

Hans Roth

Der zwanglose Zwang des besseren Witzes

Die Affekte des Komischen als Grenzfall legitimer Kritik

1. Einleitung

Öffentliche Auseinandersetzungen um die Legitimität und Angemessenheit von komischen Ausdrucksformen haben in den letzten Jahren erheblich an Bedeutung gewonnen. Die Frage nach dem »richtigen« Umgang mit Komik und Satire ist zu einem medialen Reizthema geworden, das die schwelenden Debatten um identitätspolitische Ansätze und *Cancel Culture*¹ regelmäßig aufs Neue befeuert. Exemplarisch zu beobachten war dies in den Diskussionen um das Lied »Meine Oma ist 'ne alte Umweltsau« des WDR-Kinderchors, dem Streit um einen polizeikritischen Beitrag der *taz*-Kolumnistin Hengameeh Yaghoobifarah oder im Fall eines als antisemitisch verstandenen TV-Auftritts der Kabarettistin Lisa Eckhart. Ende Dezember 2019 wurde auf der Facebookseite von WDR 2 eine satirische Version des Kinderlieds »Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad« veröffentlicht, die kurze Zeit später nach Protesten auf Twitter und Facebook sowie einer großflächigen Berichterstattung der *Bild-Zeitung* über die »Klima-Sünder-Hass-Tirade«² wieder gelöscht und aus der Mediathek genommen wurde.³ In einer eigens anberaumten Sondersendung entschuldigte sich der telefonisch zugeschaltete Tom Buhrow als Intendant des WDR persönlich für das Video und nannte die Veröffentlichung einen »Fehler«, was ihm später in einem internen Brief von Mitarbeiter:innen des WDR als Einknicken vor rechtsextremen Akteuren ausgelegt wurde, die den Shitstorm auf Twitter maßgeblich vorangetrieben hatten.⁴

Mitte Juni 2020 entzündete sich an einer Kolumne Hengameeh Yaghoobifaraahs, die sich unter dem Eindruck der Black-Lives-Matter-Proteste und den sich daran anschließenden Diskussionen über rassistische Polizeigewalt

1 Vgl. Daub 2022; Berendsen et al. 2019; Susemichel, Kastner 2018.

2 »Wir sind keine Umweltsäue!«, in *Bild.de* vom 29. Dezember 2019. www.bild.de/politik/inland/politik/wdr-kinderchor-singt-umweltsau-grosseltern-wehren-sich-gegen-beleidigung-66983832.bild.html (Zugriff vom 07.07.2023).

3 Auf Youtube ist das Video weiterhin zu finden: www.youtube.com/watch?v=8AQD50V-ONw (Zugriff vom 07.07.2023).

4 Vgl. Gasteiger 2020.

in Deutschland mit der Möglichkeit einer Anschlussbeschäftigung für ehemalige Polizist:innen auseinandergesetzt hatte, eine öffentliche Debatte um den angeblich menschenverachtenden Charakter des Vorschlags, diese auf der Mülldeponie einzusetzen (»Unter ihresgleichen fühlen sie sich bestimmt auch selber am wohlsten.«⁵). Als der damalige Bundesminister des Innern, Horst Seehofer, der *Bild-Zeitung* gegenüber ankündigte, er werde in diesem Fall Strafanzeige stellen, wandten sich zahlreiche Journalist:innen und Kulturschaffende mit einem offenen Brief an Angela Merkel, in dem sie sich unter der Überschrift »Pressefreiheit statt Polizeigewalt!« mit Yaghoobifaraah solidarisierten und Seehofers Äußerung als politische Einflussnahme eines Amtsträgers kritisierten.⁶ Die im selben Jahr geführte Kontroverse um Lisa Eckhart bezog sich zunächst auf einen bereits zwei Jahre zurückliegenden Auftritt in der WDR-Sendung »Mitternachtsspitzen«, in dem Eckhart einen Zusammenhang zwischen der Me-Too-Debatte und der jüdischen Identität Harvey Weinsteins und Roman Polanskis hergestellt hatte, um auf das antisemitische Stereotyp des lüsternen Juden zu rekurrieren.⁷ Anfang August 2020 wurde bekannt, dass Eckhart vom Hamburger Literaturfestival »Harbour Front« eingeladen worden war – allerdings nicht, wie sich einige Zeit später herausstellte, aus Protest der Veranstalter:innen gegen Eckharts Strategie, sich in der Form des ironischen Tabubruchs diskriminierender Stereotype zu bedienen, sondern wegen gravierender Sicherheitsbedenken bei möglichen Protesten.⁸

Derartige Auseinandersetzungen unterliegen einer Verlaufslogik, die sich als Ringen um das Verhältnis von Affektivität und Kritik charakterisieren lässt: Wo die eine Seite die verletzende, aggressive oder herabsetzende Wirkung der beanstandeten Satire betont, gehen die jeweiligen Fürsprecher:innen von einer legitimen oder unbedenklichen Form der satirischen Kritik aus, die man aushalten müsse; Forderungen nach einer Entschuldigung oder nach juristischen Konsequenzen werden entsprechend als Beschneidung der kritischen Potenziale des Komischen oder als eine Form der Zensur beschrieben. Die Konfliktparteien werfen sich daher oftmals gegenseitig ihre Kritikunfähigkeit und ihr mangelhaftes Humorverständnis vor – Diskursteilnehmer:innen, die in einem Fall als Verteidiger:innen des Komischen agieren, können sich an anderer Stelle vehement über Hassrede und eine Verrohung der Sitten beklagen.⁹ Diese Wechselseitigkeit trägt zu einem weitverbreiteten Eindruck bei, dass sich die entsprechenden Debat-

5 Yaghoobifaraah 2020 a.

6 Vgl. Asmuth 2020.

7 Vgl. Schneider 2020.

8 Vgl. Peitz 2020.

9 Vgl. etwa Nuhr 2020; Yaghoobifaraah 2020 b.

ten mehr oder weniger im Kreise drehen: Der Streit um das Komische wird nicht als kritischer Diskurs über die Legitimität und Unangemessenheit bestimmter komischer Darstellungsformen wahrgenommen, sondern als eine politisch motivierte Auseinandersetzung, in der die Standpunkte aller Beteiligten von vornherein feststehen. Mit dieser Tendenz zur Verhärtung bestehender Fronten fügt sich die Umstrittenheit des Komischen ein in die These einer generellen Krise der öffentlichen Diskussionskultur, die vor allem mit dem Aufstieg der neuen Medien und den multiplen Krisen des 21. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird.¹⁰

Der vorliegende Beitrag setzt dieser zeitdiagnostischen Sichtweise, in der die Konflikte um das Komische zuvorderst mit den medialen Kommunikationsdynamiken von sozialen Netzwerken oder der gestiegenen Bedeutung identitätspolitischer Ansätze in Verbindung gebracht werden, eine alternative Lesart entgegen, die bei der Affektstruktur des Komischen ansetzt und sich um eine theoriegeschichtliche Einordnung der gegenwärtigen Debatten bemüht.¹¹ Ziel des Beitrags ist es, das Komische als einen Grenzfall des modern-bürgerlichen Kritikverständnisses kenntlich zu machen, der über das übliche Verständnis von nachvollziehbarer und sachlich begründeter Kritik hinausweist. Seine Umstrittenheit resultiert aus der selbstreferentiellen Wirkweise komischer Situationen: Im Lachen beziehungsweise in der körperlich-sinnlichen Erfahrung des Komischen artikuliert sich ein Gemeinsinn, ein *Common Sense*, auf dessen Gewissheiten sich die Subjekte der komischen Erfahrung einerseits stützen, den sie andererseits im Prozess des Komisch-Findens aktiv konstituieren und reproduzieren.¹² Diese affirmative Dimension – die Tendenz, sich in der Beurteilung von etwas *als* komisch als Teil eines urteilsstarken Kollektivs zu erleben – führt dazu, dass der kritische Gebrauch von Komik in der Öffentlichkeit stark risikobehaftet ist. Neben der Möglichkeit, dass ein Witz missverstanden wird, unterliegt das Wirkpotenzial des Komischen einer inneren Schranke, nämlich der Gefahr, die Legitimität einer Kritik aus derselben sozialen Wirklichkeit abzuleiten, die sie zu beurteilen beansprucht.¹³ Hiervon ausgehend, erklärt sich der

10 Vgl. Jung, Kempf 2023; Seeliger, Sevignani 2021; Kruse, Müller-Mall 2020.

11 Zu dem hier veranschlagten Verständnis von »Affekt« als sozial-relacionalem Scharnierbegriff vgl. Diefenbach et al. im Editorial dieser Ausgabe.

12 Zu dieser doppelten Bezugnahme auf den *Common Sense* vgl. Critchley 2002, S. 1–19 f., sowie den Abschnitt »Zweifel am Gemeinsinn« im vorliegenden Beitrag (S. 567–570).

13 Diesbezüglich lautet ein naheliegender Einwand, ob diese Grenze nicht in allen Praktiken des Rechtfertigens vorhanden ist, da sich letztlich jede Kritik auch als ein nach innen gerichteter, selbstreferentieller Akt verstehen lässt, insofern sie sich an irgendeiner Stelle auf eine bereits bestehende, als kollektiv verbindlich angenommene Rechtfertigungsordnung berufen muss (eine Aporie, aus der man in marxistischer Tradition den Schluss ziehen könnte, dass eine Kritik, die ihren Namen verdient, sich immanent gegen die Bedingungen ihres eigenen Urteilens richten muss, um über sich hinauszudeuten). Das Interessante am Komischen im Vergleich zu anderen

zirkuläre Charakter der aktuellen Debatten um das Komische nicht allein aus veränderten medialen und politischen Rahmenbedingungen, sondern verweist auf eine grundlegende Paradoxie der bürgerlichen Lachkultur, die in den gegenwärtigen Diskussionen aufs Neue thematisiert wird: die affektive Komplizenschaft der Artikulation von und der Immunisierung gegen Kritik.

Diese These wird im Folgenden nach einer kurzen komiktheoretischen Einordnung in Rekurs auf drei gesellschaftstheoretische Positionen entwickelt, die für drei unterschiedliche Perspektiven auf die affektive Selbstbezüglichkeit des Komischen stehen und dies auf je unterschiedliche Weise mit der Frage der Kritik in Verbindung bringen. In allen drei Fällen wird das Komische vor dem Hintergrund der jeweiligen Gesellschaftstheorie als eine wirkmächtige, aber auch tautologische Form des kollektiven sinnlichen Urteilens charakterisiert: (1) Bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer erscheint das kollektive Lachen als ein Extrembeispiel für die konformistischen und manipulativen Tendenzen der Kulturindustrie, in deren Produkten ästhetisches Urteilen zur bloßen Affirmation des Bestehenden verkommt. (2) In Pierre Bourdieus Analyse der bürgerlichen Lachkultur wird diese negative Bestimmung noch einmal ausgeweitet, da sich aus der Perspektive der kritischen Soziologie auch avantgardistische Praktiken den Gesetzen der auf Abgrenzung beruhenden Geschmacksproduktion nicht zu entziehen vermögen. (3) Diese differenzierende Logik des Komischen wird auch bei Niklas Luhmann starkgemacht, der Witz und Humor in Rekurs auf die frühaufklärerische Position Shaftesburys als ein spezifisches Instrument einer funktional ausdifferenzierten Klassengesellschaft beschreibt. Diese knüpft die soziale Legitimität von Spott und satirischer Kritik an affektiv fundierte Kategorien wie Geschmack, Intuition und Gemeinsinn, denen bei der Formierung der bürgerlichen Öffentlichkeit eine Bedeutung zukommt, die der Überzeugungskraft des sprichwörtlich gewordenen »besseren Arguments« (Habermas) mindestens ebenbürtig erscheint. Im letzten Abschnitt werden diese Überlegungen zur Affekt- und Urteilstruktur des Komischen um die Position Luc Boltanskis erweitert. Ausgehend von Boltanskis Skepsis gegenüber dem Konzept eines *Common Sense* zeigt sich, dass die ambivalente Position des Komischen im sozialen Gefüge der Kritik aus einer paradoxen Beziehung zu stillschweigend vorausgesetzten Übereinkünften resultiert, die sowohl gebrochen und sichtbar gemacht als auch aufgerufen und perpetuiert werden. Von diesem Befund aus ergibt sich eine neue Perspektive auf die oft als unbefriedigend wahrgenommenen Diskussionen

Kritikformen scheint mir, dass sich diese innere Schranke in der Kollektivität des Lachens und in der performativen Verquickung von polemisch-kritischen und affirmativ-selbstbezüglichen Wirkungspotenzialen auf eine besonders anschauliche, eminent körperliche Art und Weise konkretisiert und materialisiert.

um das Komische: Anstatt die kontroverse Aushandlung unterschiedlicher Sichtweisen von Komik als solche zu problematisieren, lohnt sich ein Blick darauf, wer in den gegenwärtigen Debatten über die Ressourcen und die institutionelle Macht verfügt, ein bestimmtes Humorempfinden als verbindliche Norm zu setzen.

2. Der Streit um das Komische in historischer Perspektive

Die Frage, ob die öffentlichen Auseinandersetzungen um die verletzenden Potenziale des Komischen ein Indiz für größere gesellschaftliche Verschiebungen sind, wird interessanterweise auch im Streitgeschehen selbst rege diskutiert, etwa im Rahmen des »Appells für freie Debattenräume«. ¹⁴ In dieser Erklärung, die sich in Reaktion auf die oben angesprochene Kontroverse um Lisa Eckhart gegen die »gezielte Verunglimpfung von Intellektuellen, Künstlern, Autoren« ¹⁵ wendete, wurde das Ausschließen von kontroversen und missliebigen Positionen als eine tiefgreifende Bedrohung für die allgemeine Rede- und Meinungsfreiheit beschrieben: »Es ist keine zulässige gesellschaftliche ›Kritik‹ mehr, wenn zur Durchsetzung der eigenen Welt-sicht Mittel angewendet werden, die das Fundament der offenen liberalen Gesellschaft zerstören.« ¹⁶ Mit dieser emphatischen Berufung auf das Ideal der demokratischen Öffentlichkeit lässt sich der Appell einer Sprechweise zuordnen, für die Carolin Amlinger und Oliver Nachtwey jüngst das Schlagwort des »libertären Autoritarismus« ¹⁷ eingebracht haben: Die Berufung auf bürgerliche Freiheitsrechte wird zur Chiffre, um die Veränderung oder Neu-Einführung von bestimmten sozialen Verabredungen (das Verhalten im öffentlichen Raum aus Infektionsschutzgründen, die Verwendung diskriminierungssensibler Sprache etc.) in einen Angriff auf die Demokratie als Ganzes umzudeuten. ¹⁸ Öffentliche Kritik an Lisa Eckharts Umgang mit antisemitischen Stereotypen ist in dieser Logik tendenziell gleichbedeutend mit dem Versuch, missliebige Stimmen zum Verstummen zu bringen.

Dass vereinzelte Bemühungen, die verletzenden Implikationen von Komik und den Umgang mit bestimmten Klischees zu hinterfragen, noch lange nicht auf einen allgemeinen Verfall von Demokratie und Öffentlichkeit

14 Matuschek, Kaiser 2020. Die von Milosz Matuschek und Gunnar Kaiser initiierte Erklärung lehnt sich inhaltlich stark an den kurz zuvor in den USA veröffentlichten »Letter on Justice and Open Debate« an, der sich in ähnlicher Weise gegen eine vermeintlich um sich greifende *Cancel Culture* wandte.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Amlinger, Nachtwey 2022.

18 Vgl. ebd., S. 11–17.

schließen lassen,¹⁹ bedeutet freilich nicht, dass es keinerlei lachkulturelle Verschiebungen zu beobachten gäbe. So dürfte unstrittig sein, dass sich die mediale Produktion und Rezeption des Komischen auf eine Weise verändert hat, die erhebliche Auswirkungen auf ihren öffentlichen Status hat: Anstatt sich, wie vielleicht noch vor 20 bis 30 Jahren, zu »versenden«, zirkuliert Komik heute in den digitalen Echokammern des Internets – und trifft dort auf ein Publikum, das sein ästhetisches Urteilen verstärkt als moralische und politische Stellungnahme zu begreifen bereit ist.²⁰ Es ist nur naheliegend, dass sich in diesem Zusammenhang auch das gesellschaftliche Verständnis dessen, wo der Spaß aufhört und was als legitime Kritik gilt, spürbar verändert hat. Fraglich bleibt allerdings, in welchem Verhältnis diese Veränderungen zu tradierten Vorstellungen einer angemessenen Lachkultur stehen: Handelt es sich, wie es der *Cancel-Culture*-Diskurs insinuiert, wirklich um einen Bruch mit einem klassischen bürgerlich-liberalen Verständnis von Satire? Oder sind die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um die Affekte des Komischen nicht vielmehr als Erneuerung einer genuin bürgerlichen Konzeption von öffentlich praktizierter Komik zu verstehen, nämlich dem Austarieren von affektiver Wirkung und kritischem Potenzial?

In historischer Perspektive wird schnell deutlich, dass ein solches Ringen um die affektive Kontur von Komik und Satire mitnichten ein grundlegend neues Phänomen ist. Wie vielleicht kein anderes ästhetisches Medium ist die Affektstruktur des Komischen historisch mit negativen Zuschreibungen behaftet, die es als anmaßend und trivial, wohlfeil und harmlos erscheinen lassen.²¹ In der Komik- und Lachtheorie wird traditionell zwischen Überlegenheitstheorien, Inkongruenztheorien und Entlastungstheorien unterschieden.²² Unter diesen ist der überlegenheits- oder superioritätstheoretische Ansatz, für den letztlich *alle* Formen des Komischen auf die Herabsetzung des Lachanlasses zurückzuführen sind, der mit Abstand älteste; alternative Modelle, die das Komische als ein Inkongruenz- oder Kontrastphänomen verstehen oder es aus seiner entlastenden Funktion heraus erklären, bildeten sich erst im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts als eigenständige Ansätze heraus.²³

Dem Komischen verletzende und aggressive Eigenschaften zuzuschreiben ist somit mitnichten eine Erfindung heutiger Identitätspolitik, sondern

19 Adrian Daub sieht in diesem Hang, von (verzerrt dargestellten) anekdotischen Einzelfällen auf eine allgemeine Bedrohungslage zu schließen, eines der Hauptmerkmale des von ihm als »moralische Panik« beschriebenen *Cancel-Culture*-Diskurses. Vgl. Daub 2022, S. 189–226.

20 Vgl. Ullrich 2017; Rauterberg 2015.

21 Vgl. Schwind 2001; Müller-Kampel 2012.

22 Vgl. Critchley 2002, S. 2 f.; Kindt 2017.

23 Vgl. Geisenhanslüke 2017.

lässt sich ideengeschichtlich bis hin zu Platon zurückverfolgen, der die Ausführung von Komödien in den *Nomoi* an die Bedingung knüpfte, dass nur Sklaven oder Fremde als Darstellende fungieren dürften, um etwaige schädliche Auswirkungen auf die Mitglieder der *Polis* zu verhindern.²⁴ Doch auch in der Moderne ist der Zweifel an der moralischen Integrität und am gesellschaftlichen Nutzen von Komik, Lachen und Humor ein weitverbreitetes Phänomen: So gelten die populärkulturellen Spielarten des Komischen als Inbegriff einer seichten, bloß ideologischen Form der Unterhaltung, während »anspruchsvolle« Gattungen wie die Satire oder Kabarett als bloßes Bestätigungsritual belächelt werden. Zugleich aber verknüpft sich insbesondere mit den letztgenannten Genres der hartnäckige Anspruch, mit den Mitteln des Komischen auf soziale Missstände und gesellschaftliche Fehlentwicklungen aufmerksam machen zu können, mit anderen Worten: Kritik zu üben. Die Antwort auf die Frage, ob Komik diese kritische Funktion erfüllt oder nicht erfüllt, hat viel mit der affektiven Haltung zu ihr tun: Wer die Satiresendung *heute-show* partout nicht witzig findet, wird in der Regel auch nicht der Ansicht sein, dass sie einen wichtigen Beitrag zur öffentlichen Meinungsbildung leistet. Etwas komisch zu finden ist ein Paradebeispiel für ein *je ne sais quoi*, das nach Ansicht der Beteiligten keiner weiteren Rechtfertigung bedarf, sondern *gefühl*t werden muss: Einen Witz erklären zu müssen ist ein sicheres Zeichen für das Misslingen eines Witzes.²⁵

Dieser Umstand spielt auch in den heutigen Debatten um das Komische eine nicht zu unterschätzende Rolle: Die Forderung, Gründe für das Gefallen von Komik anzugeben und sich öffentlich für das eigene Humorempfinden zu rechtfertigen, führt hier zu einer Störung im Sinne der »kritischen Momente«²⁶ der Soziologie der Kritik, durch die eine bestimmte Konvention ihrer Selbstverständlichkeit beraubt wird. Allerdings bezieht sich diese Unterbrechung im Fall des Komischen nicht auf eine vermeintlich geregelte Situation, sondern auf einen affektiven Ausnahmezustand, für den eine gewisse Irritation, Überschreitung oder Verletzung von gesellschaftlichen Normen und Erwartungen eine notwendige Konstitutionsbedingung ist²⁷ – was dazu beiträgt, dass eine Kritik an den Routinen des Komischen von den Kritisierten vielfach als autoritärer Ruf nach Ordnung empfunden wird.

24 Platon 2019.

25 Vgl. Critchley 2002, S. 2.

26 Boltanski, Thévenot 2011, S. 43 ff.

27 Zu diesem Punkt vgl. etwa Plessner 2016 [1941]; Freud 2012 [1905].

3. Adorno/Horkheimer: Lachen als konformistisches Bestätigungsritual

Dasselbe gilt freilich auch für die Aufforderung zum Mitlachen, wie Adorno und Horkheimer in ihren Ausführungen zur gesellschaftlichen Funktion des Komischen argumentieren: Gerade in Situationen, in denen Komik als harmlos und unverbindlich daherkomme, erweise sie sich als Mittel zur Sanktionierung exzentrischen und unerwünschten Verhaltens. Formuliert haben Adorno und Horkheimer diese Position insbesondere im vierten Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Hier skizzieren die Autoren die Grundzüge einer kritischen Theorie des Lachens, die sich unter dem Vorzeichen der Ideologiekritik entschieden gegen eine Dichotomisierung von sozial angemessenen und unangebrachten, invektiven und harmlosen Formen des Komischen ausspricht.²⁸ Die dem Lachen und dem Komischen gewidmeten Passagen zählen zu den schärfsten Stellen des Kulturindustrie-Kapitels: »Fun ist ein Stahlbad«;²⁹ »Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit«;³⁰ »Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft«.³¹ Die polemische Strenge und Schärfe dieser gewöhnungsbedürftigen Formulierungen geben einen Hinweis darauf, dass die Analyse des Komischen eine zentrale Stellung in der Kritik der kapitalistischen Massenkultur einnimmt, mithin ihren Höhepunkt bildet.

Anknüpfend an Henri Bergsons Essay *Das Lachen*,³² in dem das Komische als ein soziales Regime zur Sanktionierung normabweichenden Verhaltens konturiert wird, gehen Adorno und Horkheimer von einer Überlegenheitstheoretischen Bestimmung des Komischen aus, in der das kollektive Verlachen als affektives Fundament des Komischen erachtet wird. Anders als Bergson, der von einer Fundamentalkritik des Komischen weit entfernt ist und das Lachen einer Gruppe als schöpferischen Ausdruck eines *élan vital* begreift, bleiben für Adorno und Horkheimer sämtliche Formen des Mitlachens an Akte der Abgrenzung und Herabsetzung gebunden: »Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben, das da Bergson zufolge die Verfestigung durchbricht, ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlass ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt.«³³

Gemeinsames Lachen wird als ein Vorgang der affektiven Enthemmung beschrieben, in dem sich ein Gefühl von Verbundenheit nur einzustellen ver-

28 Zur Frage einer kritischen Theorie des Lachens vgl. Stollmann 2010.

29 Horkheimer, Adorno 2017, S. 149.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 151.

32 Bergson 2011 [1900].

33 Horkheimer, Adorno 2017, S. 149.

mag, weil die vereinzelt vor sich hin Lachenden sich gemeinsam ihrer Überlegenheit versichern: »Sie sind Monaden, deren jede dem Genuss sich hingibt, auf Kosten jeglicher anderen, und mit der Majorität im Rückhalt, zu allem entschlossen zu sein. In solcher Harmonie bieten sie das Zerrbild der Solidarität.«³⁴ Diese affirmativen Tendenzen verschärfen sich Adorno und Horkheimer zufolge unter den Bedingungen der kapitalistischen Massenkultur, in der Komik in industriellen Maßstäben produziert wird. Das »Zerrbild der Solidarität«, das sich im gemeinsamen Lachen einstellt, erscheint als der Inbegriff eines »Amusements«,³⁵ das die affektiven Bedürfnisse der Konsument:innen (Überwindung der Vereinzelung, Flucht vor dem Ernst des Alltags, Negation des Sinns) nur zum Schein erfüllt. In Bezug auf das gesellschaftliche Sein, so Adorno und Horkheimer, werden die unerfüllten Bedürfnisse von der Kulturindustrie permanent vorausgesetzt und aufs Neue erzeugt.

Bezieht man diese Überlegungen auf die heutige Situation, formulieren Adorno und Horkheimer hier weitreichende Einwände gegen Versuche, das verletzende Potenzial von komischen Darstellungsformen zu nivellieren. Der in der Kulturindustrie allgegenwärtige Rückgriff auf ethnische Stereotype, Geschlechterklischees und andere Differenzkategorien hat aus dieser Perspektive nichts mit unbeschwerter Folklore gemein (und auch nichts mit Subversion), sondern erscheint als Ausdruck einer tiefsitzenden Aggression gegen das Verlaachte. Die im Lachen praktizierte Form der affektiven Herabsetzung droht dabei nicht nur in Ernst umzuschlagen, für Adorno und Horkheimer *ist* sie es bereits: Die kollektive Zusammengehörigkeit, die sich im Lachen einstellt und in den Komiktheorien Bergsons und Freuds als eine legitime Abfuhr von kollektiven affektiven Hemmungen beschrieben wurde,³⁶ wird als eine zutiefst regressive Form der Vergemeinschaftung, ja: als Prototyp eines antisemitischen Exzesses gedeutet.³⁷

Die darin anklingende Problematik einer »falschen«, sich selbst verfehlenden Bedürfnisbefriedigung beschränkt sich für Adorno und Horkheimer nicht auf den Bereich der seichten Unterhaltung, sondern gilt auch für Kontexte, in denen der Rückgriff auf das Komische in kritischer Absicht erfolgt. Gerade dort, wo kein Zweifel an der Dringlichkeit und Angemessenheit des Anliegens bestehen mag, erweist sich die konformistische Affektstruktur des Komischen als ungeeignet, um soziales Unrecht oder reaktionäres Denken

34 Ebd.

35 Ebd., S. 150–152.

36 Vgl. Freud 2012 [1905], S. 115 ff.; Bergson 2011 [1900], S. 13–24.

37 »Um den Augenblick der autoritären Freigabe des Verbotenen zu zelebrieren, versammeln sich die Antisemiten, er allein macht sie zum Kollektiv, er konstituiert die Gemeinschaft der Artgenossen. Ihr Getöse ist das organisierte Gelächter.« (Adorno, Horkheimer 2017, S. 193)

bloßzustellen: Die grundsätzliche Aporie von Komödien über den Nationalsozialismus, so Adorno an anderer Stelle, bestehe darin, dass ein Stück wie Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* eine Überlegenheit über das Spottobjekt behaupte, die nicht mit den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen übereinstimme, und auf diese Weise über das Grauen des Faschismus hinwegtäusche.³⁸ Der Versuch, gesellschaftliche Missstände mit den Mitteln des Komischen zu entlarven, kommt für Adorno demnach einem Kampf gegen Windmühlen gleich: Weil in seinen Augen eine radikal unversöhnliche Satire »nicht mehr mit solchen rechnen [darf], die sie verstünden«,³⁹ erscheint der Appell an ein verständiges Publikum als ein hoffnungslos illusionäres Unterfangen, das unweigerlich ins Leere läuft.

Während die Idee, mit den Mitteln des Komischen unmittelbare Kritik an den Verhältnissen zu üben, für Adorno somit allenfalls auf ein selbstbezügliches »preaching to the saved«⁴⁰ hinausläuft, sieht er durchaus die Möglichkeit, diesem Hang zum vorschnellen Einverständnis zu widerstehen und die von ihm problematisierten Mechanismen der Exklusion und Vereinnahmung an ihrer Entfaltung zu hindern. Nach seinem Dafürhalten geschieht dies in Samuel Becketts Theater des Absurden, das er als eine metareflexive Form von Komik begriff, in der die sozialen und ästhetischen Widersprüche des Komischen offengelegt würden: Das Lachen in den Arbeiten Becketts sei ein »Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens«,⁴¹ das in seiner ostentativen Freudlosigkeit nicht länger auf Einverständnis mit dem Publikum spekuliert, sondern die Selbstgewissheit des Subjekts der komischen Erfahrung fundamental in Zweifel zu ziehen vermag: »Über solchem Lachen auf der Bühne vergeht dem Zuschauer das seine.«⁴²

4. Pierre Bourdieu: Im Spiegelkabinett der Schadenfreude

Setzt man Adornos Vorliebe für Beckett in Relation zu der scharfen Kritik am Lachen unter kulturindustriellen Bedingungen, wie sie in der *Dialektik der Aufklärung* geübt wird, folgen seine Überlegungen ersichtlich dem Grundgedanken einer dialektischen Aufhebung. Während die kritischen Potenziale des Komischen sich durch ihre beständige Reproduktion in der Massenkultur in ihr Gegenteil verkehren und zu einem »Instrument des Betrugs am Glück«⁴³ werden, finden Komik, Lachen und Humor im Thea-

38 Vgl. Adorno 2003 b, S. 603–604.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 418.

41 Ebd., S. 605.

42 Adorno 2003 a, S. 505.

43 Horkheimer, Adorno 2017, S. 149.

ter des Absurden »ein letztes Refugium«,⁴⁴ insofern die ästhetischen Unzulänglichkeiten des Mediums nunmehr in diesem Medium selbst verhandelt werden.

Indem dieser Art von Meta-Komik damit *ex negativo* eine privilegierte Position gegenüber sämtlichen anderen Spielarten des Komischen zugeschrieben wird, bedient sich Adorno einer Logik, wie sie Pierre Bourdieu zufolge typisch für ein avantgardistisches Kunstverständnis ist. »Der Geschmack der künstlerischen Avantgarde«, heißt es in *Die feinen Unterschiede*, »lässt sich zwangsläufig nur kontrastiv bestimmen«,⁴⁵ da er sich nicht über die Vorliebe *für* etwas auszeichnet, sondern als »Summe der Verweigerungen gegenüber allen gesellschaftlichen gültigen Geschmacksrichtungen«⁴⁶ definiert ist. Während Adorno derartige Abgrenzungsmechanismen in seiner Beschäftigung mit der Kulturindustrie vehement anprangert, zugleich aber auf der Möglichkeit einer Ästhetik beharrt, die unbeschadet von sozialen Zwängen und Zwecksetzungen bleibt, betont Bourdieu, dass im Bereich der Kunst *sämtliche* Positionen und Interaktionen wechselseitig aufeinander angewiesen sind – auch und gerade dort, wo die Akteure nichts davon wissen wollen.⁴⁷

Diese Wechselwirkung von Kohäsion und Distinktion zeigt sich Bourdieu zufolge in keinem Bereich der Kunst so prägnant wie am Theater und hier insbesondere am Fall der Komödie. Am Beispiel einer kontrovers besprochenen Boulevardkomödie von Françoise Dorin (*Le Tournant*, 1973) beschreibt er, wie die verschiedenen Geschmacksgemeinschaften auf ihren Sinn für Humor rekurren, um sich voneinander abzugrenzen:

»Es ist immer dasselbe Vorgehen: gestützt auf die ethische und ästhetische Komplizenschaft mit dem eigenen Publikum zerbricht man die Komplizenschaft, die zwischen dem parodierten Diskurs und dessen Publikum bestand, und macht aus ihm eine Folge ›deplacierter‹ Äußerungen, die entweder schockieren oder zum Lachen reizen, weil sie nicht am passenden Ort und vor dem entsprechenden Publikum fallen; die direkte Komplizenschaft mit dem Publikum, die sich im Lachen äußert, kann sich nur einstellen, weil damit das Publikum dazu gebracht wird, die Prämissen des parodierten Diskurses zu revidieren.«⁴⁸

Eine wichtige Rolle in diesem Prozess des Übereinander- und Aneinander-vorbei-Lachens spielt für Bourdieu die Theaterkritik, welche die Gegensätze von Boulevard und Avantgarde, Intellektuellen und Bourgeoisie durch ihre

44 Müller-Schöll 2013, S. 183.

45 Bourdieu 1987, S. 460.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 389 f.

48 Ebd. S. 371.

Setzungen und ihre Begriffswahl permanent reproduziert: »Wie in einem Spiegelkabinett kann daher jeder Kritiker von seiner Position aus genau *dasselbe* sagen wie sein Kollege auf der entgegengesetzten Seite, nur klingen seine Worte dann ironisch und verkehren, was dieser lobt, *antiphrastisch* ins Gegenteil.«⁴⁹

Damit ist eine Dynamik umrissen, die sich auch an den heutigen Auseinandersetzungen um verletzend Komik aufzeigen lässt: Im Fall der öffentlichen Debatte um die »All cops are berufsunfähig«-Kolumne von Hengameh Yaghoobifaraah in der *taz* schrieb Tamara Wernli, Kolumnistin in der *Weltwoche*, von einem »menschenverachtende[n] Beitrag«,⁵⁰ Deniz Yücel für die *Welt* von einer »Schmähung«.⁵¹ Nils Minkmar hob demgegenüber im *Spiegel* »das lustvolle Meckern, Lästern und Dissen«⁵² als spezifische Qualität von Yaghoobifaraahs Kolumnen heraus, und Dirk Ludigs brachte in seinem Debattenbeitrag für die *Siegessäule* sein fundamentales Unverständnis für die Kritiker:innen der Kolumne zum Ausdruck: »Wie sonderbar muss ein Hirn funktionieren [...], um die Idee, Polizisten auf dem Müll zu entsorgen, für bare Münze zu nehmen? Was geht in einem Kopf vor, der das nicht als Satire versteht?«⁵³

Während Bourdieus Ausführungen die Annahme zugrunde liegt, einem derartigen Zirkel lasse sich nur durch die Objektivierung des Gesamtsystems (die Aufdeckung und Durchbrechung der *illusio*) beikommen, zeigt sich mit Blick auf die Gegenwart allerdings auch, dass die Diskursteilnehmer:innen sich dem zirkulären und partikularen Charakter der von ihnen vorgenommenen Bewertungen durchaus bewusst sein können. In seinem bereits erwähnten Artikel wies Nils Minkmar darauf hin, dass solche Kontroversen von einer wechselseitigen Empörung über die »Empörung der anderen«⁵⁴ geprägt seien; und Tamara Wernli betonte in ihrem Beitrag, dass im Fall der Kolumne zwar »kein objektiver Mensch« von einer Satire sprechen könne, dies bedeute allerdings nichts: »Aber Objektivität ist ja heute auch überbewertet.«⁵⁵

49 Ebd., S. 370.

50 Wernli 2020, S. 58.

51 Yücel 2020, S. 21.

52 Minkmar 2020, S. 110.

53 Ludigs 2020.

54 Minkmar 2020, S. 110.

55 Wernli 2020, S. 58.

5. Luhmann: Die Freiheit des Humors als selbstreferentieller Zirkel

Auch wenn Wernlis Aussage über die Relativität der eigenen, objektiven Position offensichtlich rhetorisch motiviert ist, deutet sich an, dass der Versuch, eine Meta-Perspektive auf die identitätspolitischen Debatten um das Komische einzunehmen, nicht dazu führt, die Immanenz der konkurrierenden, zugleich aufeinander angewiesenen Positionen zu überwinden. Das affektive Wechselspiel aus Abgrenzung und Solidarisierung als solches zu kritisieren und auf die Austauschbarkeit der Argumente und die Vorhersehbarkeit der Reaktionen zu verweisen ist in den entsprechenden Auseinandersetzungen eine durchaus gängige Praxis, um die eigene Position als besonders gewitzt erscheinen zu lassen. (Dies hat einen potenziell infiniten Regress zur Folge: Im nächsten Schritt kann und wird auch dieses Manöver wieder selbst zum Gegenstand von Kritik werden.)

Aus der kritischen Perspektive Adornos und Bourdieus erscheint diese Steigerungslogik, in der jede:r permanent versucht ist, mit dem eigenen Urteil noch eins draufzusetzen, und zugleich riskiert, sich in den Augen der anderen lächerlich zu machen, als Ausdruck einer gesellschaftlichen Deformation. In Niklas Luhmanns Aufsatz »Zum Begriff der sozialen Klasse«⁵⁶ wird hingegen eine komiktheoretische Perspektive angedeutet, die stärker das produktive Moment dieser Dynamik in den Vordergrund stellt. Im Fokus von Luhmanns Interesse steht dabei eine markante Verschiebung in den Komikdiskursen des frühen 18. Jahrhunderts. In Abgrenzung von antiken und frühneuzeitlichen Lachtheorien betonte die *moral-sense*-Philosophie der englischen Aufklärung verstärkt die reflexiven, vernünftigen und geselligen Dimensionen des Komischen.⁵⁷ Dieser Umbruch, der sich nicht zuletzt im Aufkommen neuer Begriffe wie Witz und Humor manifestiert, die zuvor nicht mit dem Komischen assoziiert waren, ist für Luhmann ein Beispiel für die Veränderungen, die sich am Übergang von einer »traditionalen stratifizierten Gesellschaft«⁵⁸ zu einer funktional differenzierten Form der Gesellschaft auf der Ebene der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung vollziehen. In dem Maße, wie die Ordnung der Ständegesellschaft an Bedeutung für die Regulierung von sozialer Interaktion zu verlieren beginnt, werde, so Luhmann, das tägliche Verhalten zunehmend über sinnlich-unterbestimmte Kriterien wie »Geschmack«, »Herz«, »Gefühl« und »Intuition« verhandelt, »mit denen die Unabhängigkeit des Urteils von der Vernunft betont wird.

56 Luhmann 1985.

57 Vgl. Roth 2022, S. 86–114; Schwind 2001, S. 347–353; Fietz 1996, S. 240–251.

58 Luhmann 1985, S. 139.

Das Gefühl fühlt, was es fühlt, und gewinnt seine Urteilskraft durch Selbstreferenz, wenn (!) ein geeignetes Objekt vor Augen steht«. ⁵⁹

Diese »Semantik des Verzichts auf objektive Kriterien« ⁶⁰ begünstigt eine veränderte Sicht auf Komik und Humor, in der der ästhetische Geschmack eines als aufgeklärt und moralisch integer vorgestellten Subjekts an die Stelle pauschaler Lachverbote tritt. Luhmann veranschaulicht dies an der Humorthorie Shaftesburys, die diesen Paradigmenwechsel zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorantreibt. ⁶¹ In Shaftesburys Schriften *A Letter concerning enthusiasm* und *Sensus Communis* wird das Komische zu einer Methode der Wahrheitsfindung aufgewertet, die einen derart unmittelbaren Zugang zu Vernunft stifte, wie ihn »neither the written Treatises of the Learned, nor the set Discourses of the Eloquent« ⁶² jemals eröffnen könnten. Um religiösen Fanatismus und moralische Unaufrichtigkeit zu entlarven, vertraut Shaftesbury auf die kathartische Wirkung des Spotts und entwirft die Idee eines *test of ridicule* – »was diesen Test besteht, kann, zumindest nach Shaftesbury, ohne weitere Beweise als wahre Natur und wahre Moral gelten«. ⁶³ Wie Luhmann betont, bleibt die hier so vehement eingeforderte Freiheit des Humors allerdings auf einen »schichtspezifischen« ⁶⁴ Interaktionsraum beschränkt. So gibt sich Shaftesbury hinsichtlich einer Ausübung des Komischen in aller Öffentlichkeit recht zurückhaltend, er zielt vielmehr auf »the Liberty of *the Club*, and that sort of Freedom which is taken among *Gentlemen and Friends*, who know each other perfectly well«. ⁶⁵

Mit der »Liberty of the Club« bezieht sich Shaftesbury auf ein zeittypisches Organ gesellschaftlicher Selbstverständigung, das Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* ⁶⁶ als den historischen Prototyp bürgerlicher Öffentlichkeit beschrieben hat: In den Salons, Kaffeehäusern und Tischgesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts entsteht eine soziale Kontaktzone von Aristokratie und gehobenem Bürgertum, mit der sich eine neue Kultur des Rasonierens etabliert, in der »Privatleute« unter Absehung von politischen und ökonomischen Rangunterschieden miteinander verkeh-

59 Ebd., S. 137.

60 Ebd., S. 136.

61 Vgl. Prütting 2013, S. 864–877.

62 Shaftesbury 1992 [1711], S. 28 [deutsche Übersetzung: »[...] weder die schriftlichen Abhandlungen der Gelehrten noch die einstudierten Vorträge der Wohlredner« (ebd., S. 29)].

63 Luhmann 1985, S. 138.

64 Ebd.

65 Shaftesbury 1992 [1711], S. 36 [deutsche Übersetzung: »[...] die Freiheit des kleinen Kreises und jene Art von Freizügigkeit [...], die man sich unter Gebildeten und Freunden herausnimmt, die einander vollkommen kennen« (ebd., S. 37)].

66 Habermas 2015.

ren.⁶⁷ Dass Shaftesbury sich in diesem Zusammenhang für die Freiheit des Witzes ausspricht, lässt deutlich werden, dass diese frühen Institutionen bürgerlicher Öffentlichkeit einen neuartigen Umgangsstil implizieren, der in Habermas' idealtypischer Rekonstruktion nur am Rande vorkommt.⁶⁸ Nicht die von Habermas starkgemachte »Autorität des Arguments«⁶⁹ steht bei Shaftesbury im Zentrum der Salonkultur, sondern die unverkrampfte Verwendung von »uneigentlichen« Verkehrsformen wie Spott, Ironie und Sarkasmus. Diese zeichnen sich durch Eigenschaften wie Mehrdeutigkeit und die gezielte Verschleierung der Sprecher:innenintention aus, die mit einem eng gefassten Verständnis eines rationalen Diskurses nicht ohne Weiteres vereinbar sind.

Shaftesburys Neubestimmung von Witz und Humor macht indessen nicht nur auf die affektive Fundierung bürgerlicher Öffentlichkeit aufmerksam; sie verweist auch auf ihre partikularistische Verfasstheit: Wenn das Komische von Shaftesbury als Mittel der Wahrheitsfindung und als Instrument der sozialen Selbstverständigung charakterisiert wird, ist bei ihm ausdrücklich die Wahrheit und das Selbstverständnis derjenigen sozialen Gruppe gemeint, die im elitären Rahmen des Salons zusammenfindet und sich dabei als gesellschaftlich Allgemeines imaginiert.⁷⁰ Luhmann kommt zu dem Schluss, die schichtspezifische Interaktion fungiere bei Shaftesbury als der Garant, »dass nichts Wertvolles über Bord geht, wenn man der Lächerlichkeit freies Spiel lässt«.⁷¹ Erst diese Beschränkung ermögliche es, dass »dem rein destruktiven Spott durch Interesse an Fortsetzung der Interaktion Einhalt geboten wird«.⁷² Davon ausgehend, erweist sich die Freiheit des Humors maßgeblich von den affektiven Konturen der Gruppen- und Klassenzugehörigkeit bestimmt: An die Stelle von offiziellen Lachverbote, wie sie in der mittelalterlichen Ständegesellschaft existierten, tritt ein »selbstreferentielle[r] Zirkel«,⁷³ in dem sich ästhetisches Urteil und Milieuzugehörigkeit wechselseitig stützen.

67 Vgl. ebd., S. 88–97.

68 Zwar betont Habermas diesbezüglich, dass die bürgerliche Öffentlichkeit historisch aus einer *literarischen* Öffentlichkeit hervorgegangen sei; allerdings bezieht sich dieser Befund mehr auf die Gegenstände des öffentlichen Rasonnements und auf die Orte, an denen es stattfindet, und nicht so sehr auf das »Wie«, also auf die Art und Weise des Debattierens. Demgegenüber ist Shaftesbury ein prominentes Beispiel für eine öffentliche Persona, die ihr ästhetisches Empfinden und ihre literarischen Neigungen entschieden über kognitives Wissen und Argumente stellt – und sich dabei ganz dem (angelesenen) Weltbild der römisch-griechischen Antike verpflichtet fühlt (vgl. Cassirer 2009; Eagleton 1994, S. 32–38).

69 Habermas 2015, S. 97.

70 Vgl. einschlägig Fraser 1990; Warner 2005.

71 Luhmann 1985, S. 138.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 139.

6. Zweifel am Gemeinsinn: Komik als paradoxe Form der Kritik

Die bisherigen Überlegungen scheinen auf die Schlussfolgerung hinauszulaufen, dass die selbstbezügliche Affektstruktur des Komischen es nicht zulässt, als eine kritisch-reflexive Form gesellschaftlicher Selbstverständigung zu wirken. In der pessimistischen Lesart der Kritischen Theorie ist das kollektive Lachen eine durch und durch korrumpierte Form der Bedürfnisbefriedigung, in der Gruppenidentität über die Ausgrenzung des Anderen hergestellt wird; für Bourdieu erscheint das Komische als Paradebeispiel für den alltäglichen Kulturkampf, in den die sozialen Klassen verstrickt sind; und in Luhmanns Perspektive zeigt die Selbstreferentialität des Humors, wie in der Moderne soziale Differenzierung nunmehr ohne den expliziten Bezug auf Hierarchien und Rangunterschiede ausgehandelt und gestützt wird. In allen drei Fällen wird herausgestellt, dass Komik ein eigentümlich zirkuläres Verhältnis zu den Voraussetzungen ihres Zustandekommens unterhält. Die dem Komischen inhärente Kollektivität des Fühlens, das Vorhandensein eines geteilten Sinns für Humor bildet eine notwendige Voraussetzung, aber auch die innere Schranke des Geltungsanspruchs von Komik: Wenn etwas nicht *als* komisch empfunden wird, *ist* es auch nicht komisch.⁷⁴

Die Ansicht, dass ein derartiger Bezug auf eine gemeinsame Gefühlswelt nicht ohne Weiteres mit dem Register der Kritik vereinbar ist, steht im Mittelpunkt von einigen Bedenken, die Luc Boltanski im Rahmen seiner Adorno-Vorlesungen gegenüber dem Konzept des *Common Sense* angemeldet hat. Damit bezieht er sich auf die verbreitete sozialtheoretische Vorstellung, die Akteure besäßen so etwas wie eine geteilte Auffassung der Wirklichkeit und hätten ein gemeinsames Interesse, die von ihnen konstruierte Realität aufrechtzuerhalten.⁷⁵ Gegen diese Annahme einer stillschweigenden, konventionalisierten Übereinkunft führt Boltanski die Idee eines Zustands ständiger Ungewissheit ins Feld, demzufolge es eine Vielzahl von Momenten gibt, in denen gerade nicht klar ist, was der Fall ist und was es mit einer bestimmten Situation auf sich hat.

»Ohne in die Diskussion der unterschiedlichen Varianten des Begriffs *Common sense* einzutreten – das würde uns wahrhaftig zu weit führen! –, möchte ich die These wagen, dass er die Soziologie kritischer Operationen behinderte. Hat er doch dazu geführt, jenen Beschreibungen (und Erklärungen) den Vorrang zu geben, die sich auf den äußeren Anschein einer Übereinkunft stützen, und die Ungewissheit und ›Unruhe‹ (wie Laurent Thévenot es nennt) zu minimieren, die dem sozialen Leben stets insgeheim innewohnen und bei Auseinandersetzungen, in denen Kritik sich entfaltet, offen zutage treten.«⁷⁶

74 Vgl. Schmidt 2006, S. 31.

75 Vgl. Boltanski 2010, S. 87–90.

76 Ebd., S. 89.

Die Überbetonung des »äußeren Anscheins einer Übereinkunft« erscheint indessen nicht nur unvorteilhaft für den theoretischen Zugriff auf Kritik, Boltanski zufolge ist sie auch ein praktisches Hindernis für das Entstehen von Kritik. Sich auf den *Common Sense* zu berufen verleite »zur Betonung dessen, was für jedermann unstrittig ist«, und sei historisch meist gegen Skepsis, Relativierung und Kritik gerichtet gewesen. Als Beispiel führt er Shaftesbury an, dessen Konzeption von moralischer Intuition als ein theoriepolitischer Gegenentwurf zum methodischen Zweifel der cartesianischen Meditationen aufzufassen sei.⁷⁷

Auch wenn Boltanski sich an dieser Stelle nicht explizit mit der Frage des Komischen befasst, legt die Erwähnung Shaftesburys nahe, dass für Boltanski das Ansinnen, Witz und Humor als Ausdruck eines unbestechlichen Gemeinsinns zu deuten, Gefahr läuft, die »Unruhe« des sozialen Alltags durch den Rückzug auf die kollektiven Selbstgewissheiten unseres Fühlens zum Verstummen zu bringen. Im Gegensatz hierzu verfolgt die Soziologie der Kritik einen dezidiert pluralistischen Ansatz, der von einer Vielzahl an Rechtfertigungsordnungen ausgeht und den sozialen Akteuren zudem die Kompetenz zugesteht, sich beständig über die Anwendung unterschiedlicher Rechtfertigungsordnungen verständigen zu können.⁷⁸ Zwar geht damit ebenfalls eine Aufwertung des Alltagsbewusstseins der Akteure und ihres Gerechtigkeitssinns einher; allerdings sind darunter keine homogenen, gegebenen Prinzipien zu verstehen, auf die sich die Akteure im Streit einfach berufen könnten, sondern ihre Fähigkeit zur reflexiven Distanzierung und zur Anpassung an unterschiedliche Kontexte.⁷⁹

Jedoch stellt sich die Frage, ob diese symmetrische Modellierung nicht dazu tendiert, die unterschiedlichen sozialen Prägungen und Beeinflussungen des Gerechtigkeitsempfindens auszuklammern: Axel Honneth zufolge bleibt dieser Aspekt in Boltanskis und Thévenots Modell der Rechtfertigungsordnungen unterbelichtet, da die »implizit[e] Normativität«⁸⁰ einer Gesellschaft, ihre »normative Vorstrukturiertheit«,⁸¹ lediglich als ein diffuser Pool an kulturell überlieferten Handlungsoptionen beschrieben werde; die Formen des Ausschlusses von sozialen und moralischen Alternativen oder des Erlernens von bestimmten Begründungszusammenhängen hingegen fänden kaum Berücksichtigung.

Versucht man hiervon ausgehend erneut, das Komische im Gefüge des Streitens und Kritisierens zu verorten, lässt es sich als eine Urteilsform cha-

77 Vgl. ebd., S. 89.

78 Vgl. Boltanski, Thévenot 2011.

79 Vgl. Celikates 2009, S. 141–144.

80 Honneth 2008, S. 101.

81 Ebd., S. 101 f.

rakterisieren, in der diese latente normative Prägung in besonderem Maße spürbar wird. Darauf zu spekulieren, dass man die Lacher auf seiner Seite hat, setzt ein hohes Maß an Normenbewusstsein und sozialer Vertrautheit voraus. Dabei geht es nicht zwingend um Bindung oder Zugehörigkeit, sondern um ein implizites Wissen über eine wie auch immer geartete »Normalität«, vor deren Hintergrund eine gegebene Situation als komisch empfunden wird. Wie Simon Critchley in seiner stark an Shaftesbury orientierten philosophischen Studie *On Humour* argumentiert hat, offenbare sich in den Praktiken des Komischen, welche stillschweigenden kollektiven Übereinkünfte zwischen den Akteuren bestehen:

»[H]umour reveals the depth of what we share. But, crucially, it does this not through the clumsiness of a theoretical description, but more quietly, practically and discreetly [...]. The extraordinary thing about humour is that it returns us to common sense; by distancing us from it, humour familiarizes us with a common world through its defamiliarization. If humour recalls us to *sensus communis*, then it does this by momentarily pulling us out of common sense, where jokes function as moments of *dissensus communis*. At its most powerful, [...] humour is a paradoxical form of speech and action that defeats our expectations, producing laughter with its unexpected verbal inversions, contortions and explosion.«⁸²

Critchleys einschränkende Formulierung »most powerful« macht deutlich, dass der Phänomenbereich des Komischen sehr unterschiedliche Bezugnahmen auf den *Common Sense* beinhaltet. Die »kritischen« Momente, in denen Humor eine explosive Wirkung zu entfalten vermag, sind erfahrungsgemäß ungleich seltener als die zahlreichen Situationen, in denen der Wechsel ins Register des Komischen nur ein müdes Lächeln verursacht oder eine vage Andeutung bleibt. Während Critchley diese unterschiedlichen Intensitäten jedoch implizit auf einer linearen Skala einzusortieren scheint, resultieren sie nicht zuletzt aus der Existenz von verschiedenen, von widerstrebenden und sich überlappenden Auffassungen von Gemeinsinn. Besonders deutlich wird dies in Fällen, in denen Komik misslingt und, mit Critchley gesprochen, keine Rückkehr zum *Common Sense* stattfindet: Sobald der selbstreferentielle Zirkel des Humors unterbrochen wird und der Versuch,

82 Critchley 2002, S. 18 f. [deutsche Übersetzung: »Der Humor enthüllt also die Tiefe dessen, was wir teilen. Aber entscheidend ist, dass er dies nicht durch die Unbeholfenheit einer theoretischen Beschreibung leistet, sondern stiller, praktischer und diskreter. [...] Das Außergewöhnliche am Humor ist, dass er uns zum gesunden Menschenverstand zurückbringt; indem er uns von diesem distanziert, macht uns der Humor durch seine kleinen Strategien der Verfremdung mit einer gemeinsamen Welt vertraut. Wenn der Humor uns zum *sensus communis* zurückruft, dann tut er dies, indem er uns für einen Augenblick aus dem gesunden Menschenverstand herauszieht, in dem Witze als Augenblicke des *dissensus communis* funktionieren. In seiner eindrucksvollsten Spielart [...] ist der Humor eine paradoxe Form des Sprechens und Handelns, welche unsere Erwartungen durchkreuzt, durch seine unerwarteten Inversionen, Verrenkungen und Explosionen Lachen erzeugt« (Critchley 2004, S. 29 f.).

eine Situation ins Komische zu wenden, nicht auf Zustimmung trifft, mangelt es tendenziell an einer Verständigungsgrundlage, um diesen Dissens aufzulösen. In der Folge sind Auseinandersetzungen um das Komische von zahlreichen Äußerungen durchzogen, die erkennbar vor allem an die *Ingroup* gerichtet sind und die Situationsbeschreibung der Gegenseite als groteske Fehleinschätzung konturieren: Was bitte soll daran verletzend sein? Wie kann man so etwas nur für legitime Satire halten? Wie verbohrt muss man sein, um ...? Wer auf diese Weise an den *Common Sense* appelliert, entzieht sich der Forderung nach einer Rechtfertigung für sein Humorverständnis durch einen tautologischen Verweis auf die Angemessenheit und Unstrittigkeit des eigenen Urteils; die Kritik des Komischen endet damit paradoxerweise dort, worin sie einmal ihren Ausgangspunkt nahm: beim Zweifel am Gemeinsinn.

7. Fazit

Der Beitrag ging von der Überlegung aus, dass die heutigen Kontroversen um das kritische und verletzende Potenzial von Komik und Satire in einer strukturellen Kontinuität zu tradierten Vorbehalten gegenüber den Affekten des Komischen und ihrer gesellschaftlichen Funktion stehen. Unter Rekurs auf die Behandlung dieser Thematik bei Adorno/Horkheimer, Bourdieu und Luhmann sowie die Position Boltanskis wurde deutlich, dass diese Vorbehalte in einer affektiven Selbstbezüglichkeit des Komischen begründet liegen, die vor allem dann thematisch wird, wenn von den Akteuren verlangt wird, sich für die Bedingungen des eigenen Urteilens zu rechtfertigen – etwas (gemeinsam) als komisch zu empfinden ist sich bereits Rechtfertigung genug. Insofern es stichhaltige Argumente gibt, eine derartige Berufung auf einen vermeintlich unstrittigen *Common Sense* nicht als kritische Praxis anzusehen, legt dies auch nahe, die klassische bürgerliche Vorstellung von Satire einer kritischen Revision zu unterziehen. Gerade mit Blick auf die selbsternannten Verteidiger:innen der Meinungsfreiheit lohnt es sich, daran zu erinnern, dass die Freiheit des Humors historisch gesehen mit den Geschmacksgrenzen einer gesellschaftlich dominanten Gruppe zusammenfällt. Wer oder was aus diesem Rahmen herausfällt, riskiert unweigerlich, sich lächerlich zu machen; die Entscheidung, etwas als komisch zu beurteilen, ist gerade nicht dazu gedacht, in eine offene Diskussion einzutreten, sondern dient als Aufruf, sie zu beenden.

Mit Blick auf die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um das Komische fällt freilich auf, dass dieser performative Zirkel zwischen kollektiven Überzeugungen und ihrer ironisch-distanzierten Brechung hier seine abschließende Wirkung verfehlt und nicht die ihm eigentümliche affektive

Autorität entfaltet: Diese Umstrittenheit – die öffentliche Artikulation unterschiedlicher Deutungen von komischen Situationen – zeigt, dass es einen gravierenden Unterschied macht, ob die Grenze von angemessener und verletzender Komik durch einen selbstreferentiellen Verweis auf den *Common Sense* bestimmt wird oder in institutionalisierten Lachverböten (und -geböten) verankert ist. In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass die eingangs erwähnten Debatten um verletzende Komik in der Regel nicht an dem Punkt verharren, wo unterschiedliche Neigungen und Geschmäcker aufeinanderprallen, sondern im weiteren Verlauf oft das Handeln und Verhalten von einzelnen Institutionen und Autoritätspersonen in den Blick rückt: Die Stellungnahme von Horst Seehofer zur »Berufsunfähig«-Kolumne von Hengameh Yaghoobifarahs und die vorauseilende Entschuldigung von Tom Buhrow zeigen exemplarisch, dass sich die Streitparteien in der Beurteilung des Komischen zwar auf die Evidenz ihrer Affekte berufen mögen; entscheidend ist aber, ob sie über die entsprechenden Mittel verfügen, diese Sichtweise auch verbindlich durchzusetzen. So wurden die Äußerungen von Buhrow und Seehofer weniger aus dem unmittelbaren Affekt der Rezeption heraus getätigt. Vielmehr handelte es sich um zwei von oben herab vorgenommene, nachträgliche Einlassungen, die sich aus der jeweiligen Machtposition heraus als eine abschließende Bewertung des jeweiligen Falls gerierten und dies mit der Ankündigung von weiteren Konsequenzen verbanden (einer Androhung von rechtlichen Schritten im Falle Seehofers, einer etwaigen Überprüfung der redaktionellen Abläufe im Falle Buhrows). Eine kritische Beschäftigung mit der Urteilskraft des Komischen darf daher nicht an einem Punkt verharren, an dem sich Zensurvorwürfe und Empörung als politisch motivierte Affektrhetoriken erweisen, sondern muss darüber hinaus auch jene Kippunkte im Blick behalten, an denen die Klagen über den angeblichen Verfall der bürgerlichen Lachkultur sich als Versuche darstellen, die Paradoxien komischer Kritik autoritär zu vereindeutigen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 2003 a. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Band 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schult. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2003 b. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Band 11, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schult. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Amlinger, Carolin; Nachtwey, Oliver 2022. *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Asmuth, Gereon 2020. *Appell an die #LiebeKanzlerin*. <https://taz.de/Solidaritaet-fuer-Hengameh-Yaghoobifarah/!5696769/> (Zugriff vom 07.07.2023).
- Berendsen, Eva; Cheema, Saba-Nur; Mendel, Meron. Hrsg. 2019. *Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen*. Berlin: Verbrecher Verlag.

- Bergson, Henri 2011 [1900]. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Meiner.
- Boltanski, Luc 2010. *Soziologie und Sozialkritik. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2008*. Berlin: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc; Thévenot, Laurent 2011. »Die Soziologie der kritischen Kompetenzen«, in *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*, hrsg. v. Diaz-Bone, Rainer, S. 43–68. Frankfurt a. M.: Campus.
- Bourdieu, Pierre 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst 2009. »Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus«, in *Ernst Cassirer: Gesammelte Werke*, Band 18, hrsg. v. Recki, Birgit, S. 153–176. Hamburg: Meiner.
- Celikates, Robin 2009. *Kritik als soziale Praxis. Gesellschaftliche Selbstverständigung und kritische Theorie*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Critchley, Simon 2002. *On Humour*. London: Routledge.
- Critchley, Simon 2004. *Über Humor*. Aus dem Englischen von Erik M. Vogt. Wien: Turia + Kant.
- Daub, Adrian 2022. *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*. Berlin: Suhrkamp.
- Eagleton, Terry 1994. *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Fietz, Lothar 1996. »Versuche einer Theorie des Lachens im 18. Jahrhundert: Addison, Hutcheson, Beattie«, in *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. v. Fietz, Lothar; Fichte, Jörg; Ludwig, Hans-Werner, S. 239–251. Tübingen: Niemeyer.
- Fraser, Nancy 1990. »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, in *Social Text* 25/26, S. 56–80.
- Freud, Sigmund 2012 [1905]. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Gasteiger, Caroline 2020. »WDR-Redakteure werfen Buhrow mangelnde Rückendeckung vor«, in *Süddeutsche Zeitung* vom 4. Januar 2020. www.sueddeutsche.de/medien/wdr-tom-buhrow-redaktionsvertretung-umweltsau-video-1.4745301 (Zugriff vom 7.7.2023).
- Geisenhanslüke, Achim 2017. »Philosophie«, in *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Wirth, Uwe, S. 52–77. Stuttgart: Metzler.
- Habermas, Jürgen 2015. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Honneth, Axel 2008. »Verflüssigungen des Sozialen. Zur Gesellschaftstheorie von Luc Boltanski und Laurent Thévenot«, in *WestEnd* 5, 2, S. 84–103.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. 2017. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Jung, Simone; Kempf, Viktor. Hrsg. 2023. *Entgrenzte Öffentlichkeit. Debattenkulturen im politischen und medialen Wandel*. Bielefeld: transcript.
- Kindt, Tom 2017. »Komik«, in *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Wirth, Uwe, S. 2–6. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kruse, Jan-Philipp; Müller-Mall, Sabine. Hrsg. 2020. *Digitale Transformationen der Öffentlichkeit*. Weilerwist: Velbrück.
- Ludigs, Dirk 2020. »Autoritäre Reflexe: Zu den Reaktionen auf Hengameh Yaghoobifarahs »taz«-Kolumne«, in *Siegessäule* vom 26. Juni 2020. www.siegessaule.de/magazin/autoritaere-reflexe/ (Zugriff vom 26.04.2023).
- Luhmann, Niklas 1985. »Zum Begriff der sozialen Klasse«, in *Soziale Differenzierung. Zur Geschichte einer Idee*, hrsg. v. Luhmann, Niklas, S. 119–162. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Matuschek, Milosz; Kaiser, Gunnar 2020. *Appell für freie Debattenräume*. <https://lidw-europe.org> (Zugriff vom 07.07.2023).
- Minkmar, Nils 2020. »Die Empörung der anderen«, in *Der Spiegel* vom 27. Juni 2020, S. 110.
- Müller-Kampel, Beatrix 2012. »Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien«, in *LiTheS: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 7, S. 5–39.

- Müller-Schöll, Nikolaus 2013. »Das letzte Lachen. Spielart des Eigensinns und Verhaltensweise der Kälte«, in *Dunkelzonen und Lichtspiele. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lutz Ellrich*, hrsg. v. Stepina, Clemens, S. 177–197. St. Wolfgang: Edition Art Science.
- Nuhr, Dieter 2020. »Kabarettist im Interview: Dieter Nuhr sorgt sich um die Debatten-Kultur«, in *Kölnische Rundschau* vom 20. Januar 2020. www.rundschau-online.de/kultur/kabarettist-im-interview-dieter-nuhr-sorgt-sich-um-die-debatten-kultur-208722 (Zugriff vom 07.07.2023).
- Peitz, Dirk 2020. »Lisa Eckhart: Wie einmal die Cancel Culture nach Hamburg kam«, in *Zeit online* vom 8. August 2020. www.zeit.de/kultur/literatur/2020-08/lisa-eckhart-comedian-cancel-culture-hamburg (Zugriff vom 07.07.2023).
- Platon 2019. *Nomoi* (übersetzt von Klaus Schöpsdau, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Michael Erler). Stuttgart: Reclam.
- Plessner, Helmuth 2016 [1941]. »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens«, in *Helmuth Plessner: Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*, hrsg. v. Dux, Günther; Marquard, Odo; Ströker, Elisabeth, S. 201–387. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Prütting, Lenz 2013. *Homo Ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens in drei Bänden*. Band 2. Freiburg: Karl Alber.
- Rauterberg, Hanno 2015. *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Roth, Hans 2022. *Die komische Differenz. Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft*. Bielefeld: Aisthesis.
- Schneider, Johannes 2020. »Lisa Eckhart: Sich schön inkorrekt durchamüsieren«, in *Zeit online* vom 6. Mai 2020. www.zeit.de/kultur/2020-05/lisa-eckhart-kabarettistin-antisemitismus-harvey-weinstein-woody-allen (Zugriff vom 07.07.2023).
- Schmidt, Siegfried J. 2006. »Inszenierungen der Beobachtung von Humor«, in *Komik – Medien – Gender*, hrsg. v. Block, Friedrich, S. 19–51. Bielefeld: Aisthesis.
- Schwind, Klaus 2001. »Komisch«, in *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3: Harmonie – Material*, hrsg. v. Barck, Karlheinz, S. 332–384. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Seeliger, Martin; Seignani, Sebastian. Hrsg. 2021. *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Leviathan Sonderband 37*. Baden-Baden: Nomos.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of 1692 [1711]. »Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour«, in *Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. Band 1, 3 Ästhetik*, hrsg., übersetzt und kommentiert v. Benda, Wolfram et al., S. 14–129. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- Stollmann, Rainer 2011. »Aspekte einer Kritischen Theorie des Lachens und der Medien«, in *Nach dem Film 12*. <https://nachdemfilm.de/issues/text/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien> (Zugriff vom 07.07.2023).
- Susemichel, Lea; Kastner, Jens 2018. *Identitätspolitiken. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*. Münster: Unrast.
- Ullrich, Wolfgang 2017. *Wahre Meisterwerke. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur*. Berlin: Wagenbach.
- Warner, Michael 2005. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Wernli, Tamara 2020. »Alles Kunstbanausen. Tamaras Welt«, in *Weltwoche* 27/2020, S. 58.
- Yaghoobifaraah, Hengameh 2020 a. »Abschaffung der Polizei: All cops are berufsunfähig«, in *die tageszeitung* vom 15. Juni 2020. <https://taz.de/Abschaffung-der-Polizei!/5689584/> (Zugriff vom 07.07.2023).
- Yaghoobifaraah, Hengameh 2020 b. »Lisa Eckhart und der Antisemitismus: Ein ganz altes Lied«, in *die tageszeitung* vom 3. Mai 2020. <https://taz.de/Lisa-Eckhart-und-der-Antisemitismus!/5679755/> (Zugriff vom 07.07.2023).
- Yücel, Deniz 2020. »Kein Mensch ist Müll«, in *Die Welt* vom 23. Juni 2020, S. 21.

Zusammenfassung: Ausgehend von jüngeren Kontroversen um verletzend Satire und *Cancel Culture*, konturiert der Beitrag die Affekte des Komischen als einen Grenzfall legitimer Kritik, deren kritische Potenziale oft im Verweis auf ihre Selbstreferentialität in Abrede gestellt werden. In Auseinandersetzung mit unterschiedlichen gesellschaftstheoretischen Positionen wird in dem Beitrag argumentiert, dass diese affektive Selbstbezüglichkeit des Komischen ein Spezifikum der modernen bürgerlichen Lachkultur darstellt, das auch die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um Komik maßgeblich bestimmt.

Stichworte: Satire, Komik, Komiktheorie, Soziologie der Kritik, *Cancel Culture*, Öffentlichkeit

The Unforced Force of the Better Joke. Satire and Comedy as Liminal Forms of Legitimate Critique

Summary: Drawing on recent controversies about satire and cancel culture, the article describes humor and comedy as a liminal form of legitimate critique, insofar as their critical potential is often denied by reference to their affective self-referentiality. Examining different sociological positions, the article argues that this constellation is a specific feature of modern bourgeois culture of laughter, whose paradoxes still determine the current debates about comedy.

Keywords: satire, comedy, theory of laughter, sociology of critique, cancel culture, public sphere

Autor

Hans Roth
Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Grunewaldstraße 35
12165 Berlin
Deutschland
hans.roth@fu-berlin.de