität von Komik und Textualität so ab, daß dabei der Komödientext schlußendlich einer Depotenzierung unterliegt. Rainer Warning geht in seinem Aufsatz zur Pragmasemiotik der Komödie⁴ von der plausibeln These aus, daß das Komische keine Texthandlung⁵ begründen kann. Ein Drama von mehreren Stunden Länge läßt

³ Bernhard Greiner. *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992. – Die Komödie soll nach Greiner „als Theatergeschehen gefaßt werden, von dem der Text nur ein Teil ist. Die Textinterpretation ist daher theatersemiotisch zu erweitern“ (5). Deutlich wird hier die Unterordnung des Textes unter das Theater vollzogen. Die Ausführlichkeit, mit der Greiner dann die Bezüge des Lachens zum Wort (Kap. 2) und die Komiktheorien (Kap. 5) diskutiert, legt den Konnex zwischen Komik und Theater bei Zurückstellung der Textualität des Komödientextes de facto nahe. – Freilich läßt sich fragen, ob Greiners zumeist überaus gelungenen Interpretationen denn tatsächlich theatersemiotisch sind. Ihre zuweilen zeichentheoretische Basis und ihre öfters nicht mehr theaterkompatible Komplexität läßt eher auf einen textualitätstheoretischen Zugang schließen.

⁴ Rainer Warning. „Elemente einer Pramasemiotik der Komödie.“ In: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, München 1976.

⁵ Ich argumentiere unter der nicht sofort selbstverständlichen Voraussetzung, daß Textualität und Handlung generisch zusammenhängende Begriffe sind. Die textdefinierenden Momente, die die Textlinguistik diskutiert (z.B.: Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Informativität, Situationalität etc. – nach: Dressler/de Beaugrande. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981) haben allesamt ihr handlungstheoretisches Fundament. Sie lassen sich als Formalia auf das nach Roland Barthes enge Universum der elementaren Erzählpläne reduzieren. Textualität ist, so die hier nicht zu begründende, sondern schlichtweg zu behauptende These, ein wie immer auch transformierter Handlungszusammenhang. Was in der Narrativität Kohäsion durch Abfolge stiftet, wird in der Textualität in Sinnprozeduren übersetzt. Die Transformation des *post hoc* ins *ergo propter hoc*, also die Umwandlung der zeitlichen Abfolge in logische Verursachung buchstabiert die textuellen Konstitutionsverfahren als herkömftig aus den narrativen Sequenzen. Wenn die Textualität ihr Kohäsionsmoment aus der Narrativität zieht, dann sind textuelle Zugänge allemal anschließbar an handlungslogische – und genau dies ist hinsichtlich der Komödie, und sogleich auch hinsichtlich der Komödientypologie meine These. – Zum Zusammenhang von konsekutiver und konsequentieller Folge vgl.

sich nicht durch eine Anhäufung von Witzen und komischen Nummern konstituieren. Warning kommt zu dem Ergebnis, den Begriff der anderweitigen Handlung einzuführen und zu behaupten, daß in Komödien das notwendig erforderliche Komische gleichsam nur oberflächlich auf eine komikindifferente, eben anderweitige Handlung aufgesetzt werde.⁶ Eine Theorie der Komödie hätte deshalb die Kunstgriffe zu analysieren – Warning gibt eine lange Liste dieser Kunstgriffe⁷ –, mit denen komödienunspezifische anderweitige Handlungen zu komikkompatiblen und schließlich komischen gemacht werden. Komödie wäre dieser – durchaus nicht unplausiblen – Theorie zufolge ein Oberflächenphänomen, das zu Handlungen hinzukommt, aber nicht schon bestimmte Handlungsschemata motiviert. Auch hier läßt sich der immanente Aristotelismus sehr genau beobachten: Nachahmung von Handlung ist nicht die Sache der Komödie, vielmehr geht es um die Erzeugung von komischer Lächerlichkeit, und zwar nicht als textuelles Phänomen, sondern als mimetisches, bezogen auf *dramatis personae*.

Es läßt sich nun formulieren, daß der Aristotelismus bei den drei Theoriekomponenten Komik, Theaterereignis und Komödientext tendenziell den Text streicht. Wo er unwichtig wird, kann ihn die Theatersemiotik als aufgehoben in die Theateraufführung mittransportieren, ohne sich ernsthaft auf ihn einlassen zu müssen – so Bernhard Greiners

Roland Barthes. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen.“ In: R.B. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1988, S. 113.

⁶ Interessanterweise kommt Greiner in seiner Aristotelesinterpretation (Anm. 3, 25ff.) historisch zu einem der Systematik Warnings vergleichbaren Ergebnis. Die argumentativen Brüche in der unvollständigen *Poetik* lassen, so Greiner, die Verbindung der beiden Konstituentien der Komödie im Ungewissen. Zwar leite Aristoteles die Komödie aus dem Dionysoskult her, könne aber, im Gegensatz zur Tragödie, die Verbindung zum Drama (Warnings anderweitige Handlung) nicht herstellen. So blieben das komisch-orgiastische Moment und die literarische Gesetzlichkeit des Dramas bei Aristoteles unverbunden. Greiner nimmt diese historische These zu Aristoteles sogleich als systematische und behauptet analog zu Warning (Anm. 4), daß die Geschichte der Komödie stets diesen produktiven Bruch von latent chaotischer Komik versus formierender Dramengesetzlichkeit ausgetragen habe. Greiner und Warning beginnen beide bei Aristoteles, um beide aus diesem Beginn eine formierende These zur Gattungsgeschichte und Gattungsdefinition zu ziehen. Genau dies benenne ich als aristotelisches Paradigma der traditionellen Komödientheorie.

⁷ Warning (Anm. 4). S. 311-313.

Theorieintention. Oder der Text kann bedacht werden, aber dann nur in einer depotenzierten Weise, die Texthandlung und Komödie voneinander löst, um zu überlegen, wie dennoch Komik sekundär auf einen Text, der nicht ursächlich Komödientext ist, aufgesetzt werden kann – so Rainer Warning.

Möchte man aber in diesem Spiel der wesentlichen Theoriekomponenten den Komödientext nicht marginalisieren, dann scheint es notwendig zu sein, das aristotelische Paradigma zu verlassen. Zu fragen wäre dann, ob nicht doch eine Komödienhandlung exponierbar wäre, ob also im Sinne der russischen Formalisten eine Theorie der Sujetfügung den Komödientext zu erfassen in der Lage sein kann. Eine solche Komödientheorie wäre nicht mehr theater- und auch nicht mehr komikzentriert. Sie wäre, um meinen sogleich folgenden Vorschlag einem modernistischen Design anzubequemen, nicht der Präsenz des Theaters und des Lachens verpflichtet, sondern der dekonstruktiven Tätigkeit textueller, nämlich schriftabhängiger Epistemologie. Eine solche Theorie könnte komikkompatibel sein, aber sie nähme nicht von dorther ihren Ausgangspunkt. Ob sie theaterkompatibel ist, wage ich zu bezweifeln; aber vielleicht ist es an der Zeit, auf das die Literatur ignorierende Regietheater mit einer dieses Theater ignorierenden Literaturwissenschaft zu reagieren. Was Aristoteles also für die Tragödie vorsah – die Handlung –, soll nun in meinem Gedankengang für die Komödie zum Gegenstand des Interesses werden: Dies ist die erste Durchkreuzung des Aristotelismus. Die zweite resultiert aus dem Desinteresse am Theaterereignis angesichts vorliegender Komödientexte und der ganzen Kompliziertheit der Textualität, von der, ist man erst einmal in sie verstrickt, zum Theater zu kommen aussichtslos erscheint. Wie also sieht eine solche Theorie aus, die sich in ein Neuland jenseits des aristotelischen Paradigmas setzen will?

II. Zur Handlungsstruktur der Komödie (Tiefenebene/ Gattungsdefinition)

In Tiecks mehrfach verschachtelter Komödie *Die verkehrte Welt* finden wir auf einer der vielen Spielebenen den komödientypischen Konflikt, daß zwei Liebende einen widerstrebenden Vater zur Billigung ihrer Heirat bewegen wollen. Dieser aber, verbohrt und also nach Aristoteles mit einem lächerlichen Fehler versehen, lehnt das Heiratsbegehren ab. Das Liebespaar kommt, um den Konflikt zu lösen, auf die Idee, sein Problem in einem Theaterstück darzustellen, dessen Aufführung der widerborstige Vater beiwohnt. In diesem Theaterstück wird also ein hartherziger Vater

gezeigt, der zwei Liebenden die Heiratseinwilligung verweigert. Der zuschauende Vater kann nicht umhin, die Grausamkeit des gespielten Vaters erstens zu mißbilligen und sie zweitens aber auch als seine eigene zu identifizieren. Folglich gibt er nach Beendigung der Theateraufführung die ersehnte Einwilligung – so die sehr verkürzte Handlung.

Ganz offensichtlich ist dies eine Handlungsstruktur, die vielen traditionellen Komödien zukommt. Minna von Barnhelm hat eine – wie wir wissen: falsche – These zu Tellheims Ehrebegriff und versucht ihn durch eine Art von Komödienspiel – die Ringintrige – zu einer Selbstanschauung seines vermeintlichen Fehlers zu bringen. Sie mag damit nicht sehr erfolgreich sein, aber sie handelt, wie Komödienfiguren handeln: Sie bringt den Konfliktverursacher durch eine Spiel-im-Spiel-Enklave in die Situation, seine eigenen Defizite beobachten und korrigieren zu sollen. Nicht anders lenkt Brentano seine Fabelkonstruktion im *Ponce de Leon*. Die Hauptfigur verbaut sich ihre Liebesfähigkeit durch eine Semantik der melancholischen Selbstinszenierung, in der andere zu Spielmarken seiner theatralen Diskurse werden. Die Komödienhandlung aber bringt ihn in eine Situation, in der er selber Opfer eines solchen theatralen Spiels wird, indem ihm ein vermeintlicher Arzt Unzurechnungsfähigkeit bescheinigt. Erst diese seine Charakterkonstitution verändernde Erfahrung bewirkt, daß er seine Melancholie ebenso überwindet wie seine totalisierte theatrale Inszenierung. Ein letztes Beispiel: Lessings *Misogyn* verweigert seinem Sohn die Heirat aus allgemeinem Frauenhaß. Kuriert wird er, indem ihm die Braut eine versteckte Komödie vorspielt. Als Mann verkleidet führt sie mit ihm so vernünftige Reden, daß er nach ihrer Enttarnung nicht mehr behaupten kann, Frauen wären per se zu keiner Vernunft fähig. Auch hier muß ein Akteur infolge eines Spiels, das ihm eine Selbstkonfrontation mit seinem konfliktverursachenden Fehler bescherte, einsehen, daß seine Weltsicht revidierungsbedürftig ist.

Alle diese Handlungen – und die Liste ließe sich verlängern – folgen einer gemeinsamen Struktur. Sie konfrontieren im Kontinuum der Fabelführung einen Konfliktverursacher mit sich selbst. Es handelt sich also um eine Art von reflexiver Sujetfügung, um eine in der Handlung selber vollzogene Reflexion auf expositorisch vorgegebene Konfliktlagen. Die Logik einer solchen Fabelkonstruktion läßt sich durch eine Differenzanalyse zur Konfliktstruktur der Tragödie verdeutlichen. Auch die Tragödie exponiert Konflikte, die zu einer Lösung anstehen. Aber im Gegensatz zur Komödie dient hier die Handlung zur Vertiefung des tragischen Konflikts. Als mögliche Lösungsinstanz bietet die Tragödie keine Hand-

lungsführung, sondern die Sprache an, sofern sie sich, nach Walter Benjamin, im Zustand des reinen tragischen Ausdrucks befindet.⁸ Tragödienhelden reflektieren ihr Handeln, indem sie es in eine autonome Sprache übersetzen. Sie reden von Schicksal, Schuld, Charakter, Verhängnis, Tugend, Tat und Täter, und sie verallgemeinern ihre Konflikte in die Gnomik apodiktischer Sinnsprüche. In der Tragödie erhebt sich eine Metasprache über die Ebene der Handlung. Ihre Allgemeinheit subsumiert die Konkretheit der individuellen Anteile eines jeden Konflikts unter den Zwang der begrifflichen Fügung. Tragödienhelden reflektieren in einer autonomen Sprache ihre Handlungsalternativen und reden sich doch nur um so tiefer in die Notwendigkeit des Tragischen hinein.

Anders der Komödienheld. Seine Sprache erreicht diese Ebene der Autonomie nicht, und insofern ist seine Fähigkeit, den Konflikt in die reine Schärfe seines Gegensatzes zu treiben, beschränkt. Aber im Gegenzug bleibt die konkrete Sprache der Komödie handlungsgebunden. Sie leiht der Handlungsführung als in sich reflektierte Intelligenz, was ihr an expliziter und autonomer Selbstreflexivität abgeht. Wo der Tragödienheld metasprachlich den Raum des Tragischen ausmißt, agiert der Komödienheld in selbstreflexiven Handlungsfiguren. Nicht seine Sprache reflektiert über die Handlung hinweg, sondern seine Handlungen selbst vollziehen immanent ein Reflektieren-über, aber eben ein solches, das die Handlung nicht verläßt, sondern sich in sie versenkt. Um es noch einmal anders zu formulieren: In der Komödie wird gleichsam die Metasprache als Handlung vollzogen. Komödienhandlung ist eine Praxis, die in ihrem reflexiven Vollzug theorieintensiv ist, ohne diese Theorie eigens sagen zu müssen. Die Komödie ist in sich selbst paratibisch: Zu jeder konfliktbeladenen Handlung hat sie die Möglichkeit, gleichsam per immanenter Parabase aus der Handlung herauszutreten und in Bezug auf die Handlung zu handeln, ohne aus dem Stück, also der Handlung herauszufallen. Für diese Art und Weise selbstreflexiver Fabelkonstruktion – Handlung

⁸ Walter Benjamin. Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie. In: W.B. *Gesammelte Schriften* II,1 (Werkausgabe edition suhrkamp Bd. 4). Frankfurt am Main 1980. S. 137-140: „In der Tragödie entspringen Wort und Tragik zugleich, simultan, jeweils am selben Ort. Jede Rede in der Tragödie ist tragisch entscheidend. Es ist das reine Wort das unmittelbar tragisch ist. [...] Das Wort nach seiner reinen tragenden Bedeutung wirkend wird tragisch. Das Wort als reiner Träger seiner Bedeutung ist das reine Wort“ (138). – In der Tragödie erhebe sich „die ewige Starre des gesprochenen Wortes“ (140).

als Handlung über Handlung – brauche ich einen Namen und ich nenne sie, analog zur tragischen Metasprache und in Nachbarschaft zu Begriffen wie metafiction und mirrortext: die Metahandlung der Komödie. Das Spiel-im-Spiel bringt den gemeinten Tatbestand am deutlichsten zum Ausdruck. Es ist, nach meiner These, kein Kunstgriff, der äußerlich einer anderweitigen Handlung aufgesetzt wird, um sie zu komisieren. Sondern: Das Spiel-im-Spiel und seine Transformationen wie Illusionsdurchbrechung, Parabase etc. bringen die plot-Struktur der Komödie von der *histoire*-Ebene auf die des *discours*. In der *Minna von Barnhelm* findet sich kein expliziter Theaterrahmen. Aber ihr Handlungsziel könnte Minna auch erreichen wollen, indem sie anstelle der Ringintrige ein Theaterspiel arrangierte, in dem gemäß dem Tieckschen Modell Tellheim zur Anschauung gebracht wird, was es mit seinem Ehrebegriff auf sich hat. In der Tiefenstruktur dieser Komödie ist der Gehalt des Spiels-im-Spiel handlungsstrukturell zugrunde gelegt. Das Spiel-im-Spiel gehört bei der Komödie zu den gattungskonstitutiven Komponenten. Wo es nicht explizit auftaucht – wie in Lessings *Minna* –, müßte sich die Handlung entsprechend umschreiben⁹ lassen, indem man die Reflexivität der Metahandlung durch einen expliziten Fiktionsrahmen markiert.

Es schließen sich an diese erste definitorische Volte eine Reihe von Folgebestimmungen an, und die erste resultiert aus einem naheliegenden Einwand: Haben nicht auch Tragödien Metahandlungen? Findet sich nicht z.B. im *Hamlet* eine Spiel-im-Spiel-Szene, in der ein Konfliktverursacher – König Claudius – seinem eigenen Konflikt so konfrontiert wird, daß man von einer Metahandlung sprechen kann? Der große Unterschied zur Komödie besteht darin, daß die durch eine theatrale Enklave eröffnete Selbstkonfrontation schlußendlich folgenlos bleibt. Claudius geht im Gebet in sich, aber er kommt in die Handlung als der zurück, der er

⁹ Das rewrites eines Handlungszusammenhangs ließe sich als narratologische Parallele zu linguistischen Substitutions- und Kommutationsverfahren verstehen. Narrative Äquivalente lassen sich erweisen, indem man z.B. den narrativen Kernzusammenhang in verschiedene Rahmungen überführt. Setzt sich die narrative Intention gegen die differenten Rahmungen durch, so kann dies als Erweis ihrer internen Stabilität und Identität verstanden werden. Minnas Ringintrige ist z.B. schon ihrer inneren Struktur und ihrem Gehalt nach ein Spiel-im-Spiel, das seinen semantischen Zweck auch als explizites Theaterspiel würde erreichen können. Das rewrites der Ringintrige in ein mögliches Theaterspiel erweist deren immanente theatrale Struktur und damit ihre Eigenart, Metahandlung im hier definierten Sinne zu sein.

vorher war. Das Theater auf dem Theater konstituiert hier die Klarheit des Bösewichts über sich selbst als Bestätigung des Charakters, nicht aber als dessen Veränderung. Zum Definitionsbestand der Metahandlung in der Komödie gehört aber, daß der Konfliktverursacher seinen bislang gleichsam naturwüchsigen Weltumgang in Frage stellt. Er muß in der Tat seine Charakterkonstitution in einem wesentlichen Punkt revidieren. Mit ihm geht vor, was man eine transzendente Erfahrung nennen könnte: Die dramatis persona stellt ihre bisherige Weltkonstruktion in den Status einer Nichtgeltung, fiktionalisiert sie, um in entscheidenden Punkten neue Verhaltenssemantiken zu übernehmen. In Komödien finden wir literarische Figuren, die ihr charakterdefinierendes Set von Merkmalen ummodellieren und ergänzen. Der kategoriale Zusammenhang ihrer Verhaltensweisen wird einer Revision unterzogen. Deshalb sprach ich von transzendenter Erfahrung, und deshalb ist auch von einer Fiktionalisierung vorheriger Weltverständlichkeiten zugunsten neuer zu reden. Die Metahandlung der Komödie meint nicht nur eine reflexive Handlungsführung, sondern erfordert, daß die erzeugte immanente Reflexion sofort zu Veränderungen der in die Reflexion gezwungenen Figuren führt. Nur in diesem Fall ist eine Metahandlung eindeutig der Komödie zuzuschreiben.

Die vorgenommene Differenzbestimmung der Komödie zur Tragödie läßt sich noch in einer anderen Weise wenden. Die Metahandlung der Komödie hat gegenüber der Metasprache der Tragödie neben dem konkreteren Problembezug offensichtlich den Vorteil einer größeren Problemlösungskompetenz. Das mag zum einen daran liegen, daß die Unschädlichkeitsklausel der Komödie keine so substantiellen und tiefgreifenden Konflikte aufbürdet wie der Tragödie. Zum anderen aber ist es in der Tragödie ja gerade die Autonomie der reinen Sprache, die als intendiertes Mittel des Heils unmittelbar auch das Unheil bewirkt. Von aller Konkretheit losgelöst, verweisen die apodiktischen Sentenzen und die im Namen der Götter gesprochenen Urteile in ein Reich der intelligiblen Striktheit, aus der ein Sprecher, der einmal diese Sphäre des Unbedingten betreten hat, ohne Selbstdepotenzierung seiner Erhabenheitsgeste und also ohne narzißtische Kränkung schwerlich wird entkommen können. Die Sprache der Komödie führt im Gegensatz dazu immer wieder zurück in die Handlung. Sie versenkt ihr mögliches Wissen um allgemeine Verhältnisse in die Konkretheit einer Handlungsform und

therapiert, mit Watzlawick¹⁰ zu reden, durch Symptomverschreibungen, wo die Tragödie den Widerspruch immer stärker zu artikulieren bestrebt ist. Sprachlich drückt sich dies in den Komödien durch eine gleichsam instinktive Ablehnung von metasprachlicher Gebärde aus. Der Gelehrte, dessen Sprache zur Metasprache tendiert, wird in Komödien regelmäßig zum pathologischen Fall: eine Lachnummer. Was Minna an ihrem Tellheim stört, ist vor allem auch eine Sprachlichkeit, die allein das abstrakte Prinzip benennt. Ganz Komödienfigur sein wollend, versucht Minna, gerade diese Sprache lächerlich zu machen.

Diese andere Sprache der Komödie, ihre explizite Opposition zum sprachlichen Gebaren einer, gendertheoretisch gesprochen, männlichen Begriffssprache bestimmt ihre Position zur Tragödie: Komödie ist Beobachtung von Tragödie. Genauer: In der Tragödie beobachtet die tragödienspezifische Metasprache die Konflikte der Objektsprache in verallgemeinernder Weise. In der Komödie beobachtet die durch Metahandlung immanent reflexive Objektsprache in konkretisierender Weise die konfliktträchtige Metasprache der Tragödie. Schon in jeglicher Therapie ist die in die Praxis versenkte Erkenntnis fruchtbarer als ihre reine Formulierung. Entsprechend hebt die Komödie in ihrer Verfahrensweise die Tragödie in sich auf. Sie therapiert sie.

Ich komme zu einer weiteren Folgebestimmung. Von Fiktionalisierung habe ich gesprochen. Metahandlung hängt mit metafiction zusammen. Die Komödienhelden versetzen den Konfliktverursacher durch Spiele im Spiel in eine Lage, in der er gezwungen wird, auf die immanent reflexiv gewordene Handlung durch Anpassung seiner Verhaltensweisen zu reagieren. Er schaut seine eigene bisherige Lage, seine Weltdefinition an: *theoria in concreto*. Wo der Tragödienheld allgemeine Sinnsprüche sagt und Theorie explizit macht, verarbeitet sie der Komödienheld sofort

¹⁰ Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern u.a. 1985. 220ff. Der Begriff der Symptomverschreibung meint im therapeutischen Bereich das Verfahren, einen Patienten dazu zu bewegen, seine pathologischen Symptome als bewußtes Spiel zu inszenieren. Durch die paradoxe Handlungsaufforderung, die eigene leidvolle Authentizität nur spielweise vorzuführen, kann eine reflexive Distanz zu den pathologischen Verhaltensweisen eintreten, die therapeutisch fruchtbar zu machen ist. – Die Komödie, so wäre die These, verschreibt durch Metahandlungen dem Konfliktverursacher seinen eigenen Konflikt: Tellheim wird seiner Ehresemantik so konfrontiert wie Ponce de Leon seinem Ästhetizismus.

wieder in Handlung. Fiktionalisiert, in Nichtgeltung versetzt wird die angeschaute bisherige Lage, die bislang geltende Verhaltensweise.

Es ist hier der argumentative Punkt, wo in einer handlungs- und textorientierten Theorie der Komödie die Kompatibilität zur Komik hergestellt werden kann. Schon in der Alltagskomik lachen wir über eine kuriose Figur oder eine komische Situation nicht, wenn wir mitleiden, sondern wenn wir eine Distanz herstellen und das Belachte als Ganzes vor uns bringen. Lachen per se ist verdinglichend und objektivierend; es betont die Distanz zum Gegenstand. In der Erschütterung des Körpers während des Lachens stellen wir eine komische Situation für den Moment des Lachanfalls still, setzen sie gleichsam in Zeitlupe und isolieren sie aus dem Kontinuum der Wirklichkeit. So bemerkt Freud, daß zum Lachen und zum gelegentlich Komischen wesentlich die „Isolierung des komischen Falls“¹¹ gehöre. Auch Bergson stellt die Distanznahme heraus, die im Lachen waltet: „Und dann löse man sich innerlich los und stehe dem Leben als unbeteiligter Zuschauer gegenüber, und die meisten Trauerspiele werden Komödien. [...] das Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus.“¹² Diese Fokussierung bewirkt schon in der lebensweltlichen Komik eine Distanzierung und Fiktionalisierung.¹³ Oft wird während des Lachens die komische Verkörperung pantomimisch wiederholt oder die Pointe des erzählten Witzes repetiert. Die Situation erfährt in dieser Stillstellung und Isolierung eine neue Rahmung. Sie wird der Komik gleichsam einverleibt und dem Wirklichkeitszusammenhang entnommen, ganz so, wie Stan und Olli inmitten ihrer Pantomimen stillstehen, um dem Lachen der cineastischen Zuschauerschaft den Raum zu eröffnen.

¹¹ Sigmund Freud. „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.“ In: S. F. *Studienausgabe IV*, Frankfurt am Main 1982. 203.

¹² Henri Bergson. *Das Lachen*. Meisenheim am Glan/Neuwied 1948. 9.

¹³ Auf dieses Moment spielt Hans Robert Jauß an, wenn er betont, daß eine Situation des alltäglich Komischen immer schon eine „Vorleistung der ästhetischen Einstellung“ bzw. einen „Sinn für Humor“ (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main ³1984. 219) beinhaltet. Sehen wir jemanden stürzen, so wird dies erst dann komisch, wenn wir in einer ästhetischen Rahmenziehung unterstellen, dies sei ein Fall einer besonders perfekten Akrobatik. Oder wir referentialisieren des beobachtete Unglück auf die dumb-shows der Mickey-Mouse-Figuren, deren groteske Mißgeschicke als pantomimisches Urbild unterstellt werden. Solche Referentialisierung bzw. Rahmenziehung vollzieht schon im lebensweltlich Komischen eine Fiktionalisierung, die dann im Lachritual sanktionsbefreit ausgelebt werden kann.

Es ist diese schon lebensweltliche Distanznahme und Fiktionalisierung, die zwischen der Komik und der Metahandlung der Komödie eine Verbindung herstellt. Vielleicht – dies ist eine generische These, und deshalb sage ich: vielleicht – kopiert Komödie diese Form der Komik in ihre plot-Struktur ein, um zu einer Metahandlung zu kommen, die gemäß ihrer Form jene Distanzierung und Fiktionalisierung als Selbstreflexivität in sich aufgenommen hat. Deshalb sind Komödien komikaffin. Ihre Fabelkonstruktion versucht nicht, vorgegebene Komik textuell umzusetzen, sondern sie folgt jenen formalen Momenten, die als komische ausführbar sind. Wie wir wissen, sind viele Komödien in vielerlei Weise komisch, aber nicht alle – eine Komödientheorie sollte sich diesem Befund stellen können. Fritz Martinis¹⁴ glückliche Formulierung von der Intention der Komödie aufs Komische ließe sich hier integrieren. Die Form der Handlungsführung fundiert in der Komödie eine Intentionalität aufs Komische, der keine Wirklichkeit entsprechen muß, aber vielfach kann. Komik wird so zu einer in der Metahandlung strukturell angelegten Möglichkeit, aber sie bildet kein Definiens der Komödie und erst recht nicht den Ausgangspunkt einer Komödientheorie.

Schließlich sei eine letzte Bestimmung eher genannt als ausgeführt. Wo die Tragödie ihr Telos in der reinen Sprache sucht und findet, zielt die Komödie auf eine immanente Pluralisierung und Dialogisierung der Sprache. Wo Handlung als Metahandlung in sich selbst eine Verwindung, eine innere Reflexivität beschreibt, wo sie durch ihre plot-Struktur die Sprache des Konfliktverursachers zwingt, die Sprachen der anderen anerkennen zu müssen, weil verschiedene Weltansichten und mit ihnen verschiedene Sprechhaltungen interagieren, da führt die Komödie weit mehr als die Tragödie in eine intertextuelle Sprachlichkeit. Intertextualität gehört mit in die Definition des bislang besprochenen Komödientyps, zu der ich nun, um diesen Reflexionsgang abzuschließen, resümierend kommen möchte.

Hier also ist eine Zusammenfassung der besprochenen Bestimmungen: Die Komödie, sofern sie Gegenstand einer text- und handlungsorientierten Theoriebildung ist, folgt einer selbstreflexiven Handlungsstruktur, in der ein Konfliktverursacher in die Situation gebracht wird, seine spezifische Beschränktheit beobachten und von außen sehen zu können (*Metahandlung*). Er macht dabei eine seiner bisherigen Kategorien

¹⁴ Fritz Martinis. *Lustspiele – und das Lustspiel*. Stuttgart 1974 (bes. Kap. I: Überlegungen zur Poetik des Lustspiels).

revidierende Erfahrung, aufgrund derer er sein Verhalten ändert und zur Konfliktlösung beiträgt (*transzendente Erfahrung*). Mit dieser Selbstbeobachtung verbindet sich eine *Fiktionalisierung*, denn der berichtigte Konfliktverursacher versetzt seine vorherige Weltsicht in eine Nichtgeltung. Die bevorzugten *Kunstgriffe* der Komödie (Spiel-im-Spiel u.a.) resultieren aus der genotextuellen Struktur der Metahandlung. Sie sind daher mehr als nur Kunstgriffe, nämlich Verfahrensweisen, die basale narrative Form textuell umzusetzen. Das Aufeinanderprallen verschiedener Weltsichten führt in der Komödie zu einer artikulierten *Intertextualität*. Die *Distanznahme* und *Fiktionalisierung*, die zur Voraussetzungsstruktur des lebensweltlich Komischen gehört, korrespondiert der formalen Eigenart der Metahandlung. Deshalb kann die Komödie *eine Intention auf das Komische* haben, da sie eine Voraussetzungsstruktur mit dem Komischen teilt. Sie muß nicht komisch sein, ist es aber de facto oft. Weil die Komödie konfligierende Weltbilder durch selbstbezügliche Konfrontationen versöhnen kann, läßt sie sich als *Beobachtung der Tragödie*, die an diesem Punkt auf der Sprache des Konflikts beharrt, verstehen. Und schließlich: Die Komödie hat die *ästhetische Form eines dramatischen Textes* – was ich ganz äußerlich verstehe als Darbietung eines Handlungsstrahls durch Rede- und Gegenrede im Modus szenischer Präsenz.¹⁵

III. Typologie/Transformation

Ein kardinaler Einwand gegen meine gegebene Definition liegt auf der Hand. Sie ist gewonnen anhand von Beispielen, die allesamt nur einem bestimmten Komödientyp angehören. Traditionell nennt man Komödien, in denen Konflikte durch das Spielen von Gegenspielen und durch inszenierte Intrigen gelöst werden, Intrigenkomödien. Gilt mein Vorschlag nur für diesen Typus und wird er hinfällig, wenn man sich z.B. der Konversationskomödie zuwendet oder der Märchenkomödie?

Das Problem könnte gelöst werden, wenn man eine Komödientypologie durch kontinuierliche Transformationsschritte erzeugen könnte. Ließe sich von einem Typus – z.B. dem der Intrigenkomödie – zu einem anderen kommen, indem man innerhalb des Definitionsrahmens bleibt, dann würde man die Definition des einen Typus nicht als Ausschlußkriterium eines anderen Typus zu denken haben. Freilich strebe ich hier nicht direkt eine Typologie der Komödie an, sondern vielmehr eine

¹⁵ Vgl. dazu: Manfred Pfister. *Das Drama*. München 41982.

solche der Metahandlungen. Als Komödie wäre dann ein dramatischer Text zu erkennen, wenn eine der typologisch erzeugten Metahandlungen narrativ konstituierend ist. Diese Zurücknahme des typologischen Anspruchs von der Gattungsebene auf ihr konstituierendes Zentrum hin hat den Sinn, die unweigerlich entstehenden Formalismen vor normativen Festlegungen zu bewahren. Ich habe z.B. eine Handlungseinheit aus Tiecks *Verkehrter Welt* als Beispiel für das genommen, was ich sogleich die Metahandlung der Intrigenkomödie nennen werde. Die *Verkehrte Welt* dient mir aber auch als Beleg für die Metahandlung der romantischen Reflexionskomödie. Die Frage der Dominantsetzung wäre in diesem Fall eine der Interpretation. Auf der Ebene der Gattungstheorie muß sie aber nicht vorentschieden werden. Es genügt, Formen der Metahandlung als dominante Strukturen in einem dramatischen Text zu erkennen, um ihn mit Gründen Komödie zu nennen. Konkurrieren mehrere Typen von Metahandlung, ist die Interpretation gefragt, nicht aber die Typologie als solche, die nur die Konstruktionsbausteine bereitstellt.

Diese Bestimmung hält die folgenden Versuche gegen die Lektüre offen. Ziel der Typologie ist es, in dem heterogenen Feld der Komödientexte das Identische einer basalen Form wieder zu finden. Wie läßt sich also, nach den vielen schon vorliegenden Komödientypologien – man denke nur an die Arbeiten von Otto Rommel¹⁶ – aus der gegebenen Definition eine Typologie entwickeln?

Technisch gesprochen, erstellt man eine Typologie, indem man einen Definitionsbestand in seine einzelnen Komponenten auseinanderlegt. Man schaut sich ihr Gefüge an und verändert es, indem man z.B. eine Komponente, die sonst untergeordnet war, überordnet. Auf die Zerlegung einer Definition in die Komponenten folgt also ein Ensemble der variierenden Neuzusammensetzung durch verschiedene Verfahren der Verkettung, Neuordnung und Dominantsetzung von vordem untergeordneten Komponenten.¹⁷ Man bleibt im Kontinuum des Definitionsbestandes und kann doch die verschiedenen Arten und Weisen der Erscheinung einer definierten Struktur herleiten. Aber nicht allein die relevanzorientierte Umschichtung von Komponenten führt zu einer

¹⁶ Otto Rommel. „Komik und Lustpieltheorie“ (zuerst 1943). In: Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn (Hrsg.). *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt 1975. 39-76. Bes. 72ff.

¹⁷ Vgl. dazu Klaus W. Hempfer. *Gattungstheorie*. München 1973. Kap. 4.2.3.: Struktur und Transformation.

typologischen Auffächerung. Man kann auch einzelne Definitionsbestände nehmen und sie in Transformationen überführen, indem man eine Komponente bei Beibehaltung ihres formalen Kerns inhaltlich anders definiert. Z.B. habe ich bislang nahegelegt, daß in der Komödie die Metahandlung Konflikte löst und sie insofern aufklärerisch wirkt. Das ist zweifelsohne eine inhaltliche Bestimmung einer ansonsten formalen Qualifizierung (und es ist auch eine historisch bedingte Bestimmung, nämlich die des 18. Jahrhunderts). Man könnte die inhaltliche Bestimmung auch anders vornehmen. Es könnte passieren, daß eine Metahandlung alle benannten Charakteristika aufweist (Selbstbeobachtung, Fiktionsspirale, transzendente Erfahrung, Intertextualität etc.), aber dennoch nicht konfliktlösend und aufklärerisch wirkt. In diesem Falle würde eine Komponente bei Beibehaltung der formalen Qualifizierung einer anderen inhaltlichen Bestimmung unterliegen. Auch dies wäre noch eine Veränderung innerhalb der vorgenommenen Gattungsdefinition und trüge deshalb zu einer typologischen Auffächerung bei.

Aber nun zur Typologie selbst. Zu den genannten Definitionsmerkmalen füge ich die folgende Betrachtung hinzu. Im bislang diskutierten Typus der Komödie spielt die Metahandlung in einem privaten Raum. Dieser ist, um ganz allgemein zu sprechen, umgeben von der Welt und zwar von der Welt, insofern sie sich in einem ontologischen und sittlichen Normalzustand befindet. Das ist schon eine erste sehr wesentliche Bestimmung, die in der Komödientheorie zuweilen reflektiert wird. Karlheinz Stierle etwa spricht von den „Erwartbarkeiten der alltäglichen Welt“ und davon, daß die Komödie „als Form des *sensus communis*“ der „Folie der vernünftigen Handlungswelt“ entspricht.¹⁸ Bei meinen bisherigen Beispielen habe ich nicht gefragt, ob nicht ein konfliktauslösendes Verhalten, so falsch es in sich sein mag, doch auch richtig sein kann, wenn man den Bezug auf die Welt herstellt. Denn nicht immer ist die im privaten Raum stattfindende Metahandlung auch ‚richtig‘, sie kann vielmehr in dem Maße gesellschaftlich ‚falsch‘ sein, wie sie privat richtig sein mag. Sobald sich die private Problemlösung durch Metahandlung nicht mehr in einer vorgegebenen Harmonie mit dem sittlichen und ontologischen Normalzustand der Welt befindet, ist die ganze Komödie

¹⁸ Vgl. Karlheinz Stierle. „Komik der Handlung, Komik der Sprechhandlung, Komik der Komödie.“ In: *Das Komische* (wie Anm. 4). 266. Stierle begeht hier freilich den Fehler, von der Komödie in toto zu sprechen, während doch die Vernünftigkeit der Welt nicht für alle Typen der Komödie gilt.

anders bestimmt. Friedrich Dürrenmatt sagt: „Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie.“¹⁹ Wenn sich das Instrument der Aufklärung, die Metahandlung so wie ich sie definiert habe, nicht mehr gegen den Druck der falschen Welt wehren kann und korrumpiert wird zum Instrument der Gegenaufklärung, dann ist das die schlimmstmögliche Wendung. Schlimm wäre schon, wenn eine korrupte Welt dargestellt werden müßte. Schlimmstmöglich aber ist, wenn selbst die Aufklärung ihrer eigenen Negativität angesichtig wird.

Jetzt liegen einige Möglichkeiten zu einer typologischen Auffächerung vor. Ich gehe aus vom Normalfall, dem *ersten* Typus: glückende Konfliktlösung im privaten Raum durch eine Metahandlung bei einer Rahmung durch eine Welt im Normalzustand als Kriterium für die Richtigkeit der Konfliktlösung. Das wäre die Metahandlung der Intrigenkomödie, wie ich sie bislang besprochen habe.

Ändert man das Verhältnis dieser beiden Komponenten – privater Raum und Welt –, dann kommt man zu anderen Formen von Metahandlungen. Eine Änderung kann so sein, daß *die Welt in einen ontologischen Ausnahmezustand versetzt wird*. In ihr sollen plötzlich Dinge möglich sein, die in der normalen Welt nicht möglich sind. Man kann diese Komödienform, den *zweiten* Typus, *die Metahandlung der Märchenkomödie* nennen: Es kann dort Feen und Zauberer geben und allerlei Dinge, die insgesamt das Handlungspotential einer Metahandlung anders aussehen lassen. Die märchenhafte Welt und die normale Welt stehen in einem gegenseitigen Beobachtungsverhältnis. Wenn in der Regel ein Aktant aus der normalen Lebenswelt, also aus seinem privaten Raum in den der Wunderwelt eingeführt wird, so kann er aus der veränderten Perspektive heraus Beobachtungen tätigen, die die Selbstverständlichkeiten seiner vorherigen Welt problematisieren und ändern.

Die Änderung des Verhältnisses von Welt und privater Handlung kann aber auch so sein, daß man *die Welt in einen sittlichen Ausnahmezustand versetzt*. Dann gerät die Metahandlung als private Konfliktlösung in eine Krise. Insgesamt würde ich die Tendenz der Komödie im 20. Jh. in dieser Struktur erblicken. Wenn z.B. bei Carl Sternheim noch der ganze Apparat der Komödienhandlung aufgeboten wird, er aber nur dazu dient, daß seltsam gewissenlose Akteure ihre Ziele durchzusetzen vermögen, dann

¹⁹ Friedrich Dürrenmatt. „Dramaturgische Überlegungen zu den ‘Wiedertäufern’.“ In: F.D. *Gesammelte Werke*. Bd. 7. Zürich 1996. 95.

wird eine vordem aufklärerische Strategie zum Instrument eines Zynismus. Metahandlung kann sich plötzlich als Propagandainstrument entdecken. Wo eine falsche Welt die private Metahandlung so korrumpiert, daß gegenaufklärerisch wird, ist man beim *dritten* Typus, der *Metahandlung der Komödie des 20. Jahrhunderts*.

Die *vierte* Typologiemöglichkeit besteht darin, daß man *den privaten Bereich ganz streicht und nur noch eine Handlung, die Welt im allgemeinen Sinne zum Handlungsmaterial hat, aufbaut*. Es wäre dies gleichsam eine ontologische These: die Welt selbst als Komödie. *Die Vögel* des Aristophanes würde ich dazu zählen, Tendenzen einiger Shakespearestücke, den *Volpone* des Ben Jonson²⁰ und die verschiedenen Fassungen des *Amphytrion*. Letzterer, weil in der Götter-Menschen-Handlung die Struktur einer Weltordnung insgesamt zur Diskussion steht. Metahandlung findet nicht mehr in einem privaten Bereich, der ganz gestrichen wird, statt, sondern von vornherein als Weltstruktur. In der *Metahandlung der kosmologischen Komödie*, so möchte ich sie nennen, muß daher die Welt selbst eine gewundene und in sich gegliederte Form haben, um Selbstbeobachtung zulassen zu können. Metahandlungen können sich hier nicht mehr die Ebenendifferenz von privater und allgemeiner Welt zunutze machen, sondern müssen in die Struktur der Welt selbst eingeschrieben werden. Die kosmologische Komödie tendiert daher in die Richtung jenes Humors, von der Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* handelt. Wenn die Welt selbst depotenzierende, fiktionalisierende, komikermöglichende und distanzerzeugende Selbstverhältnisse zuläßt und auch vollzieht, so ist sie in sich selbst ihr eigenes Gegenteil, nämlich zugleich die Depotenzierung und diejenige erhabene Position, die zunächst erhaben sein muß, um überhaupt depotenziert werden zu können. Als (humoristische) Aussage über die Welt hat die kosmologische Komödie, obwohl sie stets eine Handlung hat, doch auch zugleich einen deutlichen tropologischen Grundzug. Sie ist Gleichnisrede, indem sie zwar eine bestimmte Handlung vollzieht, aber doch die kosmologische Ordnung treffen will. Sie ist humoristische Metaphysik, d.h. Heraufbeschwörung der metaphysischen Geste bei

²⁰ Es mag diese Bestimmung angesichts eines Stückes, das traditionell der Satire zugerechnet wird, verwundern. Aber die grundsätzliche Allegorisierung, durch die alle Charaktere einer Klassifikation in einem theatrum emblematicum eingegliedert werden, verallgemeinert die Handlungen hin auf ein Modell, das tropologisch die Welt selbst meint. Durch die anfängliche Gebetszene wird diese Dimension ausdrücklich in das Stück eingeführt.

gleichzeitiger Depotenzen, selbst wo es nur um eine Metapher von Vögeln geht (Aristophanes, *Die Vögel*) oder um die Aporien intimer Selbstbeobachtung (Kleist, *Amphytrion*).

Die *fünfte* Typologiemöglichkeit läßt sich herleiten, wenn man *die Metafiktion zwischen privatem Bereich und Weltbereich hin und her wandern* läßt. Das heißt: Die Grenze zwischen privatem Raum und Welt wird im Wechselspiel errichtet und auch wieder überschritten. Das ist für die Akteure auf der Bühne zumeist eine recht anstrengende Tätigkeit, weil sie dadurch ständig in Zuschreibungsparadoxa geraten. Es geht hier also um die, so nenne ich es, *Metabehandlung der romantische Reflexionskomödie* (Tieck, vielleicht Grabbe, Pirandello). Sie zieht ihren Effekt daraus, daß die Beobachtungsposition, die in der normalen Komödienhandlung intern erreicht wird, nun jeweils auf andere Spielstufen gesetzt wird. Bei Tieck beobachten Akteure aus anderen Spielebenen solche auf niederen Ebenen und bei Pirandello wird mit dem Überschreiten der Rampe gespielt: Jeweils plazieren sich metafikcional produzierte Beobachtungspositionen auf verschiedenen Ebenen. Die Grenzen von privatem Raum und von Welt werden überschritten und stets wieder neu definiert. Bei diesem Typus ist es sehr deutlich, daß die Orientierung an der Narrationsstruktur, die bei der Definition der traditionellen Komödie vorherrschte, tendenziell wegfällt. Wichtig ist allein die Permanenz des Wechsels als andauernde Vermischung der Realitätsebenen durch das mehrfache Überqueren der Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit. Die Handlung ist dabei nur das Vehikel der Überschreitung. Die Struktur der Metahandlung verlegt ihre Dominanz von einem Sujetverfahren zu einer Inszenierung der Fiktionsspirale: Metafiktion. Spielt schon in der traditionellen Komödie stets ein Diskurs der Fiktionalisierung mit – Fiktionalisierung wurde ja als Definitionskomponente eingebaut –, so vollzieht die Reflexionskomödie den Schritt zur poetologischen Deutlichkeit. Ihr Thema ist jene Fiktionalisierung, die jeder Komödie immanent ist und die ihre poetologische Selbstreferentialität begründet.

Die *sechste* Typologiemöglichkeit entsteht, indem man *die äußere Welt ganz in den privaten Raum hineinfallen* läßt. Normalerweise gehen Komödien davon aus, daß ihre Akteure ein stabiles Weltverhältnis besitzen. Sie mögen ihre Grillen und fixen Ideen haben, aber im Großen und Ganzen stehen sie solid und gefestigt in der Welt. Wenn ihre Weltsicht dann durch Metahandlungen fiktionalisiert oder erschüttert wird, so bleiben doch Grundgegebenheiten des Weltvertrauens davon unberührt. Gewissermaßen ist das Gesamt der äußeren Welt für solche Akteure die Ga-

rantie dafür, daß sie in der Problematisierung ihrer Weltansichten nicht ganz verrückt werden und jegliche Stabilität verlieren. Schwindet nun die äußere Welt und wird sie zur Funktion der privaten Metafiktionen, so fällt damit auch die Konstanzgarantie weg. Genau dies passiert z.B. dem Sly in Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung*. Der Kesselflicker Sly wird nachts betrunken auf der Straße aufgefunden. Adlige machen sich mit ihm einen Spaß und lassen ihn in einem üppig ausgestatteten Schlafzimmer erwachen, wo er als Adliger bedient wird. Alle Personen, die ihm begegnen, sind in das Spiel eingeweiht. Für Sly gibt es in diesem Zustand keine Welt mehr. Jedes Außen ist nur ein Innen. Seine Identität wird systematisch in Frage gestellt. Ähnliches passiert bei Plautus oder in Hauptmanns *Schluck und Jau*. Wo dergestalt die äußere Welt gänzlich zur Funktion einer im privaten Raum gespielten Metahandlung wird, entsteht die, um einen Namen für den sechsten Typus zu finden, *Metahandlung der Komödie der Entontologisierung*.

Ich habe sechs Typen von Metahandlung allein aus der Unterscheidung von Welt versus privatem Raum hergeleitet. Sofern ein Typus einen dramatischen Text dominiert, entstehen die folgenden Komödientypen: 1. *Intrigenkomödie* mit einem normalen Weltverhältnis; 2. Welt im ontologischen Ausnahmezustand: *Märchenkomödie*; 3. Welt im sittlichen Ausnahmezustand: tendenziell die *Komödie im 20. Jh.*; 4. Welt selbst als Metafiktion ohne privaten Raum: *kosmologische Komödie*; 5. Hin- und Herwandern der Metafiktion zwischen Welt und privatem Raum (*romantische Reflexionskomödie*) und schließlich 6. die gänzliche Hereinnahme der Welt in den privaten Raum: *Komödie der Entontologisierung*.

Ich setze zur Generierung eines weiteren, des *siebten* Typus bei einer anderen Komponente der Komödiendefinition an. Ich habe den Begriff der Metahandlung um das Moment ergänzt, daß die Erlangung einer handlungsinternen Beobachtungsposition immer mindestens zwei Sprachen erfordert. Die Komödie hat, so die These, eine immanente intertextuelle Struktur. Es gibt nun Komödien, die diese Dimension als solche in den Vordergrund rücken. In solchen Komödien wird die Sprache nicht als ein Modell für Handlung eingesetzt, sondern alles was passiert, passiert überhaupt nur in der Sprache und als Sprachgeschehen. Das Reden als solches ist wichtig, die Anlässe sind sekundär, die Handlung bleibt nebensächlich. Das ganze nennt sich *Konversationskomödie*. Die Konversationskomödie entsteht, so die Definition, *wenn die intertextuelle Struktur, die als Komponente in jeder Komödie vorhanden ist, als solche in den Vordergrund tritt, so daß zugunsten eines reinen Sprachgeschehens eine eigentliche*

Handlung in den Hintergrund tritt. Das Definitionskriterium, daß die Metahandlung der Komödie zu einer verändernden Selbstbeobachtung zu führen habe, wird in der Konversationskomödie ebenso sprachintern hergeleitet. Molières *Alceste* folgt einem semantischen Modell der Authentizität; es geht ihm um die Differenz von innen und außen und um die Bewahrheitung des Außen durch das Innen. Seine Kommunikationspartner aber folgen dem semantischen Modell der Konversation als einer horizontalen Bewegung des Prozedierens von Differenzen. Für eine Innen/ Außen-Semantik muß ein reines horizontales Modell als leere, nichtige Sprache erscheinen, aber für eine Konversationssemantik wird umgekehrt die Innen/ Außen-Semantik zu einer *idée fixe*. Beide Modelle setzen sich notwendig gegenseitig in Nichtgeltung und vollziehen in der Sprache selbst, was die Metahandlung der Intrigenkomödie als narrative Reflexivität vorstellig macht. Die Konversationskomödie ist dieses Spiel einer achsendrehenden gegenseitigen Fiktionalisierung durch verschiedene sich durchkreuzende Sprachmodelle. Bei Molière sind die Sprachen noch auf mehrere Aktanten verteilt, in Hofmannsthals *Der Schwierige* befinden sich beide Sprachmodelle innerhalb der Hauptfigur Kari Bühl. Und Goethes *Tasso*, den ich konsequent als Komödie zu lesen vorschlage, plaziert sich exakt in dieses Modell.

Ich belasse es vorerst bei den genannten sieben Typen. Sie auf der Basis einer expliziten Definition auszuformulieren, bildete die Antwort auf das Problem, daß ich zunächst eine Definition nur aus einem beschränkten Material hergeleitet habe. Aber ohne Schwierigkeiten läßt sich sehen, daß man Transformationen auch immer umkehren kann. Ich hätte von jedem Typus ausgehen können, um zu jedem anderen zu kommen. Insofern ist der Wahl meines Ausgangsmaterials nicht der Vorwurf der zirkulären Argumentation zu machen.

Die hier in aller Kürze vorgeschlagene Komödiendefinition wird erst durch die Komödientypologie sinnfällig. Aus dem typologischen Raster wären nun Textreihen zu entwerfen und sie wären jeweils in sich historisch zu ordnen. Alle diese Textreihen würden, wie ich denke, den Raum für komplexe Textlektüren eher eröffnen als ein interpretierender Ausgang bei einer Theatersemiotik des Komischen. Eine antiaristotelische Komödientheorie der Handlungsfügung ist näher beim Text als eine Komödientheorie, die vom Komischen ausgeht. Ich möchte meinen Theorievorschlag daher weniger im Sinne einer festlegenden Definition, sondern vielmehr als Eröffnung eines interpretativen Feldes begreifen, in dem selbstreflexive Schleifen, textuelle Verwindungen, narrative mise-en-

abyme-Verfahren, dekonstruktive Hakenschläge und Rahmenverdopplungen tiefer in die Phantasmen des Textuellen hineinführen, als theaterorientierte Theorie es sich leisten kann. Aber die genaue und engmaschige Meditation der Textualität der Komödientexte ist wiederum ein anderes Thema. Interpretation läßt sich durch Theorie nicht herleiten, sondern immer nur als eine Praxis vollziehen.