

**EINFÜHRUNG
GERMANISTIK**

Georg-Michael Schulz

Einführung in die deutsche Komödie

WISSENSCHAFTLICHE
BUCHGESELLSCHAFT

WBG



WISSENVERBINDET

Einführungen Germanistik

Herausgegeben von

Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal

Georg-Michael Schulz

Einführung in die deutsche Komödie

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2007 by WGB (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach
Umschlaggestaltung: schreiberVIS, Seeheim
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-darmstadt.de

ISBN 978-3-534-16268-0

Inhalt

I. Gattungsbegriff	7
1. Das Wort	7
2. Elemente der Komödie	9
3. Untergattungen	13
II. Forschungsbericht	21
III. Methoden	28
1. Methodische Ansätze – Themen – Probleme	28
2. Analytisches Instrumentarium	36
IV. Geschichte der Gattung	46
1. Antike – Mittelalter	46
2. Die Fastnachtspiele	48
3. Die italienischen und die englischen Wandertruppen	51
4. Wiederanschluss an das antike Drama seit der Renaissance – Barock	53
5. Aufklärung	57
6. Sturm und Drang, Klassik, Romantik	64
7. Das 19. Jahrhundert	70
8. Das 20. Jahrhundert	73
V. Einzelanalysen	90
1. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i>	90
2. Heinrich von Kleist: <i>Der zerbrochne Krug</i>	103
3. Gerhart Hauptmann: <i>Der Biberpelz</i>	114
4. Carl Zuckmayer: <i>Der Hauptmann von Köpenick</i>	123
5. Friedrich Dürrenmatt: <i>Der Besuch der alten Dame</i>	133
Bibliographie	147
Personenregister	156
Sachregister	159

I. Gattungsbegriff

1. Das Wort

Der Begriff der literarischen Gattung ist mehrdeutig. Er bezeichnet sowohl die traditionellen drei Großbereiche der Literatur – die „Gattungen“ oder „Hauptgattungen“ Lyrik, Epik, Drama – als auch die in diesen Großbereichen einbegriffenen Bereiche geringeren Umfangs, also im Fall des Dramas auch die „Gattungen“ oder „Untergattungen“ Tragödie (bzw. Trauerspiel) und Komödie (bzw. Lustspiel). Darüber hinaus werden nun freilich auch noch die verschiedenen Spielarten dieser „Untergattungen“ als Gattungen bezeichnet, Spielarten, die – wie zum Beispiel die Posse oder der Schwank – sich im Laufe der Zeiten herausgebildet haben und die dann einer der Untergattungen, in diesem Fall eben der Komödie, zugeordnet werden. Die Untergattungen und vor allem deren Spielarten werden zwar heute immer öfter als „Textsorten“ bezeichnet – mit Blick vor allem auf neuere literarische Entwicklungen und im Sinne eines erweiterten Begriffs von Literatur, der auch nichtliterarische Texte wie etwa Brief oder Reportage mit einschließt und keine Hierarchie der Gattungen mehr kennt. Dennoch wird man bei der Komödie angesichts ihrer Geschichte am besten von der – neben der Tragödie – zweiten zentralen dramatischen Gattung (also der zweiten Untergattung der Gattung Drama) sprechen.

Gattung

Die Komödie als literarische Gattung ist eine Klassifikation natürlich für literarische Texte. Tatsächlich aber findet der Begriff der Komödie, um den es hier geht, Verwendung nicht nur im Zusammenhang mit literarischen Texten; er begegnet vielmehr ebenso in den Bereichen des Theaters und von Film und Fernsehen. Und das nicht von ungefähr. Fragt man nämlich nach den Anfängen der Komödie als einer literarischen Gattung, so gelangt man unvermeidlicherweise zu der Kunstform des Theaters, in der das im engeren Sinne Literarische durchaus eine bedeutende Rolle spielt, aber doch nur in der Verbindung mit anderen, ebenfalls wichtigen Kunstarten.

Komödie als literarische Gattung

Das Theater, genauer: unser abendländisches Theater hat seine Ursprünge im antiken Griechenland des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr., und zwar in den kultischen Festen zu Ehren des Gottes Dionysos. Aus dem Vortrag von Chorliedern, den so genannten Dithyramben – Kultliedern zu Ehren des Dionysos (Zimmermann 2006, 16) –, entwickelt sich ein theatrales Spiel in der Form zuerst der Tragödie und später der Komödie. Grundlegend für dieses Spiel sind ein Chor, der, begleitet von einem Flötenspieler, singt und tanzt, und der Auftritt von bis zu vier Schauspielern (unter Umständen in mehreren Rollen). Das Spiel lebt vom Zusammenwirken von Musik, Tanz und gesprochenem Wort. Von der Musik und dem Tanz wissen wir wenig. Erhalten ist im Wesentlichen nur das Wort in Gestalt der Dramentexte – soweit diese eben erhalten sind. Wir haben daher Mühe, uns zu vergegenwärtigen, dass der Tragödiendichter Aischylos „dafür berühmt“ war, „daß er

Theater

zahlreiche neue Tanzfiguren für seine Chöre erfand“, und dass Euripides, von dem die meisten Tragödien überliefert sind, „besonderen Ruhm als Komponist“ genoss, so dass nicht Sentenzen aus seinen Texten, sondern „seine Lieder und Arien in aller Munde waren“ (Blume 1991, 2).

Mit den Texten hat sich freilich auch die Etablierung zweier zentraler Untergattungen des Dramas, eben der Tragödie und der Komödie, erhalten. In der Antike ebenso wie dann von der Renaissance an, also von der Wiederentdeckung der Antike an, bis ins 19. Jahrhundert werden Tragödie und Komödie als ein Gegensatzpaar gesehen. Sie werden daher im Ganzen und in zahlreichen Details regelmäßig miteinander konfrontiert und voneinander abgegrenzt. Diese Entgegensetzung wird übrigens nicht dadurch beeinträchtigt, dass – zusätzlich zu den dramatischen Hauptgattungen – auch noch Mischformen aus ihnen beiden („Tragikomödien“) auftauchen.

Der Begriff
der Komödie

Im Gegensatz zur ernstesten Tragödie ist die Komödie diejenige Dramengattung, in der es scherzhaft-heiter zugeht. Das deutet schon der Begriff „Komödie“ an, der von dem griechischen „komodós“, dem „Kómos-Sänger“, abgeleitet ist. Ein „kómos“ ist ein ausgelassener Umzug beim Dionysosfest (vgl. Eder 1974, 20). Von dem Begriff der Komödie wird dann wiederum der des Komischen (und der Komik) abgeleitet, der nun freilich auch das Komische als ein Lebensphänomen – jenseits von Theater und Literatur – bezeichnet. Schon diese begrifflichen Verhältnisse lassen erkennen, dass die Dramengattung „Komödie“ und das Lebensphänomen des Komischen zwei verschiedene Dinge sind, die sich nicht einfach von dem jeweils anderen her bestimmen lassen.

Die lateinische Entsprechung zu dem griechischen Begriff, nämlich „comœdia“ und später „comedia“, erhält sich durch das Mittelalter hindurch. Allerdings findet der Begriff besonders vom 13. bis zum 15. Jahrhundert Verwendung vor allem für erzählende Werke. Denn die Stücke des römischen Komödiendichters Terenz sind zwar noch bekannt, aber sie werden als reine Lesetexte aufgefasst. Dabei – und das ist für uns heute schwer nachvollziehbar – werden die formalen Charakteristika eher übergangen, insbesondere wird die dialogische Gestaltung nicht als ein für die Komödie spezifisches Gattungsmerkmal aufgefasst (vgl. Suchomski 1979, 18 u. pass.). So kommt es, dass im frühen 14. Jahrhundert Dante sein großes Epos (abgeschlossen vor 1321) – aufgrund des glücklichen Ausgangs und der Verwendung der Volkssprache Italienisch statt des Lateinischen – noch als „Komödie“ bezeichnen kann, was dann die Nachwelt zu der Titelprägung *Divina Comœdia*, *Göttliche Komödie* veranlasst hat.

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts setzt sich die Begrenzung des Begriffs „Komödie“ auf dramatische Texte wieder durch. Und die Komik als ein komödienspezifisches Element, das die Abgrenzung der Komödie vom ernstesten Drama und von der Tragödie erleichtern kann, das aber im Mittelalter eher vernachlässigt worden ist, rückt wieder vermehrt ins Zentrum (Bareiß 1982, 346–351), wengleich nicht durchgehend und nicht als ein Hauptkriterium. Im 16. Jahrhundert gelten vielmehr in Italien auch solche Stücke als Komödien, in deren Vordergrund pathetische und rührende Personen stehen („comœdia“). In Spanien werden zur gleichen Zeit auch ernste Dramen, die Komisches auf einzelne Passagen mit lustigen Personen beschränken, als Komödien („comedia“) eingestuft. In Frankreich können die Komödien

auch ernsten Inhalts sein („comédie“). Auch die elisabethanischen „comedies“ sind nicht auf Komik zentriert, sondern verlangen ein „end in peace“ bzw. „merry end“ (Bareiß 1982, 493).

Im deutschsprachigen Raum begegnen „comedia“, „comédie“, „comedi“ (auch hier mit der Betonung auf der zweiten Silbe) seit dem 15. Jahrhundert. Im 16. Jahrhundert kann „comedia“ für den Oberbegriff „Drama“ (Spiel) überhaupt stehen, eine Begriffsverwendung, die bis ins 18. Jahrhundert begegnet und der es entspricht, die Schauspieler überhaupt als „Komödianten“ zu bezeichnen. Enger gefasst, bezeichnet „comedia“ ein „Drama mit gutem Ende“. Je nach Ausgang verwendet Hans Sachs in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Begriffe „comedi“ oder „tragedi“. Allerdings ist für ihn auch der Tod eines Bösewichts ein (im moralischen Sinne) „gutes Ende“, so dass er manche Dramen, die man heute als Tragödien verstehen würde, als Komödien ansieht (vgl. Catholy 1968, 191 A. 66). Auch in den Poetiken des Barock wird nicht durchgehend Komik verlangt. Ausschlaggebend für die Wahl der Gattungsbezeichnung ist somit auch hier nicht Thema und Gehalt des Dramas oder die Art der sei es ernsten, sei es lustigen Behandlung, sondern vor allem das Ende der Dramenhandlung.

Seit dem 16. und besonders seit Mitte des 17. Jahrhunderts gewinnt der alternative Begriff „Lustspiel“ an Bedeutung, ohne dass damit der Sache nach eine Differenz ins Spiel käme. „Lustspiel“ konkurriert zunächst etwa mit „Scherzspiel“, „Schimpfspiel“, „Freudenspiel“, „ein hübsch spil“, „Kurtzweilig Spiel“, „Singe- und Gesangspiel“ und sogar „Schaufreudenspiel“ und setzt sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch (Schrimpf 1978, 161). „Von Komödien oder Lustspielen“ überschreibt im früheren 18. Jahrhundert Johann Christoph Gottsched den entsprechenden Abschnitt in seiner Poetik *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor [= für] die Deutschen* (datiert auf 1730), indem er beide Termini als Synonyme einstuft (und in dem Abschnitt selbst überwiegend von der „Komödie“ spricht). Im Ganzen freilich dominiert vorerst der Begriff „Lustspiel“: Gotthold Ephraim Lessing übersetzt bezeichnenderweise Christian Fürchtegott Gellerts Abhandlung *Pro comoedia commovente* (1751) mit *Abhandlung für das rührende Lustspiel*.

Gelegentliche Bemühungen, dennoch strenger zwischen Komödie und Lustspiel zu differenzieren – so etwa bei August Wilhelm Schlegel (vgl. Schrimpf 1978, 170–176 u. pass.) –, haben sich nicht durchgesetzt, zumal sie zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. Überdies sind sie durchaus nicht wertfrei, so wenn die Komödie als satirisch und aggressiv und das Lustspiel als versöhnlich und humorvoll eingestuft wird. Derartige Bewertungen müssen eher als Ansätze zu einer Differenzierung zwischen verschiedenen Tendenzen im Bereich der komischen Dramatik gesehen werden.

Deutschsprachiger
Raum

Lustspiel

2. Elemente der Komödie

Der Gattungsbegriff der Komödie verführt leicht dazu, spontan an solche Komödien zu denken, die der aus der Antike stammenden Komödien-Tradition angehören, einer im Mittelalter unterbrochenen und von der Renaissance bis zum Barock sich erneut etablierenden Tradition, die sich in unauf-

fälliger und oft kaum bewusster Weise selbst noch in den Boulevard-Komödien des 20. Jahrhunderts fortschreibt ebenso wie in der gängigen Verwendung der Gattungsbezeichnung „Komödie“ für die entsprechenden Filme. Demnach ist die Komödie eine Untergattung in einem System der dramatischen Gattungen, in dem im Prinzip alle dramatischen Texte unterzubringen sind. Der Untergattung Komödie, der traditionellerweise die Opposition zu der Untergattung Tragödie bzw. ernstes Dramas zufällt, werden daher alle „komischen“ Dramen zugeordnet, also auch solche Dramen, die außerhalb dieses Systems oder vor dessen erneuter Etablierung entstanden sind, wie zum Beispiel die noch zu besprechenden Fastnachtspiele. Rechtfertigen lässt sich das nur, wenn sich auch in diesen Dramen nicht alle, aber doch einige derjenigen Elemente finden, die quer durch die Zeiten immer wieder als charakteristisch für eine Komödie angesehen werden.

Komik Drei dieser Elemente sind die Komik, die erheiternde Wirkung und das gute Ende. Die Komik ist sicherlich eine herausragende Qualität der Gattung, ohne freilich eine unerlässliche Bedingung zu sein (es gibt tatsächlich auch Komödien ohne Komik oder mit nur wenigen komischen Elementen, etwa die „rührenden Lustspiele“ im 18. Jahrhundert). Die Komik bzw. das Komische ist andererseits nicht an eine bestimmte Gattung gebunden (wie z. B. der komische Roman zeigt). Vielmehr ist das Komische zunächst einmal ein vorliterarisches Phänomen der Lebenswelt und daher ebenso kulturell bedingt und historisch wandelbar wie die Lebenswelt im Ganzen.

Die Instanz
des Betrachters

Das Komische lässt sich nur beschreiben, wenn man die Instanz des Betrachters mit einbezieht. Denn es gibt nicht das „objektiv Komische“; vielmehr hängt es vom Betrachter ab, ob er eine Äußerung, eine Person, eine Situation als komisch bewertet (daher die Unterschiede von Betrachter zu Betrachter). Entscheidend ist – im Sinne der so genannten Kontrast- oder Inkongruenztheorie – der Kontrast zwischen einer Erwartung auf der Seite des Betrachters und der ausbleibenden Erfüllung auf der Seite des Betrachteten, also die Inkongruenz zwischen dem eigentlich Erwarteten und dem tatsächlich dafür Eintretenden. Bei der Betrachtung von Äußerungen, Personen, Situationen orientiert man sich, meist ohne darüber nachzudenken, an Kriterien wie Normalität/Anormalität, Ordnung/Unordnung, Vernunft/Unvernunft, Sein/Schein, Anspruch/Wirklichkeit usw. Und in der Regel unterstellt man dabei zugleich ein Wertgefälle zwischen Normalität und Anormalität, Ordnung und Unordnung usw., ein Wertgefälle, das – aus der (subjektiven) Sicht des Betrachters – die miteinander kontrastierenden Phänomene voneinander trennt. Indem der Betrachter sich an der Normalität, Ordnung, Vernunft usw., also an einer Norm, orientiert, bewertet er Verstöße gegen die Norm spontan als komisch, allerdings nur dann als komisch und nicht als skandalös, wenn einige (noch zu erwähnende) Zusatzbedingungen erfüllt sind.

Das Komische
der Heraufsetzung
und das Komische
der Herabsetzung

Dementsprechend kann man unterscheiden zwischen einem Komischen der Heraufsetzung und einem Komischen der Herabsetzung (Jauß 1976), eine Unterscheidung, die letzten Endes bei Sigmund Freud vorgeformt ist. Demnach wird entweder etwas Unterdrücktes heraufgesetzt, also aufgewertet, besonders die Kreatürlichkeit, die Leiblichkeit der menschlichen Natur, die Triebe, die Affekte – eine Heraufsetzung, die ein „Lachen mit“, ein Lachen der Solidarität hervorrufen kann und Übermut, Lebensfreude, Enthemen-

mung bewirken kann. Oder aber es wird etwas vermeintlich Ideales herabgesetzt, also abgewertet, zum Beispiel etwas einschüchternd Überlegen-Erhabenes, eine Norm in ihrer angenommenen Gültigkeit, ein Held, der Vollkommenheit beansprucht – eine Herabsetzung, die eher ein „Lachen über“, ein Auslachen bewirkt, da sie Unzulänglichkeit und Versagen enthüllt.

Komplizierend hinzu kommt die Einsicht, dass das in der Regel für selbstverständlich gehaltene Wertgefälle durch das Komische vorübergehend in Frage gestellt wird. Besonders der komisch wirkende Verstoß gegen die übliche Tabuisierung der Triebe hebt zwar die Unterscheidung von Sittlichkeit und Unsittlichkeit nicht auf und macht das Obszöne nicht hoffähig, er lässt aber erkennen, dass das normalerweise Ausgegrenzte und Verdrängte insgesamt dennoch zu dem Hochwertigen hinzugehört und dass nur beides zusammen ein Lebensganzes bildet.

Angeichts dieser Komplexität des Komischen sind im Übrigen Versuche, das Komische, ausgehend von einem Gegensatz von Tragischem und Komischem, zu erklären, regelmäßig gescheitert, auch wenn über lange Zeiten hin die (Regel-)Poetiken sich an einem solchen Gegensatz orientiert haben.

Ausschlaggebend für die Wirkung von Komischem sind, wie erwähnt, einige Zusatzbedingungen. Da ist zum einen die Plötzlichkeit, der Überraschungseffekt, der mit der Wahrnehmung von Komischem verbunden ist. Zum anderen ist diese Wahrnehmung ein intellektueller Vorgang; der Betrachter muss Distanz wahren können, er darf nicht emotional engagiert sein. Emotional nicht beteiligt ist der Betrachter besonders dann, wenn er von der Harmlosigkeit, der Folgenlosigkeit des komischen Faktums ausgehen kann. Schließlich wird die Wahrnehmung von Komischem durch eine für sie förderliche Situation, durch einen passenden Rahmen unterstützt, sei es dadurch, dass etwas eigens zu einem komischen Gegenstand und damit zum Lachanlass hergerichtet wird, sei es durch die Bereitschaft des Betrachters zum Lachen und eventuell sogar seine Erwartung von Komischem (zum Beispiel in einer Komödie).

Zusatzbedingungen
für die Wirkung
von Komischem

Gelegentliche Versuche, zwischen einem echt Komischen und einem nur Lächerlichen zu trennen, haben keine breitere Resonanz gefunden. Auch bringt es nicht viel, wenn man das Komische/Lächerliche (als Eigenschaft komischer Gegenstände) und das Lustige (als Hervorbringung des Komischen – Beispiel: der Narr) einander gegenüberstellt, da beides gar nicht auf einer Ebene steht (Produkt und Produktion) und darum nicht miteinander konkurriert.

Das Lächerliche

Der Versuch schließlich, das Komische/Lächerliche vom Lachen her zu erfassen, kann problematisch sein, da das Lachen – als unbeherrschte körperliche Reaktion – keine Bedingung für die Wahrnehmung von (vielleicht nur erheiterndem, ein Schmunzeln provozierendem) Komischem ist. Zudem gibt es höchst unterschiedliche Lachanlässe und Arten des Lachens, auch solche, die wenig mit dem Komischen zu tun haben – vom verächtlichen oder verlegenen Lachen bis zum so genannten „Osterlachen“ aus Freude über die Auferstehung Christi, einem Lachen, das freilich eine Kehrseite hat: „das aggressive Lachen wider den Tod“ und das „Verlachen des Teufels“ an der Grenze zum „Makabren“ (Haug 1996, 52 f.).

Das Lachen

Das Komische ist ein augenblickhaft, einzeln, punktuell auftretendes Phänomen. Komisch sein können dementsprechend einzelne Äußerungen ein-

Sprache, Personen,
Einzelhandlungen

zelner Personen (etwa Wortspiele, witzige Pointen) ebenso wie Dialoge (zum Beispiel beim Aneinander-vorbei-Reden). Das Komische kann des Weiteren an einzelnen Personen haften, egal ob sie eher Typen sind, also reduziert auf wenige Züge (zum Beispiel der „Geizige“), oder eher zu differenzierteren Charakteren individualisiert erscheinen (zum Beispiel der „Schwierige“ [Hugo von Hofmannsthal]). Komisch können schließlich Einzelhandlungen sein (zum Beispiel im Fall von Verwechslungs-, Verstellungs-, Situationskomik).

Die Komödienhandlung im Ganzen

Problematischer wird es bei der Frage, ob eine ganze Komödienhandlung komisch sein kann. Es gibt Komödien, die weitestgehend aus der Aneinanderreihung von Slapsticks bestehen. Hier muss die Handlung als komisch eingestuft werden, aber sie entspricht kaum den üblichen Vorstellungen von einer richtigen Dramenhandlung. Es gibt auch Komödien, in denen die Handlung – wie in Heinrich von Kleists *Zerbrochnem Krug* – wesentlich auf eine Figur bezogen ist, die ständig – willentlich oder nicht – für komische Effekte sorgt, so dass die Dramenhandlung, die eigentlich ernsthaft auf die Frage ausgerichtet ist, wer den Krug zerbrochen hat, und die mit der Einzelfigur verbundenen komischen Effekte sich kaum voneinander trennen lassen. Es gibt aber nicht zuletzt auch die so genannten Typenkomödien, bei denen die Einzelaktionen komisch sind, während die Komödienhandlung im Ganzen zwar komische (und nicht-komische) Elemente enthält, aber als plot, als dramaturgisch gebaute Bewegung von einem Ausgangspunkt zu einem Endpunkt, nicht komisch ist. In solchen Dramen erweist sich der komische Typ als ein Störenfried, der den Fortgang der Handlung sogar verzögert. In Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Pietisterey im Fischbein-Rocke* zum Beispiel möchten die „vernünftigen“ Figuren Jungfer Luischen und Herr Liebmann gerne heiraten, was Luischens unter pietistischem Einfluss stehende Mutter, Frau Glaubeleichtin (Namen von Frauen werden im 18. Jahrhundert noch mit weiblichen Endungen versehen) – sie ist hier der komische „Typ“ – zu verhindern versucht, zu guter Letzt freilich ohne Erfolg, denn die vernünftigen Figuren erreichen am Ende ihr Ziel. Besonders komisch wirkt in solchen Stücken in der Regel die mehrfach wiederholte „fehlerhafte“ Einzelaktion des Typen, die ganz offensichtlich die Gesamthandlung nicht voranbringt.

Bühnenkomik

Eingebürgert hat sich zwar der Begriff der Bühnenkomik, er bezieht sich aber auf die eben erwähnten komischen Äußerungen, Personen und Handlungen, wie die Dramentexte sie vorsehen (oder jedenfalls vorsehen können). Bühnenkomik ist also eine Qualität eines Komödien-Textes und nicht erst der Inszenierung einer Komödie auf einer Bühne, wengleich eine solche Inszenierung natürlich bemüht sein kann, die komischen Züge eines Textes in ganz besonderer Weise zur Geltung zu bringen.

Wirkung

Von der Komik als einer Eigenschaft des Bühnengeschehens hinüber zur Komödie als einer Gattung führt der häufig genannte Aspekt der Wirkung. Dabei geht es entweder um die beabsichtigte Wirkung entsprechend der so genannten Wirkungsästhetik, die die künstlerischen Werke nach den von ihnen zu erzielenden Wirkungen einordnet. Demnach soll die Komödie Lachen (Lächeln, Schmunzeln usw.) hervorrufen (im Unterschied zu den Affekten der Furcht und des Mitleids bzw. – in neuerer Terminologie – des Schauders und des Jammers, die die Tragödie erzeugt). Dieses Lachen ist

eine zwar spontane, aber mit dem Intellekt, mit einer Einsicht verbundene Reaktion. Oder aber es geht um die psychologisch-literaturwissenschaftlich zu analysierende Wirkung, die von komischen Bühnengeschehnissen hervorgerufen wird. In dieser Hinsicht kann der Rezipient unter Umständen ganz Verschiedenes empfinden: ein Gefühl der Überlegenheit (über die komisch verblendeten Personen), Schadenfreude (im Fall der komischen Herabsetzung) oder Solidarität (im Fall der komischen Heraussetzung), eine Entlastung vom Druck gemeinsam erfahrener Zwänge, die Erwartung eines guten Endes, Heiterkeit, Distanz.

Zu nennen ist sodann das gute Ende, das zwar in den Komödientheorien nicht immer zur Bedingung erhoben ist, mit dem die Komödien aber sehr oft schließen. Dieses gute Ende kann der wahrhaft glückliche Ausgang, der „*exitus felix*“, sein, wenn etwa die Liebenden sich nach der Beseitigung aller Widerstände doch noch „*kriegen*“. Die „*Güte*“ des Endes kann aber auch so weit eingeschränkt sein, dass man besser von der vermiedenen Katastrophe spricht oder es als Eigenart der Komödie sieht, dass sie ein Mislingen so darstellt, dass dabei die schmerzliche Seite nicht hervorgehoben wird.

Solange die Dichtkunst noch unter der Vormundschaft normativer Poetiken steht, also bis ins 18. Jahrhundert hinein, wird die Komödie auch in Bezug auf das Personal und dessen sozialen Rang, die behandelten Stoffe und Themen und die Sprache von der Tragödie abgegrenzt (davon ist unten unter der Überschrift „*Analytisches Instrumentarium*“ ausführlicher die Rede).

Das gute Ende

3. Untergattungen

In dem System der Gattungen, wie es sich im 18. Jahrhundert ausbildet, werden – im Bereich des Dramas – der Komödie alle „*komischen*“ Dramen zugeordnet, also, wie bereits erwähnt, auch solche Dramen, die außerhalb dieses Systems entstanden sind und für die somit auch die quasi systemimmanente Opposition „*tragisch*“/„*komisch*“ bedeutungslos ist. Diese komischen Dramen, die dann als „*Untergattungen*“ der Gattung Komödie einzuordnen sind, können regional und kulturell ganz verschiedenen Traditionen entstammen und tragen zum Teil Gattungsbezeichnungen, die (wie etwa beim „*Schwank*“ und der „*Groteske*“) nicht einmal eindeutig für Dramen reserviert sind. Einzelne der Untergattungen existieren bis heute (z. B. die „*Farce*“), einzelne sind wieder verschwunden und müssen als Grenzfälle gelten (z. B. das „*Schäferspiel*“). Alles dies hat jedenfalls zur Folge, dass das Spektrum der Untergattungen vergleichsweise breit ist, zumal wenn man auch noch komische Spiele im Bereich des Musiktheaters mit hinzunimmt, und dass dieses Spektrum sich systematisch und historisch schwer ordnen lässt.

Posse

Der Begriff der *Posse*, im 15. Jahrhundert aus dem Französischen entlehnt, bezeichnet ursprünglich eine komische Figur und wird dann auf einen komischen Vorfall – Scherz, Unfug – übertragen (ohne Bindung an eine bestimmte Gattung). Der davon abgeleitete Begriff „*Possenspiel*“ findet im 16.

Jahrhundert Verwendung als Bezeichnung für Fastnachtspiele und hernach – unabhängig von der Zeit der Fastnacht – als allgemeine Bezeichnung für derbkomische Stücke überhaupt, wie sie im 17. Jahrhundert als mehr oder weniger extemporierte Zwischen- oder Nachspiele von den Wanderbühnen vorgeführt werden. Unter dem Einfluss der englischen Komödianten steht „Posse“ zunehmend für die dramatische Posse, die durchaus mit Musik und Tanz verbunden sein kann, während eine erzählte Posse als „Schwank“ bezeichnet wird (bevor der letztere Begriff im 19. Jahrhundert seinerseits in den Bereich des Dramas aufgenommen wird). Der Begriff „Posse“ bleibt erhalten, als im 18. Jahrhundert auch die derbkomischen Stücke mehr und mehr an einen fixierten Text gebunden werden.

Einen Höhepunkt der Gattungsgeschichte stellt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – neben der Zauberposse (Ferdinand Raimund), der parodierenden oder travestierenden Posse (Johann Nestroy) und der Liederposse (Karl von Holtei) – vor allem die Lokalposse dar. Der lokale Bezug, geradezu ein „Kult mit der Heimatstadt“ (Klotz 1984, 92), der auch in den eben genannten anderen Arten der Posse von Bedeutung ist, zeigt sich im Dialekt, in den Couplets mit ihren Lokalstrophen und in den wiederum Lokales aufgreifenden Extempores, wobei in diesen lokalen Bezügen auch die aktuell erlebbare Wirklichkeit zum Vorschein kommt, von der das ernste Theater der Zeit sich eher fernhält.

Wesentlich für die Posse ist die Improvisation; dementsprechend besitzt das Stoffliche einen Vorrang vor der Form. Die Handlung ist in einem kleinbürgerlichen Milieu angesiedelt und bezieht das Alltagsleben in der Stadt, in der sie spielt, mit ein. Sie wird nicht durch das Milieu angereichert, sondern dient umgekehrt dazu, das Milieu zur Geltung zu bringen; sie ist daher meist einfach und ermöglicht allerlei Situations- oder Charakterkomik. Wichtiger als die Handlung sind musikalische Elemente (Lied, Chanson, Couplet, Quodlibet, Chorgesang, Orchestervorspiele und -zwischenstücke, musikalische Illustration lebender Bilder), Tanzeinlagen und „Tableaus“. Die komische Figur ist jeweils lokal gebunden und wendet sich direkt an die Zuschauer).

Die weltanschauliche Orientierung „der unteren Mittelklasse“, die in der Posse zum Vorschein kommt, lässt sich in einer Reihe von Maximen fixieren: Sesshaftigkeit, Status quo (statt Umwälzungen), Freundschaft und Nachbarschaft (statt der anonymen Gesellschaft), Sparsamkeit, innere Werte, private Pflichterfüllung, patriarchalische Familienordnung, Ehemoral (Klotz 1984, 94f.).

Farce

Die Farce – mit der ursprünglichen Bedeutung „Zwischenspiel“ – entwickelt sich im Mittelalter aus zunehmend derber werdenden Einlagen oder Zwischenspielen in den geistlichen Spielen und verselbstständigt sich im 15./16. Jahrhundert in Frankreich zu einem komischen Spieltypus von kürzerer Dauer und mit einfacher Handlung, typisierten Figuren und burlesken Elementen (Mack 1989, 22f.). Von Frankreich aus nehmen die Farcen Einfluss auf die gesamte europäische Literatur. In Deutschland, wo ihnen die Fastnachtspiele nahe stehen, setzt sich die Bezeichnung „Farce“, gleichgesetzt mit „Possenspiel“, im 18. Jahrhundert durch. Von der Aufklärung wird die

Farce abgelehnt, weil sie weder ein vernünftig-wirklichkeitsgetreues Bild liefere noch der Förderung der Moral diene. Verwendung findet sie hernach hauptsächlich zu Zwecken der Literatursatire oder -parodie in Knittelversen oder Prosa (Jacob Michael Reinhold Lenz, Maximilian Klinger, Johann Wolfgang Goethe) oder zu Zwecken der Polemik bei den Romantikern (A.W. Schlegel, Ludwig Tieck). Im 19. Jahrhundert steht die Posse im Vordergrund, und zwar mit ihrer im Prinzip affirmativen Haltung, bezogen auf das dargestellte Bürgertum bzw. Kleinbürgertum, während im 20. Jahrhundert die Farce mit ihrer satirisch-zersetzenden Tendenz an Boden gewinnt. Hier wird der Begriff gelegentlich als Sammelbegriff für etliche Formen des komischen Theaters verwendet. Er kann aber insbesondere auch zur Offenlegung des Konstruiert-Grotesken eingesetzt werden (Max Frisch: *Die chinesische Mauer*. Eine Farce [1946], Botho Strauß: *Kalldewey*. Farce [1981]).

Burleske

Der aus dem Italienischen stammende Begriff der Burleske bezeichnet im 17. Jahrhundert in Frankreich und England zunächst den parodistischen und travestierenden Umgang mit überlieferten Werken, auch mit zeitgenössischen Dramenmoden: durch spöttische Übertreibungen wird eine ernste Gattung lächerlich gemacht, indem das Erhabene-Pathetische ins Banal-Alltägliche verwandelt und das Geistige auf die Ebene des Physisch-Materiellen herabgesetzt wird oder indem umgekehrt Banales in einer pseudo-feierlichen Darstellung geboten wird. Insofern überschneiden sich hier die Bereiche von Burleske, Parodie und Travestie. In jedem Fall handelt es sich bei den burlesken Stücken um komische Improvisationsstücke, in denen nach dem Vorbild der italienischen *Commedia burlesca* im Rahmen eines groben Handlungsentwurfs von den Darstellern extemporiert wird. In Deutschland bezeichnet der Begriff der Burleske Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert allgemeiner eine Form des Komischen, bei der, ohne satirische Absicht, das Hohe und Erhabene durch die Beziehung auf eine natürlich-physische Wirklichkeit relativiert wird. Die Bezeichnung wird im 19. Jahrhundert auch von Autoren selbst für solche Werke verwendet, die der Posse und der Farce nahe stehen.

Schwank

Der Begriff des Schwanks, der seit dem 15. Jahrhundert die Bezeichnung für eine possenhafte Vers- oder Prosaerzählung ist, verschiebt sich im 19. Jahrhundert zur Bedeutung „dramatischer Schwank“, mithin zur Bedeutung „derb-lustiges Schauspiel mit Situations- und Typenkomik“. Der Zeitraum, in dem der Schwank lebendig ist, reicht von 1850 bis 1930. Angesprochen wird das mittlere Bürgertum. Es geht im Schwank – auf der Grundlage der bürgerlichen Ehe und Familie – um den Alltag mit seinen Tücken, um „Geschlechterfronten im bürgerlichen Heim“ und „Kreuzung und Durchkreuzung von zulässiger und unzulässiger Sexualität“ (Klotz 1984, 156f.). Der Ausgangspunkt ist oftmals ein Seitensprung, den der Ehemann geheim zu halten und den die Ehefrau in Erfahrung zu bringen sucht und der daher zu allerlei Situationskomik führt. Die einsträngige Handlung, die in der Posse vor allem der Entfaltung des Milieus dient, besitzt im Schwank durchaus einiges Gewicht und ist meist spannend. Eher schematisch wirken die Figuren

(im Unterschied zu den oft kauzigen Typen in der Posse): „Es sind die immergleichen seitensprungsüchtigen Ehemänner; die immergleichen moralbesessenen ältlichen bzw. liebesrachedürstigen jungen Ehefrauen; die immergleichen zimmerlichen Töchter aus gutem Haus; die immergleichen ahnungslosen Dritten, die von außen in die innerfamiliären Zwiste geraten und noch mehr Verwirrung stiften.“ (Klotz 1984, 183). Der Schwank verdrängt im ausgehenden 19. Jahrhundert die Posse, da er – als komisches Drama – eher den Erfordernissen einer psychologisch-realistischen Darstellung entspricht.

Schäferspiel

Das Schäferspiel wie die Schäferdichtung im Ganzen (auch Hirtendichtung, bukolische Dichtung) zehrt seit der Antike von der Wunschvorstellung eines naturnahen, unschuldigen Lebens in einer idyllischen Landschaft, die nach Vergil als Arkadien bezeichnet wird. Entworfen eigentlich im Gegensatz zur Welt von Hof und Gesellschaft, liefert das naturverbundene Dasein nicht zuletzt unter dem Einfluss des Rokoko ein in der höfischen Gesellschaft selbst beliebtes Kostüm. Die Akteure der Schäferspiele, die in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert entstehen, sind bescheiden-schlichte Schäfer und Schäferinnen, die vor allem mit dem Thema „Liebe“ beschäftigt sind. Im Spektrum der komischen Untergattungen ist das Schäferspiel besonders durch seine Heiterkeit charakterisiert, wenngleich es durchaus auch eine Mischung von heiteren und tragischen Elementen enthalten kann. Als ein Höhepunkt der Gattungsgeschichte gilt Goethes *Laune des Verliebten* (1767).

Groteske

Als „grotesk“ bezeichnet man eine bestimmte Art der künstlerischen Darstellung unabhängig von der literarischen Gattung, nämlich die Darstellung des gleichzeitig Monströs-Grausigen und Komischen, des gesteigert Grauenvollen, ja Dämonischen, das zugleich als lächerlich und derb-komisch erscheint. Von der Warte eines realistischen Stils her gesehen, ist das Groteske die Deformation, Entstellung und Verzerrung des Realen, die Verbindung von scheinbar Unvereinbarem, der Umschlag von Form in Formlosigkeit, was ihr teils humoristisch-karikierende, meist eher schaurige oder sogar fratzenhaft-dämonische Züge verleiht, so dass beim Rezipienten gleichzeitig Lachen und Grauen hervorgerufen wird.

Die Gattungsbezeichnung „die Groteske“ begegnet bei (in der Regel kürzeren) dramatischen, epischen und mitunter auch lyrischen Texten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Dramatische Grotesken sind zumeist Einakter. In diesem Sinne verwendet zum Beispiel Arthur Schnitzler den Begriff. Ansonsten werden vielfach Dramen Frank Wedekinds und des frühen Bertolt Brecht in der Literaturwissenschaft als Grotesken bezeichnet.

Das Groteske – als Eigenschaft der Darstellung, nicht als Gattungsbezeichnung – wird im Bereich von Drama und Theater des Öfteren in eine Beziehung zum Absurden oder zum Tragikomischen (Friedrich Dürrenmatt) gebracht. Im Übrigen kann in einem Drama das Grausige gegenüber dem Komischen derart überwiegen, dass dieses Drama dann nicht mehr der Gattung der Komödie zugeordnet wird.

Humoreske

Die Humoreske – der Begriff ist eine Analogiebildung zu Burleske, Grotteske, Arabeske – bezeichnet im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert Geschichten, die in heiter-unterhaltender Weise von menschlichen Schwächen und aus dem bürgerlichen Alltag erzählen. Der Begriff findet – über die Prosa-Erzählung hinaus – Verwendung für eine Vielzahl unterschiedlicher Kunstformen, sogar in der Instrumentalmusik und für Kleinformen des Musiktheaters und so eben auch für kürzere Dramen, die darum dennoch keine wirklich selbstständige dramatische Gattung bilden.

Volksstück

Der Begriff „Volksstück“ ist im weitesten Sinne ein Sammelbegriff für solche Stücke, wie sie gewöhnlich an einem der so genannten Volkstheater gespielt wurden und noch werden. Volkstheater entstehen im 18. Jahrhundert – in Abgrenzung von den privilegierten höfischen oder bürgerlichen Theatern – zumeist als Vorstadttheater. Da sie keine Bildungsschranken setzen, sprechen sie zunächst die mittleren und unteren Schichten an, aber – je nach ihrer Zugkraft – auch das Bürgertum im Ganzen. Hinsichtlich der Stoffe und der Darbietungsformen (zum Beispiel in Bezug auf den Dialekt) sind sie stark an lokale Gegebenheiten gebunden. (Insofern kann man zahlreiche Volksstücke des 19. Jahrhunderts auch einfach als Possen bezeichnen.)

Berühmt ist das Wiener Volkstheater, in dessen Rahmen Joseph Anton Stranitzky mit der von ihm kreierten Figur des Hanswurst eine reiche volkstümlich-komische Theatertradition begründet (spätere Figuren heißen Bernadon, Kasperl, Thaddädl, Rochus Pumpernickel usw.). Die Stoffe und Themen entstammen der Barockliteratur, der Trivalliteratur oder der zeitgenössischen italienischen Oper. Zu literarischer Qualität gelangen die in Wien gespielten Stücke – nunmehr als Volksstücke im engeren Sinne – durch die bereits erwähnten Autoren Ferdinand Raimund mit seinen Zauberspielen und Johann Nestroy, der eher satirisch-kritisch verfährt und auch auf die aufklärerisch-kritische Emanzipationsfunktion des Volksstücks setzt. Die Figuren sind meist von handwerklich-kleinbürgerlicher Herkunft, die privaten, alltagsbezogenen Handlungen haben einen komischen, versöhnlichen, oft moralisierenden Ausgang, die Wiener Mundart herrscht vor. Es gibt mimische, musikalische, tänzerische oder auch märchenhafte Zwischenspiele; nicht selten wird im Stück extemporiert, was regelmäßig zu Konflikten mit der Zensur führt.

Volksstücke entstehen als Mundartpossen im 19. Jahrhundert auch in anderen Sprach-Regionen, zum Beispiel im Alemannischen (Johann Georg Daniel Arnold), im Hessischen (Ernst Elias Niebergall: *Datterich* [1841]) oder in Berlin (Karl von Holtei, David Kalisch).

Nachdem in Wien nach 1848 eine verschärfte Zensur für Probleme sorgt und die Gattung der Operette einen Siegeszug antritt, überlebt die Gattung Volksstück durch ihre Lokalbindung etwa bei Ludwig Anzengruber, dessen Volksstücke wie *Der Meineidbauer* (1871) freilich recht ernst ausfallen können, oder bei Ludwig Thoma, der in der Komödie *Moral* (1908) die bürgerliche Doppelmoral kritisch beleuchtet, oder auch bei Carl Zuckmayer, der in *Der Hauptmann von Köpenick* (1931) eine außerordentlich satirische Darstellung des Militarismus liefert.