

Das Komische als Ereignis.

Zur Politik (mit) der Komödie

zwischen Molière, Marivaux und Lessing

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

1. Das Komische als Paradigma der Modernitätserfahrung

Das Komische ist in der Moderne, so es überhaupt *als* solches gefaßt werden kann, an eine spezifische, negative Raum- und Zeiterfahrung gebunden, an den *Entzug* von Zeit und Raum, in dem Zeit und Raum überhaupt erst zu Zeit und Raum werden. Davon zeugt schon die populäre Definition, wonach komisch sei, was am falschen Ort und zur falschen Zeit geschehe, darauf deuten aber auch die Hinweise, daß der Witz nicht nur aus Gründen des Reimes mit einem Blitz vergleichbar¹ und daß das Lachen »ein Chaos der Artikulation«² sei, »nicht Sinn, sondern Unsinn«,³ unvereinbar mit einer instrumentellen Logik.⁴ Der Einbruch des Komischen hat den Charakter einer Unterbrechung der linearen Zeit, eines Bruches mit deren Kontinuität. Das Komische läßt sich von daher nicht im Rahmen *der* Geschichte und Subjekt-Philosophie begreifen, die sich in der »Sattelzeit«⁵ zu

1. Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy: *The literary absolute*, New York 1988, S. 52-58.

2. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, S. 956.

3. Rainer Stollmann: *Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens*, Stuttgart 1997, S. 59.

4. Vgl. Alexander Kluge: »Mit Logik kann ich genauso gut KZ-Aufseher werden, wie Chefstrategie im Pentagon. Aber mein Zwerchfell kann mich nicht dahin führen« (zit. nach: Alexander Kluge/Ulrich Gregor, Interview, in: Herzog/Kluge/Straub, München, Wien 1976, S. 153-178, hier S. 176).

5. Vgl. zu diesem Begriff: Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise*, Frankfurt/Main, 6. Aufl., 1989.

begründen sucht.⁶ Begreift man als Modernitätserfahrung diejenige Erfahrung, die in nichts anderem als in einem Zusammenbruch der Erfahrung und insofern auch in einem Zusammenbruch aller geläufigen Vorstellungen von Moderne liegt, so kann das Komische paradox als Paradigma solcher Erfahrung begriffen werden.

Das so verstandene *Komische* hat seinen Ort und seine Zeit an der Schnittstelle von Sprache und Geschichte, als Manifestation des *Seins in einem Medium*,⁷ der Erfahrung, daß »wir«, bzw. »der Mensch« oder »das Subjekt«, Sprache weder rein erfinden, noch rein übernehmen können, einer Erfahrung, die sich in einer wechselseitigen Suspension ankündigt: *Geschichte* erscheint sprachlich vermittelt und insofern als *Historiographie*. Im Moment ihres Rekurses auf die eigene Darstellung, bzw. die eigene Schrift erweist sich, daß sie zugleich mehr und weniger denn bloße Abbildung geschichtlicher Gegenstände ist. *Sprache* erscheint als Medium der Geschichte, zugleich deren Darstellung wie auch deren Dargestelltes und insofern Dar- und Ausstellung, Ein- und Aussetzung von Geschichte, selbst geschichtliche Dekonstruktion von Geschichte. Als wechselseitiges Beben – der Geschichte in Sprache, der Sprache in Geschichte –, in dem weder Geschichte

6. Vgl. zur Diskussion des »Endes« dieser und damit vielleicht »der« Geschichte: Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?, München 1992; Lutz Niethammer: Posthistoire, Hamburg 1989; Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen, Graz, Wien 1986; vgl. auch die narrationstheoretische und rhetorische Auflösung »der« Geschichte bei Hayden White und Paul de Man. (Hayden White: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/Main 1994; Paul de Man: Blindness and Insight, Minneapolis, London 1983; ders.: Aesthetic Ideology, Minneapolis, London 1996.) Die Rede vom »Ende der Geschichte« hat selbst eine lange Vorgeschichte. Sie beginnt vermutlich mit der Hegel-Lektüre Cournots, und setzt sich dann in verschiedenen Spielarten bei Nietzsche und Kafka, Kojève, Brecht, Benjamin, Hannah Arendt und Teilen der Frankfurter Schule fort, aber auch etwa bei Hendrik de Man und Arnold Gehlen.

7. Vgl. zu dem Verständnis des »Mediums«, wie es hier zugrundegelegt und aufs Komische bezogen wird u.a.: Giorgio Agamben: Noten zur Geste, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.), Postmoderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97-108. Georges Bataille: Hegel, la mort et le sacrifice, in: ders., œuvres Complètes, V. XII, Paris 1973, S. 326-345. Jacques Derrida: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie, in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main, 4. Aufl., 1989, S. 380-421. Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes, Frankfurt/Main 2000, S. 121-155. Samuel Weber: Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Deconstruction is/in America: a new sense of the political, New York, London 1995, S. 60-78. Ders.: Vor-Ort. Eröffnungsvortrag beim Kongreß der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Gießen, 1996. (Veröffentlicht: www.hydra.umn.edu/weber/art1.html vom 17. Juni 2003).

noch Sprache so belassen bleiben, wie sie übernommen wurden, noch auch ermächtigt sind, einander einfach neu zu erfinden, stellt das Komische eine irreduzible, unausweichliche Erfahrung des gleichzeitigen unendlichen Verlusts und der gleichzeitigen unendlichen Potenzierung der Möglichkeiten dar. Es wohnt als selbst je geschichtliches, sprachsetzendes und -suspendierendes *Mehr* oder *Über* aller Sprache und Geschichte von Anfang an inne und löst, hervortretend, beide auf, ist insofern zugleich *Ereignis* und Enteignung von Sprache, Geschichte und damit zugleich von allem, was in ihnen sich entfaltet, bzw. auf ihnen aufbaut, etwa von Ökonomie, Gemeinschaft und Regelwerk.

Das Komische als *Ereignis* zu denken, liegt nahe, trägt man systematisch zusammen, wie etwa Jacques Derrida den für seine Arbeiten der letzten 15 Jahre⁸ zentralen Begriff des Ereignisses einzukreisen versucht, den er in der ihm eigenen Weise von Heidegger⁹ übernimmt und bearbeitet: Das Ereignis revolutioniert, verkehrt und stürzt die Autorität des Betriebs, der es erwartet – etwa des universitären Diskurses, des Wissenschafts-, Kultur und Schulbetriebs, der Öffentlichkeit des »man«. Es läßt im Unklaren darüber, »was« sich ereignet. Es muß den konstativen und propositionalen Modus der Sprache des Wissens überrumpeln und überraschen. Es setzt eine Unterbrechung voraus, die den Horizont auslöscht, jede Konvention, jede Ordnung des »als«, bezeichnet eine alle Begriffe, Traditionen und Kategorien sprengende Kategorie der Unterbrechung oder Eröffnung. Es gehört nicht der Ordnung des Vermögens an, sondern einem Denken des Möglichen als Unmöglichem, einem möglich-unmöglichem, das sich nicht länger durch die metaphysische Interpretation der Möglichkeit oder der Virtualität bestimmen läßt. Es darf sich nicht durch einen performativen Sprechakt eines Subjekts befehlen lassen – wo dieser tatsächlich die Handlung hervorbringt, die man sich von ihm verspricht, da gibt es kein Ereignis. Es ist an ein »vielleicht« oder an ein »falls« gebunden, an einen Konditionalis, in dem sich das Inkonditionale ankündigt, das Eventuelle oder das mögliche Eventuelle, das ganz andere. Was in ihm

8. Vgl. dazu neben bisher noch unveröffentlichten Vorlesungen der Jahre 1996–2000 sowie einem Diskussionsbeitrag zur Frage des Verhältnisses von Ereignis und Anderem im Rahmen der Konferenz »Judéités. Questions pour Jacques Derrida« im Dezember 2000 in Paris speziell Jacques Derrida: États d'âme de la psychanalyse. Adresse aux États Généraux de la Psychanalyse, Paris 2000. Ders.: Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 291–314; ders.: Limited Inc., Evanston 1988.

9. Vgl. zum für Heideggers sogenannte »Kehre« wichtigen Ereignis-Begriff u.a.: Martin Heidegger: Über den Humanismus, Frankfurt/Main 1991. Ders.: Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis), Frankfurt/Main 1989. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann: Wege ins Ereignis. Zu Heideggers »Beiträgen zur Philosophie«, Frankfurt/Main 1994.

ankommt, das Andere, übersteigt alle performative Kraft, setzt sie aus. Das Ereignis kann immer nur am Rand des Kontextes – etwa der Geisteswissenschaften – gedacht werden. Es ist nicht im Rahmen des Phantasmas der unteilbaren Souveränität und der souveränen Herrschaft zu denken. – Derrida nennt als Beispiele unter anderen die Erfindung, die Gabe, das Pardon, die Gastfreundschaft, die Gerechtigkeit, die Freundschaft – nicht aber, befremdlicher Weise, das Komische.¹⁰

Die Untersuchung des Komischen als Ereignisses kann nur Auseinandersetzung mit der Geschichte seiner Erscheinungen wie seiner Enteignungen sein, an Phänomenen orientiertes Aufsuchen der geschichtlichen Momente seines Hervortretens wie seiner Unterdrückung. In drei Lektüre-Skizzen möchte ich nachfolgend der Hypothese nachgehen, daß das Komische als Ereignis im Zentrum von Molières *Dom Juan* und von Marivaux' gesamtem Schreiben steht, während es in einer gleichermaßen poetologischen wie politischen Passage von Lessings *Minna von Barnhelm* als gefährlicher Abweg ins Nichts verworfen wird. Zwischen den französischen Begründungen der modernen Komödie und der, wie es seit Goethe häufig heißt, »ersten« deutschen Komödie¹¹ werden die Züge einer Politik (mit) der Komödie erkennbar, deren zentrales Anliegen die Verhinderung des ereignishaften Einbruchs des Komischen ist.

2. Dom Juan – Dérèglement der Reglementierungen

In der einleitenden Szene von Molières *Dom Juan ou le festin de pierre*, die als selbstreferentielle Exposition, bzw. *Geburt der Komödie*¹² gele-

10. Nicht weniger überraschend ist, daß das Komische auch nicht in einem Band der Reihe »Poetik und Hermeneutik« auftaucht: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973. Eine Erklärung hierfür könnte die Tatsache bieten, daß in dieser Reihe ein eigener Band über »Das Komische« erschienen ist, der allerdings ebenfalls keine Verbindung zwischen dem Begriff des Ereignisses und dem Komischen herstellt (vgl. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning [Hg.]: *Das Komische*, München 1976).

11. Vgl. zu dieser Einschätzung Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert*, in: Hans Steffen (Hg.), *Das Deutsche Lustspiel. Erster Teil*, Göttingen 1968, S. 7-26, hier S. 8.

12. Vgl. zu »Dom Juan« als »Geburt der Komödie« den bahnbrechenden Aufsatz von Michel Serres: *Le don de Dom Juan de Molière ou la naissance de la comédie*, in: *Critique*, 24 (1968), S. 251-263. Dieser Aufsatz ist auch abgedruckt bei Pierre Ronzeaud (Hg.): *Molière Dom Juan*, Paris 1993. Vgl. dort auch die umfangreiche Bibliographie (ebd. S. 16-23).

sen werden kann, findet sich bereits das Paradigma des gesamten Stücks

Sganarelle, *tenant une tabatière*: Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac: c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droit et à gauche, partout où l'on se trouve? On n'attend pas même qu'on en demande, et l'on court au-devant du souhait des gens: tant il est vrai que la tabac inspire des sentiments d'honneur et de vertu à tous ceux qui en prennent. Mais c'est assez de cette matière. Reprenons un peu notre discours [...].¹³

Tabak erscheint in Sganarelles Worten als Synonym der Kunst, die erfreuen (*réjouit*) und durch die kathartische (*purge*) und belehrende (*apprend*) Wirkung nutzen soll, er ist ein paradoxer Weise notwendiger Luxus: Tabak macht das Leben erst zum Leben – steht für dessen Ehre und Würde, und er ist, wie der Verweis auf die »*manière obligeante*« nahelegt, von Beginn an Teil eines Tauschhandels, einer Ökonomie. Zugleich ist Tabak, die Schwindel erzeugende Droge, aber auch ein Mittel der Ausschweifung und des Festes, das Ehre und Tugend *eingibt*, eine *Gabe*¹⁴, die gegeben wird, ohne daß nach ihr gefragt wird und »*au-devant du souhait des gens*«. Als Gabe setzt Tabak die Regel des Tausches ein und ist zugleich deren *dérèglement*, konstituiert im selbst anökonomischen Akt eines »*au-devant*« eine Ökonomie, deren *zugleich* allgemeiner wie beschränkter, adlig-ausschweifender wie bürgerlich-begrenzter Charakter das Modell aller weiteren Ökonomien im Stück vorwegnimmt – in Gestalt einer *mise-en-abîme*¹⁵: Die *Eloge du tabac* ist

13. Molière: Dom Juan ou le festin de Pierre. Comédie, in: ders., œuvres complètes, hg. v. Maurice Rat, Paris 1951, S. 767-822, hier S. 769.

14. Der Begriff der Gabe steht im Mittelpunkt der zitierten Lektüre von Michel Serres. Er wird dort hergeleitet von Mauss' grundlegendem Essay (Marcel Mauss: Essai sur le don, Paris 1951). Die eingehende Erkundung des Begriffes der »Gabe« in der neueren französischen Theoriediskussion läßt diesen Begriff heute zwiespältiger, als eine dem »Ereignis« vergleichbare Grenzkategorie erscheinen. Meine Lektüreskizze ist der Versuch, die »Gabe«-Problematik bereits bei Molière in diesem Sinne zu begreifen (vgl. zur Gabe als Grenzkategorie speziell: Jacques Derrida: Donner le temps – 1. La fausse monnaie, Paris 1991. Michael Wetzels/Jean-Michel Rabaté [Hg.], Ethik der Gabe, Berlin 1993. Vgl. auch Georges Bataille: Der Begriff der Verausgabung, in: ders., Die Aufhebung der Ökonomie, München 1985, S. 9-31).

15. Vgl. zur Figur der *Mise-en-abîme* Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992.

selbst zugleich Teil des Stücks wie auch dessen Rahmen, ja Unterbrechung, die mit einer Wiederaufnahme der Rede (*Reprenons un peu notre discours.*) beendet wird. »*Cette matière*«, von der es am Ende der Eloge genug sein soll, steht dabei in Sganarelles Worten für den Tabak wie auch für das Reden über ihn, für den Stoff der Rede und den Redestoff, für den Referenten der Rede wie auch für jene Materie, in der er zur Sprache kommt, für das Medium der Sprache selbst. *La comédie*, das Theater und die Komödie, ist das Medium, als das und in dem hier vor allem anderen die Sprache zur Sprache kommt und mit ihr die Möglichkeit einer radikalen *Modernität*.¹⁶ Mit einem expliziten Bekenntnis zu ihr setzt die Rede Sganarelles ein, wenn er sich demonstrativ von Aristoteles und der Philosophie ab- und einer inkommensurablen Erscheinung zuwendet, die mit nichts zu vergleichen ist, einem Ereignis, dem Ereignis und der Gabe des Tabaks. Bezogen auf Komödie und Theater, für die der einzigartige Tabak – paradoxer Weise, da seine Einzigartigkeit infragestellend, seinen Ereignischarakter enteignend – in diesem Anfangsmonolog zugleich steht, könnte man vielleicht davon sprechen, daß diese hier als selbst komische, mit Schwindel, Übermaß und Ausschweifung verbundene Begründung und Auflösung der ernsthaften, das Komische ausschließenden und diesen Ausschluß als ihr entgegenlaufendes Prinzip in sich aufnehmenden Ordnung und Gesetzmäßigkeit vorgestellt werden. Sie sind da, bevor man nach ihnen verlangt, und sie reichen weiter, als man es sich wünschen könnte, sind Ort und Mediums des Ereignisses wie seiner unmittelbaren Enteignung.

Das Ereignis und die Enteignung des Komischen betreffen nicht zuletzt das zentrale Thema des Stückes, die Liebe. Damit sie *als* Liebe erscheint, bedarf sie, wie ausgerechnet die als Hirtenidylle angelegte Unterhaltung der naiven Liebenden Pierrot und Charlotte zeigt, eines Codes: »*Je veux que l'en fasse comme l'en fait quand l'en aime comme il faut.*«¹⁷ verlangt Pierrot von seiner zu wenig leidenschaftlichen Geliebten. Eben der Code aber, der das Gefühl so in Erscheinung treten läßt, *wie es sich gehört*, öffnet der Parodie Tür und Tor, und mit ihr Don Juans Betrügereien, den Märchen, vor denen Sganarelle Charlotte und Mathurine warnt, nachdem der Verführer das Liebesversprechen als

16. Vgl. zum Verständnis des Theaters und der Theatralität als Medium, in dem sich – durchgängig aporetisch – die Erfahrung der Modernität mitteilt: Nikolaus Müller-Schöll: Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas (noch unveröffentlichtes überarbeitetes Manuskript eines Vortrags im Rahmen des Kongresses »Theater als Paradigma der Moderne?«, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz, 14.-16. Juni 2001).

17. Molière: Dom Juan, S. 781.

Farce vorgeführt hat, indem er es den zwei Frauen gleichzeitig und damit letztlich keiner wirklich gegeben hat:

Dom Juan, *embarrassé*, *leur dit à toutes deux*: Que voulez-vous que je dise? Vous soutez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage? Pourquoi m'obliger là-dessus à des redites? Celle à qui j'ai promis effectivement n'a-t-elle pas en elle-même de quoi se moquer des discours de l'autre, et doit-elle se mettre en peine, pourvu que j'accomplisse ma promesse? Tous les discours n'avancent point les choses; [...].¹⁸

Don Juan bekräftigt hier seine Versprechen durch den Verweis auf die Nichtigkeit eines Versprechens, versucht die Wirksamkeit des Redens dadurch zu unterstreichen, daß er auf dessen Wirkungslosigkeit verweist. »*Se moquer des discours de l'autre*« und »*tous les discours n'avancent point les choses*«, diese zwei Wendungen beschreiben hier das paradoxe Gesetz, das der Farce und ihrem Lachen zugrunde liegt. Eben die Tatsache, daß ein Versprechen als bloßes Sprechen noch nichts verspricht, verweist es auf die Wiederholung. Doch keine Wiederholung ist ihrerseits von jenem Mangel und Überschuß bloßen Sprechens gefeit, der bereits das erste Sprechen zu einer »nährischen Sache«¹⁹, zur lächerlichen Rede des Anderen hat werden lassen.

Nicht weniger paradoxal als das Verhältnis von Liebe und ihrer sprachlichen Codierung stellt sich das von Glaube und Vernunft dar, das Don Juan und Sganarelle diskutieren, nachdem Don Juan alle Glaubensinhalte mehr oder weniger zurückgewiesen hat, die ihm Sganarelle angeboten hat, um sich darauf zu beschränken, er glaube, daß zwei und zwei gleich vier seien. Während Dom Juan ausgerechnet die mathematischen Formeln als Glaubenssätze markiert, will Sganarelle umgekehrt das Wunderbare am Menschen *beweisen*. Rationalität wie Glaube erscheinen so gleichermaßen als abhängig vom vermeintlichen Gegenteil. Beide sind darüber hinaus an die körperliche Existenz gebunden, die sich spätestens bemerkbar macht, wenn Sganarelle am

18. Ebd., S. 790.

19. Vgl. zu diesem Ausdruck Novalis: Monolog, in: ders.: Werke, herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, München, 3. Aufl., o. Jg., S. 429. Vgl. zu einer auf einem entsprechenden Verständnis aufbauenden Sprachauffassung Walter Benjamin: Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, in: ders., Gesammelte Schriften, Band II.1, Frankfurt/Main 1980, S. 140-157. Dazu: Nikolaus Müller-Schöll: Verabgründung – bis, in: ders., Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt/Main 2002, S. 73-105.

Ende seines vergeblichen Gottesbeweises auf die Nase fällt und beide feststellen müssen, daß sie sich »*en raisonnant*« verlaufen haben.²⁰

Molières *Dom Juan*, zusammen mit dem *Faust*, wie es häufig heißt, »das gesellschaftliche Theaterstück der Neuzeit«²¹, wurde lange Zeit vor allem unter dem Vorzeichen der darin vermeintlich angelegten Oppositionen diskutiert, von Adel und Bürgertum, Libertinage und Tugend, Ausschweifung und beschränkter Ökonomie [...]. Bereits der genauere Blick auf Szenen wie die beschriebenen läßt den Verdacht aufsteigen, daß diese Lektüren Projektionen sind, die durch den Text Molières nicht gedeckt, ja von ihm dekonstruiert werden. Die Paradoxie der Ordnung des Tabaks bestimmt etwa, um nur eines unter vielen Beispielen zu nennen, auch das vielbesprochene Verhältnis von Adel und Bürgertum: So gibt das Stück am Ende nicht, wie man aus dem Zusammenhang der Libertinage-Literatur erwarten müßte, die »Ausschweifungen« des adligen asozialen Don Juan dem Verlassen und der Ausschließung preis, sondern den Opportunismus der Harlekin-Figur an seiner Seite, des Dieners Sganarelle. Er, der über weite Strecken ein Sprachrohr der bürgerlichen Kritik am Adel ist, erscheint am Ende als der Einzige, für den der Tod des Herrn ein Unglück bedeutet, weil er ihn um den versprochenen Lohn bringt: »*Mes gages! mes gages! mes gages!*«²² Don Juans Tod dagegen wirkt aufgesetzt, wie eine Hinrichtung *ex machina*, ein Tribut an den Zeitgeschmack nach einem Stück, das eine Feier der Kühnheit, des Witzes und der Schlaueit des Bösewichts darstellt. Tatsächlich weicht das Stück durchgängig von den kanonischen Frontbildungen ab, löst sie von innen her auf und begründet sich fortwährend als *Comédie* im Ereignis solcher Auflösung, bringt als »*Festin de Pierre*«²³ die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen. So er-

20. Molière: *Dom Juan*, S. 795.

21. Vgl. zu dieser Wertung Chasle, hier zit. nach: *Dom Juan oder der steinerne Gast* von Molière. Programmheft zur Inszenierung von B.K. Tragelehn, Düsseldorf 1988, S. 64. Entsprechende Formulierungen finden sich wiederkehrend in der Literatur zu Mythos und Varianten des *Dom Juan*-Stoffes, speziell bei Kierkegaard und im Zusammenhang von Mozarts *Oper*.

22. Molière: *Dom Juan*, S. 822. Daß die Schlussszene bereits unter den Zeitgenossen Molières Anstoß erregte – und sehr wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund der Bloßstellung des bürgerlichen Sganarelle, der um seinen Lohn geprellt worden ist, legt nicht zuletzt die Änderung dieses Schlusses in den der Zensur unterworfenen Varianten des Stückes nahe. (Vgl. Robert Horville: *Dom Juan*, o. Jg., S. 105.)

23. Der Titel des Originals wird im Deutschen meistens mit »Der steinerne Gast« wiedergegeben. Tatsächlich verbirgt sich aber hinter dem Original ein Rätsel: Während Tirso de Molinas spanische Version des Stoffes von »El Burlador de Sevilla y Combado pe piedra« spricht, also vom steinernen Gast, übersetzten die italienischen Truppen den Titel mit »Le Festin de pierre«. Dorimond, Villiers und Rosemond behielten sich ange-

scheinen Don Juan wie Sganarelle dort, wo sie über sich selbst reden, als dezentrierte Subjekte, die niemals mit sich eins werden können, als zwischen Kopf und Körper, Mensch und Maschine gespaltene Wesen, die sich keiner Regel restlos unterwerfen, keiner restlos unterworfen werden können. Auf mehreren Ebenen prallt ein Fest der Ausschweifung (*dérèglement*) mit einer Logik des Tausches zusammen: Don Juan zeichnet sich konstant als derjenige aus, der das Tauschgesetz, das nach Maßgabe seiner Widersacher die Ordnungen der Ehre, der Religion, der Natur und des Lebens regiert, verletzt. Diese Verletzung des Tauschgesetzes in der Ausschweifung wiederholt dabei freilich lediglich die Ausschweifung, der sich dieses Gesetz verdankt. Dom Juan, *«le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diagarou»*²⁴, verkörpert als Figur *hors la loi* das Außersichsein des Gesetzes selbst, wie es in der Eingangsszene exponiert und in den verschiedenen Varianten durchgeführt wird. *«Comédie»* ist der Name, den dieses Außersichsein ohne Beisichsein in Molières Diktion erhält.

3. »Fausses confidences« – die Dezision des Intriganten

Während es auf den ersten Blick verwundern könnte, daß eine Komödie Molières unter dem Gesichtspunkt des Komischen als eines Ereignisses gelesen werden soll, muß es geradezu verwundern, daß eine entsprechende Deutung für Marivaux noch zu entwickeln bleibt: Müßte diese doch zunächst nichts anderes tun, als die Vorwürfe zitieren, mit denen Marivaux von seinen Zeitgenossen und der unmittelbaren Nachwelt im 18. Jahrhundert überhäuft wurde. Man bezichtigte ihn der gesuchten Originalität, der Neologismen, des Präziösen und Artifizielles, warf ihm Mängel auf allen Ebenen vor. Seine Sprache, so der eher wohlwollende d'Alembert, klingt, also ob Fremde gezwungen werden, in einer Sprache sich zu unterhalten, die sie nur unvollkommen beherrschen und aus der sie sich deshalb ihr spezielles Idiom geschaffen haben, das einem falsch glänzenden Metall gleicht, das durch Zufall aus der Vereinigung verschiedener anderer Metalle entstanden sei. Seine Stücke, so ein häufig variiertes Urteil, seien nichts als Variatio-

sichts des Fehlens eines Gastmahls aus Stein mit der Erfindung des Namens Pierre für den steinernen Komtur. Molière übernimmt diesen Namen nicht, bleibt aber beim Titel – vielleicht aus Gründen der Gewohnheit, vielleicht aber auch, wie ich hier hypothetisch vorschlage, um auf dem Wege eines Oxymorons bereits im Titel auf die grunderschütternde, alles Bekannte verkehrende Logik der Komödie hinzudeuten: Das Fest aus Stein entspräche dann buchstäblich dem späteren Revolutionstopos der versteinerten Verhältnisse, die zum Tanzen gebracht werden müssen.

24. Molière: Dom Juan, S. 770.

nen eines einzigen Themas, der *Surprise d'amour*. Auch der häufige Vorwurf der »Metaphysik« ist aufschlußreich: Man wirft Marivaux vor, von der »Natur« abzuweichen, wobei allerdings die genauere Analyse des dabei zugrundegelegten »Natur«-Begriffes ergibt, daß so nichts anderes als eine durch die Antike und manchmal auch durch das 17. Jahrhundert verbürgte Konvention bezeichnet wird, »Molière« etwa als Emblem einer »natürlichen« Komödie, der man die Dekadenz der künstlichen Komödie Marivaux' gegenüberstellt.²⁵

D'Alemberts verteidigt den so Angegriffenen mit Selbstaussagen und Gegenargumenten, die nicht minder aussagekräftig für die These sind, es sei im Zentrum der Komik Marivaux eine Auffassung des Komischen als *Ereignis* zu finden. So will Marivaux zu den wenigen »auteurs originaux«²⁶ gehören, entwickelt für seine Schauspieler die Vorstellung, sie sollten so sprechen, als ob sie niemals den Wert dessen, was sie sagen, fühlen, so daß es dem Zuschauer überlassen bleibt, diesen Wert herauszulesen²⁷, gibt also, in heutiger Terminologie gesprochen, der Performanz der Rede²⁸, ja ihrem Affirmativen (Hamacher)²⁹ den Vorrang vor ihrer Referenz. Als sein Thema bezeichnet er die Liebe im Streit mit sich selbst³⁰, Liebe insofern als eine in sich gespaltene Empfindung, die eben deshalb niemals restlos begriffen werden kann und insofern immer an den Moment der Überraschung gebunden bleibt – Liebe als Ereignis. Nicht anders erscheint ihm Natur: Sie ist hier nicht, wie für das Jahrhundert und die bereits erwähnten Angriffe gegen ihn typisch, das unbegriffene Phantasma einer mit sich selbst gleichen, naiven Ursprünglichkeit, sondern vielmehr ein Begriff für das Singuläre, auf das sich Marivaux beruft, wenn er seinen Ton als natür-

25. Vgl. zu den Urteilen der Zeitgenossen über Marivaux' Theater: Jugements sur le théâtre de Marivaux, in: Marivaux: Théâtre complet, Tome II, hg. v. Frédéric De-loffre, Paris 1981, S. 957-1024. Ein Forschungsbericht über die neuere Marivaux-Literatur sowie eine ausführliche Bibliographie findet sich bei Christoph Miething: Marivaux, Darmstadt 1979.

26. Marivaux: Théâtre complet, S. 981.

27. Vgl. ebd., S. 984.

28. Vgl. zum Begriff des »performative« J.L. Austin: How to do things with Words, Cambridge, 2. Aufl., 1975; einen ersten Überblick über die Karriere, die der Begriff seither gemacht hat, gibt Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2002. Vgl. mit Bezug auf das Theater Nikolaus Müller-Schöll: Was nie gesagt wurde, hören. Bruchstücke zu einer Theorie der Aufmerksamkeit bei Celan, Brook und Wilson, in: Lettre International (Herbst 2001), S. 72-77.

29. Werner Hamacher: Affirmativ, Streik, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt/Main 1994, S. 340-374.

30. Marivaux: Théâtre complet, S. 985.

lichen dem Natur-Postulat seiner Zeitgenossen entgegensetzt.³¹ Natur, wie sie hier verstanden wird, erinnert an jene Allegorie der Natur, die in *Le Miroir* ihren Auftritt hat, als

cette personne ou cette divinité, qui [...] était dans un mouvement perpétuel, et en même temps si rapide, qu'il me fut impossible de la considérer en face [...] je la vis sous tant d'aspects que je crus voir successivement passer toutes les physionomies du monde, sans pouvoir saisir la sienne, qui apparemment les contenait toutes.³²

Wandelbarkeit erscheint hier als Grund – und insofern als grundloser oder abgründiger Grund – der Natur des Menschen und seiner Verhältnisse.

Beispielhaft kann in diesem Zusammenhang Marivaux' *Les Fausses Confidences*³³ betrachtet werden. Im Mittelpunkt dieser Intrigenkomödie steht das gattungstypische Projekt der Verheiratung eines jugendlichen Liebhabers aus ehrlichem, aber unbemitteltem Elternhaus namens Dorante mit einer reichen Witwe, deren Mutter einen anderen Galan, den Grafen Dorimont, vorzieht, weil er in die Heirat zum einen den Adelstitel einbrächte, und weil sich zum anderen auf diese Weise ein Rechtsstreit zwischen der Witwe und dem Grafen ohne Prozeß beilegen ließe. Unterhalten wird das Projekt vom Diener der Witwe, Dubois, einem Intriganten, der Dorante einst gedient hat, bevor er von diesem aus Geldmangel den Abschied bekam, und der ihn jetzt als Sekretär ins Haus eingeschmuggelt hat. Dubois weiß jede der auftretenden Personen mithilfe von deren ihnen immer nur teilweise bekannten Interessen zu manipulieren und im Dienste seiner Sache zu instrumentalisieren. Das Spiel ist so letztlich nichts als ein Spiel mit der Gefühlsökonomie aller Beteiligten.

Innerhalb dieses Spiels findet sich die folgende kurze Rede und Gegenrede, die einen Blick aufs Räderwerk des Stückes und seiner Konstruktion erlaubt: Marton, die Zofe der Witwe, die in Dorante ihren eigenen Zukünftigen zu sehen glaubt und deshalb sein Spiel betreibt, verteidigt ihn gegen den Argwohn und die Vorwürfe des Grafen und weist zugleich dessen Vorschlag, den Sekretär zu bestechen mit den folgenden Worten zurück:

31. Vgl. ebd. 986: »[...] ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, et c'est peut-être parce que ce ton est naturel qu'il a paru singulier«.

32. Marivaux: *Le miroir*, in: ders., *Journaux et œuvres diverses*, hg. v. Frédéric Deloffre/Michel Gilot, Paris 2001, S. 534-549, hier 535.

33. Im folgenden zitiert nach Marivaux: *Les Fausses Confidences*, in: ders., *Théâtre complet*, S. 341-420.

Marton: Oh! non, ce n'est point un homme à mener par là; c'est le garçon de France le plus désintéressé.

Le Comte: Tant pis! ces gens-là ne sont bons à rien.³⁴

Marton täuscht den Grafen über die wahren Interessen Dorantes. Sie denkt, sein Interesse gelte ihrer Person, will den Grafen aber glauben machen, er sei gänzlich ohne Interesse. Der Graf wiederum spricht darauf das Geheimnis der Manipulationen aus, von denen die Intrigen in diesem Stück leben: Wer kein Interesse hat, ist für nichts zu gebrauchen, er schlägt eine Lücke in die Ökonomie der Gefühle wie des Handels, setzt deren Funktionieren nach Plan aufs Spiel, unterminiert es, fügt jene fundamentale Unsicherheit ein, die das Unvorhergesehene, Andere im geplanten Ablauf möglich, dessen Berechnung unmöglich erscheinen läßt. Marton täuscht freilich nicht nur den Grafen, sondern auch sich. Dorante ist keineswegs so interesselos, wie er sich gibt, wenn er jegliche Bestechung vor ihr zurückweist, und hat auch nicht das behauptete Interesse an ihr. Vielmehr wird er bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes als der leidenschaftlich verliebte Liebhaber der Witwe eingeführt, als der er im Stück von einem anderen eingesetzt und zum Erfolg gebracht wird, eben von Dubois, der damit tatsächlich keine erkennbaren oder ausgesprochenen eigenen Interessen verfolgt. Dubois bezeichnet die Eroberung der Witwe von Beginn an als »notre projet«³⁵ und läßt damit offen, ob nicht zuletzt selbst die Leidenschaft des Dorante das Ergebnis seiner Manipulationskünste ist. In jedem Fall entspinnt sich der folgende Dialog zwischen den zwei Verschwörern über das gemeinsame Projekt:

Dorante: [...] il me paraît extravagant, à moi qui m'y prête. Je n'en suis pourtant pas moins sensible à ta bonne volonté, Dubois; tu m'as servi, je n'ai pu te garder, je n'ai pu même te bien récompenser de ton zèle; malgré cela, il t'est venu dans l'esprit de faire ma fortune en vérité, il n'est point de reconnaissance que je ne te doive.

Dubois: – Laissons cela, Monsieur; tenez, en un mot, je suis content de vous; vous m'avez toujours plu; vous êtes un excellent homme, un homme que j'aime; et si j'avais bien de l'argent, il serait encore à votre service.³⁶

Dubois erscheint hier als selbst interesseloser, zumindest hochgradig unter- oder unmotivierter Intrigant, als Zentrum des Spiels mit Ursache und Wirkung, in dem selbst keine weitere Ursache und Wirkung zu finden ist. Eine mögliche materielle Motivation des früheren Dieners von Dorante wird in dieser Szene explizit ausgeschlossen. Wenn Do-

34. Marivaux: Théâtre complet, S. 383.

35. Vgl. ebd., S. 360.

36. Vgl. ebd.

rante formuliert: »il t'est venu dans l'esprit [...]«, dann beschreibt er damit das vollkommen kontingente, von außen einfallende, nicht weiter begreif- und berechenbare Ereignis im Ursprung des Stückes und seiner Ökonomie, einen Moment irreversibler Grundlosigkeit im Wechselspiel der Gründe, einen Einfall, der Dubois' Entscheidung bestimmt hat, das Glück des früheren Herrn zu machen, die Verheirathungspläne von dessen Onkel wie auch die Pläne der Zofe, der Mutter und des adligen Freiers zu durchkreuzen. Im Zentrum des Stückes steht insofern das Ereignis einer aus dem Nichts geborene Dezision.

Man hat mitunter Marivaux in die Nähe der beginnenden experimentellen Naturwissenschaft gerückt, seine Stücke als »Versuchsanordnung« begriffen³⁷, die der Untersuchung und dem Aufdecken der Wirkungsweisen der menschlichen Psyche dienen. Was Momente wie der hier bezeichnete vorführen, ist jedoch eher eine Grenze *psychologischer* Kalkulation und zugleich einen Abgrund: Am Beginn der Entwicklung bürgerlicher Empfindsamkeit und Psychologie steht Marivaux als Autor, von dem der Weg zu den Schriftstellern der Empfindsamkeit und der Entwicklung einer Pädagogik, die auf dem Glauben an die Perfektionierbarkeit fußt, ebenso kurz ist wie derjenige zu de Laclos und Sade³⁸, die als Kehrseite der Perfektibilität die Pervertibilität, als andere Seite der grenzenlosen Erziehbarkeit des Menschengeschlechts dessen grenzenlose Manipulierbarkeit beschreiben werden.

Das Erschrecken der Zeitgenossen Marivaux angesichts der in solchen Momenten kontingenter Unterbrechung zum Ausdruck kommenden Grenze aller Kalkulation, als dessen Nachbeben man zumindest einen Teil der Verurteilungen und vielleicht auch das schnelle Verschwinden Marivaux' von den Bühnen des 18. Jahrhunderts nach seinem Tod begreifen kann, ist nirgends besser dokumentiert als in einer zeitgenössischen Übertragung, in der ein deutscher Zeitgenosse die zitierte Passage, in der er die Namen Dubois und Dorante durch Süßholz und Dörner ersetzt, um die folgende Ergänzung erweitert:

Süßholz: Brüderchen, an mir ist nicht viel zu verderben, ich bin einmal ein verdorbener

37. Vgl. Ivan Nagel: Marivaux oder: Die Chemie der Seelen, in: ders., Gedankengänge als Lebensläufe. Versuche über das 18. Jahrhundert, München, Wien 1987, S. 7-24. Vgl. auch Bernd Kortländer/Gerda Scheffel (Hg.), Marivaux. Anatom des menschlichen Herzens, Düsseldorf 1990.

38. Vgl. zur Nähe der Experimente Marivaux' zu denjenigen de Sades speziell die Inszenierung von »La Dispute« durch Patrice Chéreau am Théâtre National Populaire 1973: »Chéreau nahm das Experiment wörtlich und fragte: Welcher Mensch darf mit Menschen experimentieren? In der Gestalt der Herrscher, Experimentateure, Voyeure, auch durch seinen eigenen obszön bösen Blick, verband er Marivaux mit Sade« (Nagel: Marivaux, S. 23).

Mensch, und den armseligen Schreiberdienst, den ich, um dieses Plänochens willen, verließ, find' ich überall wieder. Siehst Du, wenn's ein Schelmstück wäre, so würde ich mich nicht dazu gebrauchen lassen; geschweige, daß ich Dich anspornen sollte. Aber einem ehrlichen Kerl durch eine unschuldige List auf einen grünen Zweig helfen, ist ja wohl jedem erlaubt. Und ich bin von Dir versichert, daß Du mich eben so liebst als ich Dich und daß es mir nie übel gehen wird, solange es Dir wohl geht.

Dörner: Das schwör' ich Dir, in dieser Umarmung.

Süßholz: Ih! dazu brauchst weder Schwur, noch Umarmung, Brüderchen. Das weiß ich seit der Zeit, da Du mich in Halle bey dem bösen Fieber wartetest, Du allein Nacht und Tag bey meinem Bette saßest, und mir, den alle Ärzte feierlich aufgegeben hatten, auf mein Bitten, durch das Aufritzen einer Ader das Leben rettetest. – Seit dieser Zeit weiß ich's, – so gewiß, als ich weiß, daß ein Wesen über uns lebt, das solche Herzen belohnt.

Dörner: Schweig, Wilhelm, Du rührst mich durch diese Erinnerung.

Süßholz: Ich habe nicht viel gelernt, Brüderchen, und ein liederlicher Zeisig bin ich auch mit unter, aber ehrlich dabey und dankbar. Wer mir einmahl Gutes gethan hat, für den lief ich durchs Feuer [...].³⁹

Dubois' unmotivierte Handlung wird hier zum Teil einer wechselseitigen Verpflichtung, die ihrerseits bekräftigt wird durch die Berufung auf jene dritte Instanz, die Verpflichtungen wie diese überhaupt erst ermöglicht. Exakt diese dritte Instanz – ein »Wesen über uns«, das den Tausch von Gabe und Gegengabe ermöglicht, regelt und bestimmt, indem es eine Beziehung der Äquivalenz herzustellen erlaubt – fehlt aber bei Marivaux. Sie wird dort ersetzt durch den Einfall und die nicht weiter erklärte Vorliebe des unergründlichen Intriganten. Der Eingriff in seine Rolle dient zumindest auch dazu, den Nihilismus der marivauxschen Figur, bzw. deren grundlose Entscheidung zugunsten Dorantes, zu eliminieren. In diesem Eingriff kann aber, wie ein Blick auf eine andere – deutschsprachige – Gründungsszene der Komödie zeigt, eine für das deutsche 18. Jahrhundert typische Intervention auf dem Gebiet des Komischen gesehen werden, der Versuch, dessen Unberechenbarkeit in den Griff zu bekommen, das Komische als *Ereignis* zu verhindern.

4. »Minna von Barnhelm« – Ausgrenzung des komischen Ereignisses

Minna von Barnhelm, die »erste aus dem Leben gegriffene Theaterproduktion«, der gegenüber sich, wie ältere Geschichten der deutschen

39. Vgl. Die falschen Entdeckungen. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nach Marivaux. Bei Carl Wilhelm Ettinger. 1774. Bearbeiter: Friedrich Wilhelm Gotter. Hier zit. nach Victor Golubew: Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1904, S. 96.

Literatur und des deutschen Theaters vermerken, alle älteren Lustspiele als Vorformen ausnehmen⁴⁰, kann als poetologisches Manifest gelesen werden, das auf dem deutschen Theater und für es eine Grenzziehung vornimmt, die der Abwertung und Verhinderung eines Komischen dient, das als Ereignis in die Ökonomie von Theater und Gesellschaft einbrechen und dadurch die Bestrebungen gefährden könnte, den »Menschen« durch Erziehung und Bildung zu zähmen und mithilfe eines Gesellschaftsvertrages zu binden. Wenn Lessing gemeinhin als der Retter des öffentlich von Gottsched und der Neuberin ausgetriebenen Harlekin bezeichnet wird⁴¹, und damit einer niederen, eher körperlichen, derben Komik⁴², so darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Retter tatsächlich – nicht allein, nicht ohne Vorbild – der wirkungsmächtigste Totengräber jener Formen eines nicht-literarischen, und zumindest nach Ansicht des mittleren und späten 18. Jahrhunderts in Deutschland nicht gesellschaftsfähigen »niederen« Komischen in der Komödie ist. Im Zuge der Ökonomisierung des Dramas und der bürgerlichen Selbstbegründung in Abgrenzung vom französisierenden Adel, die das Merkmal seiner Zeit ist, trifft er seine immer wieder zitierten Unterscheidungen zwischen dem abzulehnenden Ver-lachen und dem subventionierten Lachen, zwischen den Extremen des rührenden Lustspiels und der Posse auf der einen und der »echten« Komödie auf der anderen Seite.⁴³ *Minna von Barnhelm* spielt auf der

40. Vgl. die bereits zitierte Darstellung bei Hinck, die Goethes Urteil zitiert (s.o. Anmerkung 12.).

41. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Siebzehnter Brief, in: ders., Briefe, die neueste Literatur betreffend, Leipzig 1987, S. 51-55. Wolfgang Promies: Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus, Frankfurt/Main 1987.

42. Vgl. zu Lessings Experimenten mit dem Lustspiel G.E. Lessing: Frühe Lustspiele. Werke 1743-1750, Frankfurt/Main 1989. Die hier abgedruckten frühen Versuche mit verschiedenen Formen des Lustspiels geben einen Eindruck von den ungezählten Möglichkeiten des Lustspiels im 18. Jahrhundert, wie es Lessing überliefert wurde. Sie lassen zugleich deutlich werden, welche spezifische Entscheidung für und gegen bestimmte Erscheinungsformen des Komischen »Minna von Barnhelm« auf dem Gebiet der Komödie treffen wird. Der Blick auf Lessings fragmentarische Versuche mit dem Lustspiel kann insofern als Korrektiv einer teleologisch verfaßten Literaturgeschichte begriffen werden: Diese erscheint *auch* als Geschichte von Verlusten, die Dialektik der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wird deutlich, bzw. jener Grundzug der Interiorisierung der Disziplin, den Foucault in mehreren Studien und Vorlesungen herausgearbeitet hat. Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966; ders., Histoire de la folie, Paris 1969; ders., Surveiller et punir. La naissance de la prison, Paris 1975.

43. Vgl. zu Lessings Komödien die Überblicksdarstellung bei Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000, S. 59-74. Während

Bühne die Gründe durch, die dieser Entscheidung gegen das *Ver-*, oder wie man auch sagen könnte, *Totlachen* einerseits, und für das Lachen als »*Präservativ*« der Vernunft andererseits zugrundeliegen.⁴⁴ Nur dieser eine Aspekt des komplexen Stückes und der verzweigten Politik der Komödie in Lessings Schriften soll hier dargestellt werden.

Die aristotelische Bestimmung, wonach die Komödie eine Nachahmung von insofern »schlechteren« Menschen sei, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat, wobei das Häßliche gleichwohl »keinen Schmerz und kein Verderben« verursacht⁴⁵, hallt noch nach, wenn am Ende des 3. Aufzuges Minna das Komödienspiel des folgenden Aufzugs mit den Worten ankündigt, Tellheim habe »ein wenig zu viel Stolz«, weshalb sie ihn nun mit ähnlichem Stolz ein wenig martern wolle.⁴⁶ Das Konzept gleicht jenem, das von Boileau über Gottsched zu Lessing gekommen ist und etwa noch in Lessings frühen Komödien *Die Juden* und *Der junge Gelehrte* beobachtet werden kann: Die Komödie gibt das Vorurteil oder das Übermaß, bzw. den Außenseiter, der Lächerlichkeit preis und treibt ihn so entweder aus oder zwingt ihn – der nach Ansicht etwa der Minna durch seine Perfektibilität ausgezeichnet wird⁴⁷ – durch Beschämung zur Rückkehr in die Norm, bzw. in diesem Fall zur Annahme einer neuen Norm, die allerdings dadurch gekennzeichnet ist, daß sie als Gebot der Vernunft oder der »Menschheit« schlechthin ausgegeben wird. Auf der Seite der Spielerin ist dieser Vorgang mit einer »Lust«

Fick eine gute erste Annäherung an den Forschungsstand vermittelt, ist ihren Bewertungen gegenüber durchaus Vorsicht angebracht. So wäre etwa nachzufragen, von welcher Warte ein Urteil über die »Hebung des intellektuellen Niveaus« (Fick, S. 62) gefällt wird – ein Urteil, das unkritisch die Sicht der Literatur und des Theaters übernimmt, die durch Lessings Eingriffe in die Literatur- und Theatergeschichte erst entstanden. Im folgenden wird nicht zuletzt vor dem Hintergrund der nach wie vor vorherrschenden Meta-Erzählung, die in Wertungen wie dieser zum Ausdruck kommt, an deren Erschütterung gearbeitet. Dabei geht es darum, im Ansatz zu zeigen, welche Möglichkeiten des Komischen und der Komödie Lessings Neubegründung zum Teil für lange Zeit beschneidet und verschließt.

44. Vgl. zu Lessings Unterscheidungen, die hier nur stichwortartig erwähnt werden können: Lessing: Hamburgische Dramaturgie, Stuttgart 1981, insb. 28. und 29. Stück.

45. Vgl. Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1982, S. 17.

46. G.E. Lessing: Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763, Stuttgart 1962, S. 60. Vgl. dazu die Bibliographie bei Fick: Lessing-Handbuch, S. 258, sowie bei Jürgen Hein (Hg.): Erläuterungen und Dokumente. G.E. Lessing: Minna von Barnhelm, Stuttgart 1977, S. 105-108.

47. Vgl. zur Perfektionierbarkeit im Zusammenhang des Stückes etwa den Dialog zwischen Minna und ihrer Zofe Franziska über Riccaut (4. Aufzug, 3. Auftritt, Lessing: Minna, S. 68-70).

verbunden, die sich als Lachen artikuliert. Als Tellheim diese Lust nicht teilen und in dieses Lachen nicht einstimmen kann, hebt Minna zu einer Apologie des Lachens an:

Tellheim: Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, daß ich nicht mitlachen kann.
Das Fräulein: Warum nicht? Was haben Sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger als der Verdruß. Der Beweis liegt vor uns. Ihre lachende Freundin beurteilt Ihre Umstände weit richtiger als Sie selbst. Weil Sie verabschiedet sind, nennen Sie sich an Ihrer Ehre gekränkt; weil Sie einen Schuß in dem Arme haben, machen Sie sich zu einem Krüppel. Ist das so recht? Ist das keine Übertreibung? Und ist es meine Einrichtung, daß alle Übertreibungen des Lächerlichen so fähig sind?⁴⁸

Programmatisch wird in dieser Passage die in Tellheims Protest gegen das Lachen angelegte Unterscheidung zwischen Vorgängen, die mit Lust und solchen, die mit Trauer angemessen beantwortet werden, aufgehoben, wenn Minna entsprechend der Komödientheorien Gottscheds und Gellerts davon ausgeht, daß das aus ihrer Sicht Ungereimte, Tellheims »Übertreibungen«, diesem »keinen Schmerz« verursachen. Minna bietet dabei eine vermutlich an den Maximen des zeitgenössischen rührenden Lustspiels orientierte Neudefinition der alten Regeln an, wenn sie argumentiert, daß der Lachende zugleich ernst sein könne, und dem Lachen eine Funktion im Rahmen einer Ökonomie der Vernunft zuweist. Entsprechend ihrer zuvor entfalteten Ansicht vom Menschen als einem Wesen, das sich durch gute und schlechte Seiten auszeichnet, scheint sie davon auszugehen, daß die Spaltung des Menschen es diesem erlaubt, was Unlust, Furcht oder Leid verursacht, von sich wegzustellen und von der Warte der Vernunft aus zu verlachen, dergestalt im Lachen die Verdruß bereitende Infragestellung der Ordnung im dreifachen Sinne aufzuheben. Wenn Tellheim dieses nicht kann, so wird ihm ein Mangel an Vernunft einerseits, ein Übermaß an Ehre andererseits zum Verhängnis, ein zweifaches Ungenügen, durch das er sich aus der Ordnung der vernünftigen Menschheit ausgrenzt. Lachen erscheint hier als Mittel zum Zweck der Konstitution des »uns«, der Gemeinschaft der Vernünftige(re)n, der Restauration der verletzten Norm.

An diesem Punkt führt der Verlauf der Komödie jedoch eine mehrfache Komplikation ein, die die überkommenen Komödienkonzepte als dem Zweck nicht länger angemessene Mittel erscheinen läßt. Die folgende Kontroverse zwischen Minna und Tellheim enthüllt, wie Tellheims edelmütiges Tun als Korruption ausgelegt, er um Vermögen und Ehre gebracht worden ist und stellt dadurch eine Voraussetzung

48. Lessing: Minna, S. 75.

von Minnas Lachen infrage, die klassizistische Annahme einer abstrakten, objektiven, ewigen – vom Einzelfall in seinem Kontext, seiner spezifischen Zeit und seinem spezifischen Raum ablösbaren – Ordnung, die regeln könnte, wann Schmerz verursacht wird und wo deshalb die Grenze zwischen Komödie und Tragödie, Lust- und Trauerspiel verläuft. Dabei erscheint zugleich das Lachen als Vorgang, der die Vernunft bedrohen, die Gemeinschaft unwiderruflich zerstören kann: Anstatt auf seinem Recht zu beharren und damit dessen prinzipielle Gültigkeit aufrechtzuerhalten, hat Tellheim den Abschied gefordert und bricht nun seinerseits in Lachen aus.

Tellheim: Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht? Ha, ha, ha! Ich lache ja.

Das Fräulein: O, ersticken Sie dieses Lachen, Tellheim! Ich beschwöre Sie! Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses! Nein, Sie sind der Mann nicht, den eine gute Tat reuen kann, weil sie üble Folgen für ihn hat. Nein, unmöglich können diese üble Folgen dauern! Die Wahrheit muß an den Tag kommen. Das Zeugnis meines Oheims, aller unsrer Stände –

Tellheim: Ihres Oheims! Ihrer Stände! Ha, ha, ha!

Das Fräulein: Ihr Lachen tötet mich, Tellheim! Wenn Sie an Tugend und Vorsicht glauben, Tellheim, so lachen Sie so nicht! Ich habe nie fürchterlicher fluchen hören, als Sie lachen [...].⁴⁹

Im Begriff eines »Lachen[s] des Menschenhasses« formuliert Minna präzise, worin das bedrohliche Übermaß jedes Lachens besteht, selbst noch desjenigen, das als »*Präservativ*« der Vernunft eingesetzt wird: Die Aufhebung der Infragestellung der vernünftigen Ordnung der Menschheit geht in Tellheims Lachen über in die Zerstörung jeglicher Ordnung, wie sie in Minnas Berufung auf die höheren Instanzen der Wahrheit, der Moral und der Religion einerseits, die Institutionen der Standesordnung und des durch Zeugnisse zu beeindruckenden Rechtswesens andererseits zum Ausdruck kommt. Lachen, ein Mittel, das in Minnas Gebrauch die Menschheit herstellen sollte, löst sie hier auf. Tellheims Lachen unterminiert den Glauben an die ewige Ordnung, die in Momenten begrenzter Übertretung zugleich negiert und bekräftigt wird, und führt in der parodistischen Wiederholung der vorangegangenen Szene den impliziten Glauben der Komödientheorie an solche von Zeit und Geschichte ablösbare Ordnungen, Institutionen und Grenzen als Illusion vor, senkt einen radikalen Zweifel in das Projekt einer universalistisch angelegten Vernunft und Menschheit ein. Wo Fluchen die verwünschte höhere Instanz gemäß der Dialektik von Atheismus und Theologie in ihrer Negation bekräftigte, da stellt das Lachen deren Exi-

49. Lessing: Minna, S. 76.

stenz radikal infrage. So urteilt Minna angemessen, wenn ihr das Lachen fürchterlicher erscheint als ein Fluchen.

Unterscheidet man mit Marquard Lessings »Lachen« und »Verlachen« als »Wahr-« und »Totlachen«⁵⁰, so zeigt sich in diesen zwei Passagen eine in solchen Unterscheidungen nicht vorgesehene Ambivalenz: Minnas Wahrlachen, das in die Vernunft zurückholen möchte, was Tellheim aus ihr ausschließt, erscheint Tellheim als Totlachen, das ihn aus der Ordnung der Vernunft ausgrenzt. Sein Wahrlachen, das die ewige Gültigkeit jeglicher Ordnung außer Kraft setzt, erscheint ihr als Totlachen, weil es der von ihr repräsentierten Ordnung der Vernunft den Boden entzieht: Eben jene gemeinsame dritte Instanz, die die Unterscheidung des einen vom anderen Lachen objektiv absichern könnte, fällt hier dem Lachen selbst zum Opfer. Insofern manifestiert sich im ambivalenten Lachen eine spezifisch moderne Erfahrung der Auflösung aller menschlichen und göttlichen Ordnungen und damit noch jeder Ordnung »der Moderne«, und dies in eben dem Moment, in dem das Lachen im Einklang mit Tradition und zeitgenössischer Dichtungstheorie zum Einsatz kommen soll. Das Komische erscheint hier insofern in der überlieferten Form als ein in seinen Wirkungen unabsehbares, für das Jahrhundertprojekt der Aufklärung letztendlich untaugliches Mittel, das jederzeit die Zwecke, denen es dienen soll, zu vernichten vermag, kurz: als *Ereignis*⁵¹, das, wie *Minna von Barnhelm* vorführt, durch die Erfindung einer neuen Komödienform wenn nicht verhindert, so doch in seinen Wirkungen eingedämmt werden muß. Dem wird im Stück ein Ende dienen, das, verkürzt gesagt, eine neue Komödie einführt: Die Intrigenkomödie als eine theatralische Form des Gesellschaftsvertrages, eine Zähmung des Zuschauers mit den Mitteln der Komödie als moralischer Anstalt.

5. Einige Schlußbemerkungen

Die drei Skizzen einer Auseinandersetzung mit dem Komischen als Ereignis in der Literatur des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts

50. Odo Marquard: Exile der Heiterkeit, in: Preisendanz/Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 133-151, insb. S. 141. Vgl. auch das Interview mit Marquard in: Steffen Dietzsch, *Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*, Leipzig 1993.

51. erinnert sei in diesem Zusammenhang an die sich aus der bereits zitierten Diskussion um das Performative ergebende Erkenntnis, daß ein Ereignis nur dort angenommen werden könne, wo es keinen performativen Akt mehr gibt, wo vielmehr das, *was* sich ereignet, jeden Erwartungshorizont auf unabsehbare Weise übersteigt, als gleichsam hyperformativer Akt.

können nicht mehr sein als Elemente einer aus prinzipiellen Gründen nicht verifizierbaren oder falsifizierbaren Hypothese: Soll das Komische als Ereignis »begriffen« werden, dann muß mit der konkreten Untersuchung von Gegenständen, die in den Bereich des Komischen fallen, gefragt werden, inwieweit es im Fall des Komischen überhaupt eine *adaequatio intellectu et rei* geben kann. Für den Umgang mit geschichtlichem Material folgt aus dieser Frage, daß einerseits zu analysieren ist, was innerhalb der Komödienliteratur, der poetischen, poetologischen, teatrologischen, rhetorischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kategorisierungsversuche unter Begriffen wie »Komisches«, »die Komödie«, »Ironie«, »Lächerliches«, »Lach- und Witzkultur« usw. begriffen wird⁵², andererseits aber immer auch in Betracht gezogen werden muß, daß möglicher Weise jeder dieser Zusammenhänge auf einer konstitutiven Ausgrenzung des *Komischen als Ereignisses* basiert.

Daraus folgt aber auch, daß das so verstandene Komische zugleich seine klassischen literatur-, theater- und philosophiegeschichtlichen Bestimmungen sprengt. So können Lust- wie Trauerspiel als Varianten der im Komischen sich manifestierenden Erfahrung begriffen werden, erscheinen von daher als voneinander untrennbare Gattungen, die sich ihrerseits von den antiken Gattungen Tragödie und Komödie unterscheiden⁵³: Die wiederkehrende Beobachtung, wie bedauernd und traurig dieser oder jener komische »Charakter« sei und wie nahe alle Trauerszenen dem Komischen stünden, etwa der Rekurs auf das traurige Los des »Geizigen«, die höllische Lustigkeit des barocken Intriganten⁵⁴ oder das gefürchtete Gelächter beim Aufführen bürgerlicher Trauerspiele, etwa der *Emilia Galotti*⁵⁵, zeugen gleichermaßen von diesem verbindenden Element des Komischen.

Wenn die Hypothese zutrifft, daß die Etablierung der Moderne im Deutschland des 18. Jahrhundert an eine Verschiebung und Ausgrenzung bestimmter, hier als *Ereignis* bezeichneter Formen, Traditionen und Schreibweisen des Komischen gebunden ist, dann folgt dar-

52. Vgl. zur Literatur über das Komische und die Komödie die umfangreichen Bibliographien in zwei neueren Sammeldarstellungen: Bernhard Greiner: Die Komödie, Tübingen 1992. Ulrich Profitlich (Hg.): Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart, Hamburg 1998.

53. Vgl. zur Unterscheidung von Tragödie und Trauerspiel: Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften Bd.I.1, S. 203-430, S. 225f. Wie sich zeigen ließe, plante Benjamin eine entsprechende Unterscheidung auch auf dem Gebiet des Komischen.

54. Vgl. ebd., S. 304.

55. Vgl. dazu Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main, Basel 2000, S. 265.

aus, daß die später wiederkehrende komische Erschütterung der so begründeten Geschichte, Literatur und Theorie bereits in den Jahrzehnten ihrer Herausbildung angelegt worden ist. Wenn im 20. Jahrhundert und speziell an dessen Ende, nach dem vielbeschworenen »Ende der Geschichte«⁵⁶ das Komische in Theater, Film und Literatur dominant geworden ist, so kann aus dem Rückblick die hier betrachtete Periode der Literatur als der abgründige Boden bezeichnet werden, über dem sich die Moderne erheben wollte. Im Moment des Scheiterns der großen Systeme und Entwürfe können die hier liegenden, verschütteten anderen Möglichkeiten des Komischen als Formen einer nicht länger sich verabsolutierenden Moderne begriffen werden, als radikale Modernitätserfahrung, die *der* Moderne⁵⁷ vorausgeht und sie überdauert.

56. Vgl. oben Anmerkung 6. Außerdem: Verf.: Theater der Potentialität. Zum Enden der Geschichte im Theater der neunziger Jahre, in: Joachim Fiebach (Hg.), Theater der Welt/Theater der Zeit 1999 in Berlin. Arbeitsbuch, Berlin 1999, S. 69-74.

57. Moderne und der Modernitätserfahrung werden hier als teils miteinander einhergehende, teils einander infragestellende Begriffe aufgefaßt: Der Begriff der »Moderne«, wie er in Prägungen wie dem »Projekt der Moderne« oder der »klassischen Moderne« auftaucht, läßt sich heute nicht mehr ablösen von seinen Prämissen, die im Scheitern der großen Systeme idealistischer Philosophie wie später in den geschichtlichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts fragwürdig geworden sind. Als »Modernitätserfahrung« wird hier dagegen exakt dieses Fragwürdigwerden bezeichnet. Sie kann als eine »der« Moderne gleichursprüngliche Unterminierung oder Dekonstruktion begriffen werden. Ausführlich werde ich den hier nur knapp umrissenen Zusammenhang in einem Habilitations-Projekt entwickeln, das den Arbeitstitel »Das Komische als Paradigma der Modernitätserfahrung« trägt.

Literatur

- Agamben, Giorgio:** Noten zur Geste, in: Georg-Lauer, Jutta (Hg.), Postmoderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97-108.
- Aristoteles:** Poetik, Stuttgart 1982.
- Austin, J.L.:** How to do things with Words, Cambridge, 2. Aufl., 1975.
- Bataille, Georges:** Der Begriff der Verausgabung, in: ders., Die Aufhebung der Ökonomie, München 1985, S. 9-31.
- Hegel, la mort et le sacrifice, in: ders., Œuvres Complètes, V. XII, Paris 1973, S. 326-345.
- Benjamin, Walter:** Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980.
- de Man, Paul:** Aesthetic Ideology, Minneapolis, London 1996.
- Blindness and Insight, Minneapolis, London 1983.
- Derrida, Jacques:** Donner le temps – 1. La fausse monnaie, Paris 1991.
- États d'âme de la psychanalyse. Adresse aux États Généraux de la Psychanalyse, Paris 2000.
- Limited Inc., Evanston 1988.
- Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 291-314.
- Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie, in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main, 4. Auflage, 1989, S. 380-421.
- Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992.
- Dietzsch, Steffen (Hg.):** Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori, Leipzig 1993.
- Dom Juan oder der steinerne Gast von Molière.** Programmheft zur Inszenierung von B.K. Tragelehn, Düsseldorf 1988.
- Fick, Monika:** Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000.
- Foucault, Michel:** Histoire de la folie, Paris 1969.
- Les mots et les choses, Paris 1966.
- Surveiller et punir. La naissance de la prison, Paris 1975.
- Fukuyama, Francis:** Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?, München 1992.
- Golubew, Victor:** Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1904.
- Greiner, Bernhard:** Die Komödie, Tübingen 1992.
- Hamacher, Werner:** Afformativ, Streik, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt/Main 1994, S. 340-374.
- (Das Ende der Kunst mit der Maske), in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes, Frankfurt/Main 2000, S. 121-155.

- Heeg, Günther:** Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main und Basel 2000.
- Heidegger, Martin:** Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis), Frankfurt/Main 1989.
- Über den Humanismus, Frankfurt/Main 1991.
- Hein, Jürgen (Hg.):** Erläuterungen und Dokumente. G.E. Lessing: Minna von Barnhelm, Stuttgart 1977.
- v. Herrmann, Friedrich-Wilhelm:** Wege ins Ereignis. Zu Heideggers »Beiträgen zur Philosophie«, Frankfurt/Main 1994.
- Hinck, Walter:** Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert, in: Steffen, Hans (Hg.), Das Deutsche Lustspiel. Erster Teil, Göttingen 1968, S. 7-26.
- Horville, Robert:** Molière: Dom Juan, Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris o.Jg.
- Jugements sur le théâtre de Marivaux,** in: Marivaux: Théâtre complet. Tome II. Hg. v. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1981, S. 957-1024.
- Kluge, Alexander/Ulrich Gregor:** Interview, in: Herzog/Kluge/Straub, München, Wien 1976, S. 153-178.
- Kortländer, Bernd/Scheffel, Gerda (Hg.):** Marivaux. Anatom des menschlichen Herzens, Düsseldorf 1990.
- Koselleck, Reinhart/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.):** Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1973.
- Lacoue-Labarthe, Philipp/Nancy, Jean-Luc:** The literary absolute, New York 1988.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** Briefe, die neueste Literatur betreffend, Leipzig 1987.
- Frühe Lustspiele. Werke 1743-1750, Frankfurt/Main 1989.
- Hamburgische Dramaturgie, Stuttgart 1986.
- Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763, Stuttgart 1962.
- Lyotard, Francois:** Das postmoderne Wissen, Graz, Wien 1986.
- Marquard, Odo:** Exile der Heiterkeit, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), Das Komische, München 1976, S. 133-151.
- Marivaux:** Le miroir, in: ders, Journaux et œuvres diverses, hg. v. Frédéric Deloffre/Michel Gilot, Paris 2001, S. 534-549.
- Théâtre complet, hg. v. Frédéric Deloffre, Paris 1981.
- Mauss, Marcel:** Essai sur le don, Paris 1951.
- Miething, Christoph:** Marivaux, Darmstadt 1979.
- Molière:** Dom Juan ou le festin de Pierre. Comédie, in: ders., œuvres complètes. Hg. v. Maurice Rat, Paris 1951, S. 767-822.
- Müller-Schöll, Nikolaus:** Nie Gesagtes hören. Zu einer Theorie der Aufmerksamkeit bei Celan, Brook, Wilson, in: Lettre International. Heft 54 (2001), S. 72-77.

- Theater der Potentialität, in: Joachim Fiebach (Hg.), Theater der Welt/Theater der Zeit, Berlin 1999, S. 69-74.
 - Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt/Main 2002.
 - Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas. Erscheint in der Publikation des Kongresses »Theater als Paradigma der Moderne?«.
- Nagel, Ivan:** Marivaux oder: Die Chemie der Seelen, in: ders., Gedankengänge als Lebensläufe. Versuche über das 18. Jahrhundert, München, Wien 1987, S. 7-24.
- Niethammer, Lutz:** Posthistoire, Hamburg 1989.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.):** Das Komische, München 1976.
- Profitlich, Ulrich (Hg.):** Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart, Hamburg 1998.
- Promies, Wolfgang:** Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus, Frankfurt/Main 1987.
- Ronzeaud, Pierre (Hg.):** Molière Dom Juan, Paris 1993.
- Serres, Michel:** Le don de Dom Juan de Molière ou la naissance de la comédie, in: Critique, 24 (1968), S. 251-263.
- Stollmann, Rainer:** Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens, Stuttgart 1997.
- Weber, Samuel:** Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Deconstruction is/in America: a new sense of the political, New York, London 1995, S. 60-78.
- Vor-Ort. Eröffnungsvortrag beim Kongreß der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Gießen, 1996 (veröffentlicht: <http://www.hydra.umn.edu/weber/art1.html> vom 17. Juni 2003).
- Wetzel, Michael/Rabaté, Jean-Michel (Hg.):** Ethik der Gabe, Berlin 1993.
- White, Hayden:** Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/Main 1994.
- Wirth, Uwe (Hg.):** Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2002.