

der andere zu geschliffen auf. Nahezu die gesamten komischen Effekte des Stückes setzen auf dieser Divergenz auf.

Ganz anders verhält es sich in Juan Ruiz de Alarcóns Komödie *El semejante a sí mismo* (1628)¹². Hier versucht Don Juan, seine Geliebte dadurch auf die Probe zu stellen, dass er sich – als derselbe, aber unter anderem Namen – noch einmal um sie bewirbt. Als Beweis ihrer Treue gälte es ihm, wenn sie seinen Werbungen unter falschem Namen widerstände. Sie tut es nicht und rechtfertigt sich, als er sie zur Rede stellt, damit, dass er ja auch unter falschem Namen derselbe sei. Eifersüchtig sei er deshalb nur auf sich selbst.

Entfernt erinnert diese Handlungskonstellation an die Szene, in der Federic den Narren in dessen Beisein als Konkurrent seiner selbst betrügt. Jedoch ist der Narr nicht er (Federic) selbst, sondern nur seine leere Maske, während der Liebende bei Alarcón er selbst ist und eben aufgrund dieser Selbigkeit verwechselt werden kann. Anders als in Corneilles *Geolier de soy-mesme* ist in Alarcóns *El semejante a sí mismo* das Andere der Verkleidung nicht die Rolle oder der Habitus, sondern die Identität. Das hat damit zu tun, dass hier die Liebe ohne jeden Bezug zur Gesellschaft auf die Probe gestellt wird.

Ob diese Identität ein Körper in vollem Umfang ist, sei dahingestellt. Sie steht dem Körper jedoch näher als der Körper in der Verwechslungskomödie, dessen Entkleidung eine Rolle und damit nichts weiter als ein weiteres Kleid ist. Dass auch der »Körper« des Liebenden in Alarcóns Komödie nicht aufgrund seiner Körperlichkeit, sondern in einem Spiel der Verwechslung komisch wird, braucht nicht eigens betont zu werden. Auch er ist ein symbolischer Körper.

Franziska Sick

Komik des Sprachkörpers.

Corneilles *Le menteur* und die Komik des Verses

FORMEN DES LACHENS UND FORMEN DER KOMIK

Das Lachen der Überlegenheit, das nach Charles Baudelaire vom »comique significatif«¹ ausgelöst wird, und das mit Sigmund Freuds

12. In: *Obras completas*, 2 Bde., Bd. 1, Alva V. Ebersole (Hg.), Madrid: Albatros Hispanofila, 1990, S. 107-138.

1. Charles Baudelaire: »De l'essence du rire et généralement du comique

Witzanalyse² wie auch Henri Bergsons »plaqué du mécanique sur du vivant«³ sich als eine Form der Rückkehr des Verdrängten an der Repräsentation von mechanischen, nicht beherrschten bzw. beherrschbaren Triebmechanismen entzündet, scheint mit der ältesten Form der Komik verbunden: Schon Aristoteles weist der Komödie das Nachahmen von schlechteren Menschen »als sie in der Wirklichkeit vorkommen« im zweiten Kapitel seiner Poetik zu und impliziert damit zugleich eine Überlegenheit des Rezipienten. Das für die Gesellschaft schädliche Übermaß an Triebverhalten wird durch ein gemeinschaftliches Lachen geächtet, was Figaro in der letzten Komödie von Beaumarchais' Trilogie in folgende Worte fasst: »On gagne assez dans les familles, quand on expulse un méchant.«⁴ – »In der Familie ist viel damit gewonnen, wenn man einen Böswilligen vor die Tür weist.« Die Komödie ist somit seit ihren Anfängen als eine säkulare Variante des von René Girard⁵ analysierten Sündenbockritus zu werten: Das gemeinschaftliche Lachen stellt über den Ausschluss des verlachten Objektes die erschütterte Werteordnung wieder her.

Die Moderne hatte mit Charles Baudelaire, Sigmund Freud und vor allem Georges Bataille⁶ nicht nur die psychische Ökonomie des lachenden Rezipienten als gespaltenes Subjekt ins Zentrum gerückt, sondern auch die Theorie des Komischen in weitere Typen des Lachens aufgefächert: Das Lachen der Überlegenheit ist nicht das einzige Lachen, andere, singuläre Formen des Lachens wurden mit Baudelaire und Bataille für unsere Moderne entdeckt, von denen jedoch vereinzelt schon in den vorausgehenden Jahrhunderten Zeugnisse zu finden sind: So ist das Lachen, das Baudelaire als Wirkung des »comique absolu« – »absolut Komischen« einer missratenen Schöpfung feststellt und das

dans les arts plastiques« (1855) in: *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris 1962, S. 241-263.

2. Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), in: *Gesammelte Werke*, Band VI, Frankfurt/Main 1999.

3. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: PUF, 1940.

4. Vgl. *La mère coupable*, V/8, in: *Théâtre de Beaumarchais*, Maurice Rat (Hg.), Paris: Garnier 1956, S. 442.

5. Vgl. René Girard: *La violence et le sacré*, Paris: 1973.

6. Vgl. Giulio Ferroni: *Il comico nelle teorie contemporanee*, Rom: Bulzoni 1974, S. 117-143; Helga Finter: »Das Lachen Don Giovannis. Zu Georges Batailles Rezeption des ›dissoluto punito‹«, in: Peter Csobádi u.a. (Hg.), *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert*, Salzburg 1991, S. 639-660 und »Heterologie und Repräsentation. Strategien des Lachens. Zu Georges Batailles *Le bleu du ciel*«, in: Helga Finter/Georg Maag (Hg.), *Bataille lesen. Die Schrift und das Unmögliche*, München: Fink 1992, S. 13-31.

Bataille im Anschluss an Nietzsche theoretisieren wird,⁷ in Spuren an der Figur des *Democritus ridens* festzustellen, der von jeher als die Ungeheuerlichkeit eines über die Schöpfung lachenden Philosophen die Geister beschäftigte.⁸ Dessen Geste findet in der mit dem Messer eingekerbten Lachfratze von Lautréamonts Maldoror sein modernes Pendant.⁹

Auch das singuläre Lachen, das Bataille genuin zu sein scheint, und das er zuerst in einem Vortrag von 1938 theoretisiert hatte und zur Entwicklung seines Verständnisses eines heiligen Lachens führen wird,¹⁰ hat berühmte Vorläufer. Das Einverständnis mit der Schöpfung, das dieses ekstatische Lachen kennzeichnet und das er in Verbindung mit dem ersten seligen Lachen des Kindes bringt, vor jedem Bewusstsein eines Sündenfalls,¹¹ scheint das »riso dell'universo« – »Lachen des Universums« des danteschen Paradieses schon anzuzeigen.¹²

Doch gibt es Formen solchen Lachens schon vor der Moderne in der Komödie, gibt es sie in der Komödie des 17. Jahrhunderts? Wir wissen, wie schwierig es ist, der Wirkung des Komischen früherer Jahrhunderte gerecht zu werden, zumal gerade der epistemische Hintergrund der Komödie des 17. Jahrhunderts es als Wirkung eines Bruchs mit den geltenden gesellschaftlichen Normen bestimmt. Zudem zeigen sich selbst innerhalb der romanischen Kulturen zivilisatorische Unterschiede, wie zum Beispiel ein Brief des Cavaliere Marino über seine Ankunft in Paris 1615 aufs Beste zeigt.¹³ Der Fall der zeitgenössischen Rezeption von Molières *Misanthrope* ist hier ebenso paradigmatisch wie das Missverständnis des 18. Jahrhunderts oder das der heutigen Rezeption. Dennoch zeigen vereinzelte Beispiele, dass andere Formen

7. Vgl. Georges Bataille: *L'expérience intérieure* (1943), in: *Œuvres complètes*, Band V, Paris: Gallimard 1973; Helga Finter: »Poesie, Komödie, Tragödie oder die Masken des Unmöglichen: Georges Bataille und das Theater des Buches«, in: Andreas Hetzel/Peter Wiechens (Hg.): *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 259-273.

8. Vgl. August Buck: »Democritus ridens et Heraclitus flens« in: Hans Meier (Hg.): *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt/Main 1963, S. 167-186.

9. Isidor Ducasse/Comte de Lautréamont: *Les chants de Maldoror*, Erster Gesang, in: *Œuvres complètes*, Hubert Juin (Hg.), Paris 1973, S. 21.

10. Vgl. Georges Bataille: »Attraction et répulsion: I. Tropismes, sexualité, rire et larmes, 22 janvier 1938, Collège de Sociologie« in: Denis Hollier (Hg.): *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, Paris 1995, S. 120-168.

11. H. Finter: »Poesie, Komödie, Tragödie oder die Masken des Unmöglichen«, S. 259-273, hier S. 263.

12. Vgl. Dante Alighieri: *Paradiso, canto XXVII*, V. 4-5.

13. Vgl. Fernand Braudel: *Le modèle italien*, Paris: Arthaud 1994, S. 140ff.

der Komik und damit auch ein anderes Lachen durchaus möglich waren, wengleich sie nicht theoretisiert wurden.

KOMIK DES VERSES, KOMIK DES SPRACHKÖRPERS:
PIERRE CORNEILLES *LE MENTEUR* (1643)¹⁴

Eine Komödie Corneilles ist hier von besonderem Interesse, da ihre Publikumsfortüne trotz der Tatsache groß war, dass sie eine Kritik der gesellschaftlichen Selbstinszenierung mit ihrer Diskrepanz von Sein und Schein ins Zentrum stellt und damit auf andere Weise eine Fortsetzung seiner *Illusion comique* darzustellen scheint. Pierre Corneille erklärt selbst in seiner *Épître* zu *La suite du menteur* den Erfolg von *Le menteur* damit, dass diese Komödie allein das »plaire« – »Vergnügen« als Ziel gehabt habe und so keineswegs den gesellschaftlich moralischen Nutzen besitze, die »noble mélange d'utilité«, die er nun mit weniger Erfolg in der *Suite* verfolgte.¹⁵ Denn das schlechte Handeln – das Lügen – werde dort nicht bestraft und der Lügner wird gar, im Gegensatz zur spanischen Vorlage,¹⁶ letztlich mit dem Objekt seines Begehrens vermählt. *Le menteur* gilt so als erste Charakterkomödie, doch wird die inkriminierte Leidenschaft weder psychologisch begründet noch führt sie zu inneren Konflikten. Ja, das *vice* wird keineswegs geächtet, vielmehr ist es Gegenstand gewisser Bewunderung für eine *grandeur d'âme*, welche Corneille den *menteur* Dorante im Jahre 1660 gar mit der Cléopâtre der *Rodogune* vergleichen lässt:

Il est hors doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables.¹⁷ – Es steht außer Frage, dass das Lügen eine lasterhafte Gewohnheit ist; er verbreitet seine Lügnerien jedoch mit einer derartigen Geistesgegenwart und mit so viel Lebendigkeit, dass dieser Makel seine Gestalt begünstigt und den Zuschauern bekennt, dass das Talent zu lügen demnach ein Laster ist, zu dem die Dummen keineswegs fähig sind.

Le menteur hat in der Tat den höfisch-aristokratischen Nachfahren des *miles gloriosus* der spanischen Vorlage nicht nur im Hinblick auf die Handlung einer Transformation unterzogen: Die Komödie in fünf

14. Vgl. Pierre Corneille: *Œuvres*, Bd. IV, M.Ch. Marty-Larceaux (Hg.), Paris: Hachette 1910, S. 117-239.

15. Ebd., S. 280.

16. Die Komödie *La verdad sospechosa* von Juan Ruiz D'Alarcón von 1634.

17. Pierre Corneille: »Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique«, in: *Théâtre complet*, Bd. 1, Georges Couton (Hg.), Paris: Garnier 1971, S. 22-23.

Akten, die locker die Einheit von Ort, Zeit und Handlung einhält, schöpft im Gegensatz zu Corneilles *Illusion comique* ihr Feuerwerk der Täuschungen allein aus dem Wort. Damit macht sie erfahrbar, dass die effizienteste Theatermaschine letztlich das Wort ist. So sagt der Freund des düpierten Alcippe:

Quatre concerts entiers, tant de plats, tant de feux,
 Tout cela cependant prêt dans une heure ou deux,
 Comme si l'appareil d'une telle cuisine
 Fût descendu du ciel dedans quelque machine.¹⁸

Was macht das Wort zur Bühnenmaschine? Im Gegensatz zur spanischen Komödie, die das Versmaß jeweils den Personen und Situationen anpasst, ist *Le menteur* in Alexandrinern geschrieben. Corneille selbst unterstreicht diese Tatsache, wenn er in seiner Präsentation *Au lecteur* 1648 darauf hinweist, dass er nicht nur die *pensées* der Vorlage, sondern auch *les termes* dem französischen Kontext angepasst habe. Und seine außerordentliche Wertschätzung des Stücks – »l'estime extraordinaire que j'ai pour ce poème« – lässt aufhorchen, wenn er dabei zugleich dessen Innovation betont, die seinesgleichen weder bei den *anciens* noch den *modernes* habe.¹⁹ Obwohl Corneille in seiner *Épître* allein das *agrément du sujet, dénué de la force du vers* im Gegensatz zu der gleichzeitigen *Mort de Pompée* in den Vordergrund stellt, findet hier das *Sujet* gerade durch den Mechanismus des französischen Bühnenverses, des Alexandriners, eine besondere Form der Komik.

Der Alexandriner als *prose du théâtre* ist das sprachliche Gesetz, welches das Reich der Bühne regiert und in das Dorante, der Lügner, eintritt, der sein Studium der Jurisprudenz in Poitiers aufgegeben hat und – nach Paris zurückgekehrt vom *royaume du code* (I/1, V. 9) – sich in der Sprache der galanten Selbstrepräsentation auf der Pariser Gesellschaftsbühne erprobt. Er setzt damit die Logik des Erscheinens – *apparence* (V. 73) – um, die sein Diener Cliton als neues Gesetz präsentiert. Dorantes erstes Lügengespinnst, mit dem Ziel, Clarice seine Zuneigung zu erklären (I/3, V. 153ff.), kommt unvermittelt, folgt dann aber einer Logik des Signifikanten nach Ähnlichkeit, Angrenzung und Wiederholung: Auf *le malheur qui m'accompagne*, folgen *les guerres d'Allemagne*, generiert durch die lautliche Ähnlichkeit von *compagne* und *campagne* sowie durch den Gleichklang der Endsilben von *accompagne* und *Allemagne*. Die weiteren Expansionen des Lügengeflechtes gehen so nach Gleichklang und Angrenzung vor: Auf die erstaunte Frage von Clarice »Quoi vous avez donc vu l'Allemagne en guerre?« folgt eine

18. III/2, V. 823-826.

19. Vgl. Corneille: *Œuvres*, Bd. IV, S. 132ff.

Antwort, die sowohl semantisch als auch lautlich folgerichtig auf *guerre* reimt: »Je m’y suis fait longtemps craindre comme *un tonnerre*.« *Victoire* zieht *gloire* nach sich, *combats* impliziert *sièges*, auf *armée* folgt gemäß der Logik des Echos *renommée*.

Das zweite Lügengespinnt, nun gegenüber seinem Studienfreund aus Poitiers und späteren Rivalen Alcippe macht deutlich, dass diese Logik, die noch das Reimschema der Komödie respektierte, nämlich die Folge von jeweils zwei weiblichen auf zwei männliche Endreime, zu einem, dem bewussten Willen des Sprechenden *äußeren* Mechanismus wird: Der *récit* Alcippes von einer nächtlichen Galanterie, bei der einer Schönen eine Serenade gegeben wurde, entfacht die Lügen Dorantes bei der Evokation einer »collation fort *ordonnée*« (I/V, V. 249). Das letzte Wort generiert wie ein Echo drei weitere Verse die jeweils homophon auf *donnée* und sodann auf *é-tonné* und *donné* enden. Die Insistenz des Gleichklangs markiert wie ein *basso continuo* das Insistieren eines Anderen, der in dem Protagonisten spricht. Der *récit* der Festivität auf dem Wasser entwickelt sodann das gesamte Paradigma einer *fête de l’île enchantée*, als die in der Tat Paris dem Protagonisten erscheinen wird (II/5 V. 553): fünf Schiffe, vier Chöre sowie Musik mit einer Aufzählung von Instrumenten – *violons, luths et voix, flutes et hautbois, harmonies infinies* –, Blumengebinde aus Jasmin, Granatapfel- und Orangenblüten, zwölf Speisen, sechs Gedecke, die Angebetete begleitet von fünf Gespielinnen, Feuerwerk. Der Dekor des nächtlichen Konzerts entwickelt den Topos einer erotischen Pastoralidylle, die, wenn nicht Ergebnis der Lektüre eines Ariosts oder Tasso, so doch mit den Namen Urgende und Mélusine einen Topos der zeitgenössischen Romanliteratur des *Merveilleux* zitiert, der den Prunk der höfischen Feste der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor das imaginäre Auge des Zuhörers abrufft. Dorante spricht einige Szenen später zu seinem Vater: »Paris semble à mes yeux un pays de roman.« (V. 552) – »Paris scheint in meinen Augen eine Roman-Landschaft zu sein.«

Welche Logik ist hier am Werk? Der Freund Alcippes, Philiste, stellt eine gewisse Inkohärenz fest: »Les signes ne s’accorde pas bien.« (V. 307) – »Die Zeichen stimmen nicht zusammen.«, wengleich Ort und Stunde zu passen scheinen. Der Diener Cliton bringt diese Logik auf den Nenner: »Votre ordinaire est-il de rêver en parlant?« (V. 312). Die Logik des Lügens – *mensonge* – ist die Logik des Traumes – *songe*. Mit dem Stichwort Traum wird ein der sprachlich rationalen Logik konträrer Sprach- und Denkprozess angesprochen: Sigmund Freud dechiffriert ihn als Logik des Unbewussten, die nach Ähnlich- und Unähnlichkeit assoziiert sowie nach dem Kriterium der Angrenzung verbindet und indifferent für die Unterscheidung von wahr und falsch ist. Jacques Lacan hat diese Logik des Unbewussten als primär sprachliche analysiert und die logischen Operationen der Assoziation mit der Verdichtung der Metapher, die der Angrenzung und Wiederholung mit der

Metonymie in Verbindung gebracht.²⁰ Macht sich hier die Sprache selbstständig, bildet Corneille mit dem Stück *Le menteur* die Macht des durch Sprache sich manifestierenden Unbewussten nach? Lässt dies uns über den Lügner lachen?

Corneille hat in seinem Vorwort an den Leser wie auch in seiner *Épître* hervorgehoben, dass er in diesem Stück *à la française* verfuhr und nicht wie im *Cid* den spanischen und in der *Mort de Pompée* den lateinischen Vers nachahmte. Doch das sprachliche Gesetz, dem *Le menteur* unterliegt, hat eine eigene Logik, die in Spannung mit der Logik des gesprochenen Wortes steht: Die poetische Logik des Verses – hier der Alexandriner – geht ebenfalls nach dem Prinzip der Ähnlichkeit, der Angrenzung und der Wiederholung vor. Traumlogik und poetische Logik gehorchen denselben Mechanismen: Das Gesetz des Verses, identisch mit dem des Traumes – *songe* – generiert für den, der sich dieses Gesetz zueigen macht, die Lüge – *mensonge*. Aus dem zu einer *machine* verselbstständigten Vers resultiert die Komik des Lügners, sie determiniert ihn und beherrscht ihn. Wir lachen zuerst über einen Sprachkörper, der sich verselbstständigt hat. Wir lachen aber auch über den künstlichen Anderen, der als poetisches Gesetz das Handeln des Protagonisten determiniert.

Beim dritten Lügengespinnt (*I/5*, V. 592ff.) wird dies besonders deutlich, wenn Dorante seinen angebliche Eheschluss seinem Vater mit dem Ziel mitteilt, einer arrangierten Heirat zu entgehen: Um dem väterlichen Gesetz zu entkommen, unterwirft sich Dorante einem anderen Codex, dem poetischen Gesetz des Verses: Auf die väterliche Aufforderung »Parle donc, et te lève« – »Also sprich, und stehe auf«, antwortet Dorante: »Je suis donc marié, puisqu'il faut que j'achève« – »Ich bin also verheiratet, da ich zum Ende kommen muss« – und auf die Frage – »sans mon consentement?« – »ohne meine Einwilligung?« folgen eine Reihe von Versen mit identischen Endreimen, die das Gefangensein im Reimmechanismus unterstreichen:

»On m'a violenté:
 Vous ferez tout casser par votre autorité,
 Mais nous fûmes tous deux forcés à l'hyménée
 Par la fatalité la plus inopinée...
 Ah! Si vous saviez!...« (V. 595-99)

Die erfundenen Namen der vermeintlichen Braut und des Schwiegervaters werden vielsagend: *Orphise* gleichlautend mit *hors physe* unterstreicht das Außer-sich-Sein eines sprechenden Subjekts, *Armédon*

20. Vgl. Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *Écrits*, Paris: Seuil 1966, S. 493-528.

deutet den Signifikanten als Waffe und Geschenk des Zufalls – *arme et don*. Der folgende *récit* einer erfundenen Zwangsheirat erscheint wieder als Ergebnis einer Logik von Gleichklang und angrenzenden Wiederholung: auf *nuit* – *Nacht* folgt *bruit* – *Lärm*, *chambre* – *Zimmer* zieht *septembre* – *September* nach sich, und die Akkumulation sich verselbstständigender Gegenstände – die läutende Uhr, der sich zum Schuss lösende Revolver, das zerbrechende Schwert – versammelt zugleich das Paradigma von Peripetien auslösenden Situationen.

Der Lügner Dorante spricht nicht nur zehn Sprachen (IV/3, V. 1200), er spricht in Zungen, die ihm der Alexandriner wie eine *poudre de sympathie* wachsen lässt gemäß dem Prinzip der Ähnlichkeit, selbst wenn er sich beim Lügen verheddert: Der zweite Namen des Schwiegervaters *Pyrandre* ist ein Echo auf *attendre* – *warten*, in ihm klingen Phyrussieg und *pire rendre* mit, lassen so zugleich die Wahrheit im Prozess des Lügens aufscheinen.

Dorante, der Lügner, ist zum Sprachkörper geworden: Die poetische Logik bestimmt sein Tun und Handeln. Dieser Sprachkörper lässt uns lachen, doch es ist kein Lachen der Überlegenheit: Wir lachen über den rasanten Rhythmus der Wiederholung, über den Witz der produzierten Ähnlichkeiten, über das Glück des jeweils gefundenen gelungenen Reimes. Wir lachen so über die Utopie eines *anderen* Körpers, der zum lustvollen Sprachkörper geworden, mit der Sprache des Verses verschmilzt, »une invention [...] toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin« – »eine Erfindung, rein aus dem Geist von Anbeginn bis zum Ende«, wie Corneille selbst schreibt.²¹ Es ist ein Lachen, das die körperliche Lust am Primärprozess wiedergewinnt, ein Lachen über die Allmächtigkeit des Sprachschöpfers, mit dem sich der Zuhörer identifiziert. Ist es ein Lachen der Glückseligkeit? Vor jedem Sündenfall? »Tandem est poeta« schreibt in einer Widmung, die Corneille in der Ausgabe von 1648 zitiert, Constantin Huyghens.

Doch zu diesem Lachen, das im glückseligen 17. und 18. Jahrhundert überwogen zu haben scheint, gesellt sich ein zweites Lachen, das die Sprachkonzeption des Cartesianismus subvertiert: Nicht *cogito ergo sum*, sondern *je suis parlé, donc je suis*. Was ich spreche, bestimmt ein Anderer, ein Gesetz, das Gesetz des Alexandriners. Der Vers hat hier eine eigenständige semiotische Funktion: Seine Form weist auf die Nichtbeherrschbarkeit der Sprache, auf das Gesprochenwerden durch die Sprache hin.

Das Lachen über den *menteur* ist ein doppeltes Lachen: Über seinen Charme und seine Grazie, über den glücklichen Zufall, der ihm den jeweils richtigen rettenden Reim schenkt. Es ist aber auch ein La-

chen, das in dem schwindelnden Sog des Lügengespinsts die luzide Wahrheit einer Nichtbeherrschbarkeit der Zeichen anerkennt.

Auf der Bühne hängt die Produktion eines solchen doppelten Lachens von der Weise der Deklamation des Alexandriners ab. In Jean Marie Villégiers Inszenierung am Théâtre de l'Athénée im Winter 1995 in Paris ermöglichte die Akzentuierung der musikalischen Qualität des Alexandriners insbesondere beim Protagonisten, gespielt von Frédéric Laurent, dass die Fernlenkung des Lügners unheimlich hörbar wurde: Ein *comique absolu* wurde erfahrbar, das das *vice* nicht nur als besondere Fertigkeit, *qualité d'âme*, sondern auch als fremdbestimmte *passio* erfahren lässt, *passio*, die Lügner wie Träumer oder Dichter der Logik eines anderen Gesetzes unterwirft.

Helga Finter

Witz

Der Witz verhält sich zum Thema des komischen Körpers eigentümlich schräg. Denn Witz, *wit* oder *esprit* bezeichnen auf verschiedene Weise kognitives Vermögen, Verstand, Geist oder das Wissen, das dessen Gegenstand ist,¹ sowie weiterhin, was als ein sprachliches Geschehen und dessen ›Einfälle‹ gegeben ist.

Von Kleist stammt nun eine witzige »Anekdote aus dem letzten Kriege«, in der vom Körper und mit ihm gehandelt wird. Sie stellt den »ungeheuersten Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist«, vor, den ein preußischer »Tambour gemacht«, der den Krieg gegen die napoleonische Armee nach der Niederlage bei Jena »auf seine eigene Hand« fortsetzte und daraufhin »von einem Haufen französischer Gendarmen, die ihn aufspürten, ergriffen, nach der Stadt verschleppt, und, wie es ihm zukam, verurteilt wird, erschossen zu werden.« Als »Mensch, zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, zeigte sich dieser mit seiner letzten Bitte. Auf die Frage, »was er wolle? zog er sich die Hosen ab, und sprach: Sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme.«² Wenn nun bei der ersten Auslassung de-

1. Vgl. etwa *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (Leipzig: Hirzel 1854-1984), repr. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1984., Bd. 14.2, Sp. 861-88; Webster's *New World Dictionary of the American Language*, 1953ff. u.a.

2. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., Helmut Sembdner (Hg.), München: Hanser 1965, II, S. 268.