

# Mit Entsetzen Scherz

Die Zeit des Tragikomischen

Andreas Dorschel

Meiner



Andreas Dorschel

# **Mit Entsetzen Scherz**

Die Zeit des Tragikomischen

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4127-6

ISBN eBook 978-3-7873-4128-3



Gedruckt mit Unterstützung der Kunstuniversität Graz

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53, 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

VULPIS AD PERSONAM TRAGICAM

Personam tragicam forte vulpis viderat:

›O quanta species! inquit ›cerebrum non habet.‹

Phaedrus, *Fabulae* 1.7

DER FUCHS ZUR MASKE DES TRAGÖDEN

Die Maske des Tragöden sah einmal ein Fuchs:

›Oh welch ein Antlitz!, sprach er, ›doch es hat kein Hirn.‹

## Inhalt

<i>Folie à deux</i> .....	11
Sterben vor Lachen .....	15
<b>N.s Malheur, oder: Ist das tragikomisch? .....</b>	<b>23</b>
1 Das Tragikomische ist ein Klischee. Aber vielleicht muß es keines bleiben.   2 Die Frage nach dem Tragikomischen. Ein mögliches Beispiel.   3 Tragikomisches: Tragisches und Komisches nicht nebeneinander gestellt, sondern ineinander verschlungen.   4 Figur und kein Schluß.   5 Tragisches und Komisches müßten einander in einem Punkt treffen, damit Tragikomik möglich wird. Hypothese, dies gemeinsame Dritte sei die Verletzlichkeit der Menschen.   6 Quelle der Verletzlichkeit im Beispiel (¶2).   7 Erfundenes und Wirkliches.   8 Sonst schwächen gegensätzliche Qualitäten einander. Warum soll es sich in diesem Fall anders verhalten?   9 Wechselseitiges Steigern schließt wechselseitiges Verändern nicht aus. Und: Das Interesse an Tragikomik (¶¶2–5, 8) kommt ohne die Annahme aus, Tragik oder Komik seien in sich mangelhaft.   10 Das Paradox der Tragikomik (¶8) verschwindet, wenn man Innenperspektive und Außenperspektive unterscheidet.   11 Kritik der Lösung (¶10): Auch aus der Außenperspektive können Tragisches und Komisches einander stärken, statt, wie zu erwarten wäre, einander zu schwächen.   12 Einwand: Tragisches und Komisches haben nie zugleich in einem Bewußtsein Platz.   13 Von dem Einwand (¶12) ist die Frage zu trennen, ob es eine Gattung Tragikomödie gibt.   14 Antwort auf den Einwand (¶12): Er muß, um plausibel zu scheinen, das Bewußtsein verzerrn.   15 Gegeneinwand: Tragikomisches gibt es nur unter einer Deutung. Antwort: Das ist nichts Ungewöhnliches.   16 Tragisches und Komisches im Verhältnis zu Fühlen und Denken.   17 Was ist Einfühlung?   18 Einfühlung schließt Denken nicht aus.   19 Welche Deutung (¶15) kommt hier für das ‚Tragische‘ in Frage? Traurigkomisches vs. Tragikomisches.   20 Traurigkomisches (¶19): ein weitläufigeres Beispiel.   21 Ob die eine Seite die andere bedingt, läßt sich testen, indem man im Gedankenexperiment die eine Seite in ihrer Qualität abwan-	

delt. | 22 Auch im Traurigkomischen können die beiden Seiten einander bedingen. | 23 Zur Wortgeschichte. Neue Formulierung der Frage.

Parabase ..... 45

Dionysos' Duplicitas: Tragik, Komik und das  
attische Theater ..... 47

1 Fangen Philosophen an, von Tragik zu reden, ist eine Komik nah: die unfreiwillige. | 2 Was für ein Gegensatz ist ›tragisch‹ *versus* ›komisch‹? | 3 Definitionen helfen nicht. Über Genauigkeit. | 4 Tragik und Komik, allzu menschlich. | 5 Unabhängig von Geschichte sollen Tragik und Komik Kompensationen darstellen. | 6 Aber was jeweils kompensiert werden soll, verweist auf Geschichte. | 7 Nichts spricht dafür, ›tragisch‹ *versus* ›komisch‹ sei ein zeitloser metaphysischer Gegensatz oder eine anthropologische Universalie. | 8 Zu unterscheiden davon ist globales Marketing kultureller Ware, die solche Kategorien inkorporiert. | 9 Am Ursprung der Begriffe, dem klassischen Athen, leitete sich das Tragische von der Tragödie und das Komische von der Komödie her, nicht umgekehrt. | 10 Der Prozeß, die Qualität von der Gattung zu abstrahieren, begann bereits in klassischer Zeit. | 11 Bildeten Tragödie und Komödie einen Gegensatz? | 12 Tragödie und Komödie entsprangen im Griechenland des 5. Jahrhunderts beide dem Kult des Dionysos. | 13 Vom Drama. | 14 Gegensätze gibt es nur in einer gemeinsamen Sphäre. | 15 Fundierende Annahme im griechischen Denken: Gegensätze ergänzen, erläutern und bestimmen einander. | 16 Aus Erfahrung, nicht aus Logik erwächst der Gegensatz. | 17 Die gemeinsame Sphäre (¶14) von Komödie und Tragödie war am historischen Ursprung ein konkreter Ort. | 18 Das Verhältnis beider zu einander ließ sich als Arbeitsteilung begreifen. | 19 Attische Tragödie und Komödie sortierten sich, entgegen einem späteren Vorurteil, nicht nach schlimmem und gutem Ende. | 20 Ist der unausgleichbare Gegensatz die Differenz des Tragischen? | 21 Hegel: Merkmal des Tragischen ist eine »Kollision« gleichermaßen berechtigter Ansprüche. | 22 Nicht einmal an Hegels Paradebeispiel, Sophokles' *Antigonē*, überzeugt dies. | 23 Selbst wenn die »Kollision« (¶21) einmal paßt, muß sie in anderen Fällen erst zum Merkmal des Tragischen verbogen werden. | 24 Das Verhältnis zur Zeit: Während auf den tragischen Helden lastet, was war, setzen sich die komischen über es hinweg. | 25 Das bedeutet nicht, die klassische Tragödie sei ein traditionalistisches Genre. | 26 Nur die attische Komödie, nicht die Tra-

gödie, streicht an ihrem Theaterdasein das Gemachte heraus. | 27 Die klassische Tragödie ist verpflichtet aufs Wahrscheinliche, die Alte Komödie schreckt nicht zurück vor Unmöglichem. | 28 Die Sprache der klassischen Tragödie präsentiert sich als in den Dingen selbst verankert, die der Alten Komödie als Erzeugnis der Willkür. | 29 Unter den Begriffen des Komischen und Tragischen, die das klassische Athen prägte, ist schwer einzusehen, wie Tragikomisches gelingen könnte. Komisches in tragischer Umgebung bleibt komisch; Tragisches in komischer Umgebung wird selber komisch.

Ironie. Tod und Spiele: Euripides' *Bakchai* ..... 79

»The trick of singularity«: Tragik, Komik und das Selbst der Renaissance ..... 107

1 Was ist ein Selbst? | 2 Historisierung der Frage. | 3 Vom Sinn des Selbstseins und seinen sozialen Instanzen. | 4 Person: Kultmaske, Theatermaske, Rechtssubjekt. | 5 Die Seele des Christen: Selbst sein »aus Gott, durch Gott, in Gott« (Augustinus). | 6 Montaignes Selbst. | 7 Singularität ist eine Relation. | 8 Rückkehr des antiken Dramas als Text. | 9 Das Komische und Tragische sind in der Renaissance mögliche Bezugspunkte der Stilisierung des Selbst. | 10 An Malvolio, in Shakespeares *Twelfth Night*, wird der »trick of singularity« komisch durchgespielt. | 11 Komik als Sturz nicht aus wirklicher Höhe, sondern aus einer eingebildeten. | 12 Shakespeares Iago: Dienst, der vernichtet. | 13 »I am not what I am.« | 14 *Othello*: Der Riß im Selbst. | 15 Komische Verschlagenheit und heroische Opferbereitschaft sind unvereinbare Bezugspunkte der Stilisierung des Selbst: Nebeneinanderstellen lassen sie sich, nicht aber tragikomisch verbinden. | 16 Die Frage, die zu verfolgen ist, zielt nicht auf Klassifikation.

Intervention. Macht und Wahrheit: Shakespeares *Lear* ..... 133

Teilen, Herrschen und Genießen: Tragik und Komik im bürgerlichen Zeitalter ..... 159

1 Das Bürgertum ist unheroisch; die alte Tragik konnte es nicht fortschreiben. | 2 Im bürgerlichen Zeitalter fällt Tragik der Metaphysik zu, Komik hingegen der Psychologie. | 3 Metaphysik des Tragischen, idealistisch: Schellings *Briefe* (1795). | 4 Grundgedanke: Als Sinnenwesen

geht der tragische Held zugrunde, aber noch in diesem Untergang triumphiert er als intelligibles Wesen. | 5 Tragik als »vollkommene Indifferenz« subjektiver Freiheit und objektiver Notwendigkeit: Schellings *Philosophie der Kunst* (1804/05). | 6 Bürgerliche Tragik als angewandter Idealismus. | 7 Freiheit und Notwendigkeit in Hebbels *Gyges* (1854). | 8 Die Indifferenz beider (¶ 5) setzt Hebel von der Metaphysik her voraus: Sie ergibt sich ohne künstlerische Überwindung eines Widerstands. | 9 Metaphysik des Tragischen, lebensphilosophisch: Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872). | 10 Idealistische (¶¶ 3–5) und lebensphilosophische (¶ 9) Metaphysik des Tragischen teilen zwei Züge. | 11 Komik gilt in der bürgerlichen Welt als ein »Gefühl«, das den Gesetzen der Assoziation unterliegt. | 12 Zu erklären sei Komik gemäß psychischer Ökonomie als Abfolge einer Stauung und Entladung von Energie. | 13 Das Übrige – der Inhalt der Komik – folgt aus der bürgerlichen Lebensform. | 14 Psychoanalyse als verpaßte Gelegenheit, die mögliche Tragikomik bürgerlichen Seelenlebens zu entfalten. | 15 In der bürgerlichen Welt treffen Tragik und Komik nur als mögliche Objekte des Genusses zusammen. Diese Konstellation ergibt jedoch keine Tragikomik. | 16 Ausblick: Der moderne Roman.

Travestie. Willkür und Bedeutung: Kafkas <i>Process</i> . . . . .	183
Miniatur . . . . .	205
Bibliographie . . . . .	207
Register . . . . .	225
Dank . . . . .	229

## *Folie à deux*

*Folie à deux*, ›Wahn zu zweit‹, lautet der Name einer Anomalie, derer sich früher die Seelenärzte annahmen.<sup>1</sup> Die Nähe der Patienten zu einander war in einem solchen Fall dafür verantwortlich, daß sie verrückt sein konnten; also mußte der entscheidende erste Schritt zur Besserung darin bestehen, beide von einander zu trennen. Einstweilen ist die *folie à deux* bei den Psychiatern in Ungnade gefallen; das neueste *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder* (DSM-5, 2013) führt sie nicht mehr, da die Kriterien zu ihrer Bestimmung vage seien. Von falscher Exaktheit befreit zu sein könnte den Namen zu uneigentlichem Gebrauch befreien. *Folie à deux* scheint jedenfalls keine schlechte Metapher für Konstellationen, die tragikomisch genannt werden. Zwei Qualitäten statt zwei Personen wären es in der figurativen Rede, die zusammenkommen. Entscheidend ist hier wie dort die Nähe, bis zur Intimität. Wie die Zusammenziehung in das eine Wort, ›Tragikomik‹, andeutet, geht es nicht darum, daß in einer Ecke die Komik spielt und in einer anderen die Tragik; wie bei einer richtigen *folie à deux* muß sich eine gemeinsame Sphäre bilden. Daß in dieser Sphäre eine Portion Wahn, der Therapie entzogen, Platz hat, wird diese philosophische Untersuchung in drei Fallstudien erweisen. Deren Beispiele sind der europäischen Dichtung entnommen. Damit ist nicht bestritten, daß es im Leben öfter tragikomisch zugeht. Aber wer Leben so versteht, greift auf Vokabular zurück, das der Dichtung entstammt. Dieser Umstand weckt Zweifel an der Vorstellung, Dichtung ahme das Leben nach. War es in der Geschichte vielleicht manchmal umgekehrt? Die Fallstudien erproben den Gedanken, mit der Rede von Tragikomik lasse sich in historisch prägnant unterschiedlichen Zusammenhängen etwas anfangen: dem des klassischen Athen, dem Englands unter Jakob I. sowie dem der Habsburgermonarchie in ihrer letzten Phase. Euripides' *Bakchai* (erstmals auf

<sup>1</sup> Enoch, Puri u. Ball, ›Folie à deux‹. Genauere Angaben zu den Schriften, auf die Bezug genommen wird, verzeichnet die Bibliographie.

geführt 405 v. Chr.), Shakespeares *Tragedy of King Lear* (gedruckt 1623) und Kafkas *Der Process* (verfaßt 1914/15) umkreisen je auf ihre Art Fragen des Status. Die Könige Pentheus und Lear ebenso wie der »Prokurist einer großen Bank« Josef K. erleben den Zerfall ihrer Macht und des Respekts, den sie zuvor genossen. Doch nicht, daß dies geschieht, schafft tragikomische Situationen, sondern die Art, wie es geschieht. Bestimmte Situationen innerhalb der Werke so zu charakterisieren, schließt kein Urteil über den Charakter der Werke im Ganzen ein. *Bakchai*, *King Lear*, *Der Process* sind, was immer sie sein mögen, keine Tragikomödien. Die drei Fallstudien tragen nichts bei zu literaturwissenschaftlichen Gattungsdiskussionen. Statt einem angeblichen Genre ›Tragikomödie‹ gilt die Untersuchung bestimmten Konstellationen, die – so die These – in erhellender Weise als tragikomisch begriffen werden. Daß sie so begriffen werden können, ist indes erstaunlich. Den Fallstudien zu Euripides, Shakespeare, Kafka gehen Kapitel zum jeweils nach Zeit und Ort veränderten Sinn der Begriffe ›tragisch‹ und ›komisch‹ voraus, die darlegen, aus welchen Gründen im Griechenland des 5. Jahrhunderts (›Dionysos' Duplicitas‹), in der Renaissance (›The trick of singularity‹) und in der Kultur des Bürgertums deutscher Sprache nach 1800 (›Teilen, Herrschen und Genießen‹) eine Verbindung jener beiden Qualitäten zu so etwas wie Tragikomik durchaus unwahrscheinlich war: sie schien jeweils einfach eine Ungereimtheit darzustellen. Das Unwahrscheinliche möglich machte Euripides durch Ironie, Shakespeare durch Intervention, Kafka durch Travestie; was das genau bedeutet, ist nicht auf die Schnelle zu sagen, sondern nur in den jeweiligen Kapiteln zu entfalten. Die drei Kunstgriffe unterscheiden sich in charakteristischer Weise; gemeinsam ist ihnen, daß sie, auf Geschehenes reagierend, jeweils Gegenwart mobilisieren. Ein Leitmotiv der Überlegungen – daher der Untertitel des Buches – bildet das Verhältnis zur Zeit: Komisches ist im Moment zuhause,<sup>2</sup> Tragisches beschreibt einen großen Bogen. Die Frage der Ungereimtheit, als Kern des Buches, exponiert das Kapitel ›N.s Malheur, oder: Ist das tragikomisch?‹ bereits zu Anfang umfassend. Dem Umstand, daß alles irgendwo herkommt und irgendwo hingeht, ohne daß sich präzis angeben

<sup>2</sup> – oder einer Abfolge von Momenten; s. Kap. ›N.s Malheur‹, ¶ 21.

ließe, woher und wohin, entspricht, gleichsam an den Rändern des Buches, die Form bloßer Skizzen. Sie sollen es nicht panzern – bei diesem Thema wäre das besonders verfehlt –, sondern nach beiden Seiten öffnen. Tragikomik, wenn's denn welche ist, *avant la lettre* und *après la lettre*: Die kleine Studie am Anfang des Buches (›Sterben vor Lachen‹) widmet sich der Homerischen Welt als Vorgeschichte des Tragikomischen; wie es in der Obhut digitaler Technologien weiter gedeihen mag, fragt das Fragment am Ende des Buches. Fragend ist jedenfalls sein Sinn, auch wenn es sich in der sprachlichen Form behauptend ausnimmt. Dies Stück heißt: ›Miniatuur‹. Denn es wäre doch gelacht, wenn eine *Folie à deux*, die eine so große Vergangenheit hinter sich hat, nicht wenigstens eine kleine Zukunft vor sich haben sollte. Falls diese Meditation über das Endgerät einen enttäuschenden Schluß ergibt, wäre zu erwägen, in welchem Anteil das Enttäuschende der Wirklichkeit, in welchem dem Autor, der von ihr handelt, zuzuschreiben ist.

## Sterben vor Lachen

Schrecken und Gelächter scheinen unvereinbar. Heulen und Zähnekklappern antworten jenem, nicht Kichern. Das Lachen bricht, wenn überhaupt, erst aus, sobald das Entsetzen gebannt ist. Den beiden unterschiedlichen Konstellationen dürfte allerdings etwas gemeinsam sein. In Erschrecken oder in Gelächter ausbrechen werden diejenigen, denen etwas begegnet, das die gewöhnliche Ordnung der Dinge zerreißt oder außerhalb ihrer liegt. Was sich ereignete, hat die in der einen oder anderen Weise Reagierenden an ihre Grenzen gebracht. Die Extreme berühren einander. Dies ist ein alter Gedanke; klassisch formuliert hat ihn Samuel Taylor Coleridge:

Indeed, paradoxical as it may appear, the terrible by a law of the human mind always touches on the verge of the ludicrous. Both arise from the perception of something out of the common order of things – something, in fact, out of its place; and if from this we can abstract danger, the uncommonness will alone remain, and the sense of the ridiculous be excited. The close alliance of these opposites – they are not contraries – appears from the circumstance, that laughter is equally the expression of extreme anguish and horror as of joy: as there are tears of sorrow and tears of joy, so is there a laugh of terror and a laugh of merriment.<sup>1</sup>

Mag es auch paradox scheinen, so röhrt doch das Schreckliche nach einem Gesetz des menschlichen Geistes immer an die Schwelle des Lächerlichen. Beide entspringen der Wahrnehmung von etwas außerhalb der gewöhnlichen Ordnung der Dinge – von etwas, das nicht an seinem Platz ist; und wenn nun die Gefahr wegfällt, bleibt allein das Ungewöhnliche daran und erregt den Sinn fürs Lächerliche. Die enge Verbindung der Gegensätze – sie widersprechen einander nicht – ist dem Umstand abzulesen, daß Lachen gleichermaßen Ausdruck äußerster Angst und äußersten Grauens ist wie Ausdruck von Freude: wie es Tränen der Trauer und Tränen der Freude gibt, so gibt es auch ein Lachen des Schreckens und ein Lachen der Fröhlichkeit.

<sup>1</sup> Coleridge, »Shakspeare [sic]«, 147.

Für das Lächerliche (»ludicrous«, »ridiculous«) trifft Coleridge den Vorbehalt, die Gefahr müsse wegfallen: »abstract danger«. Aber was für das Lächerliche gilt, das gilt nicht selbstverständlich auch für das Lachen: Es gibt das Auflachen im Schrecken, den »laugh of terror«. Als das Dritte, auf das beide bezogen sind, gerät der Leib in den Blick, besonders die Fähigkeit, noch Luft zu schöpfen: im Lachen ändert sich das Atmen, im Schrecken kann es einem den Atem verschlagen. Mehrere europäische Sprachen spannen in zwei merkwürdigen Wendungen das Lachen unmittelbar zusammen mit dem, was aus äußerstem Schrecken hervorgehen kann und wie wenig anderes seinerseits Schrecken hervorruft: dem Tod. ›Sterben vor Lachen‹ und ›sich totlachen‹ lauten die beiden Formeln. Eine von ihnen erscheint erstmals in einer Episode der *Odyssee*, deren epischer Held, Odysseus, die späteren tragischen und komischen Helden präfiguriert.<sup>2</sup>

Die Episode (18.1–116)<sup>3</sup> steht an entscheidender Stelle: Odysseus ist angekommen, ohne bereits als der erkannt zu sein, der er ist: Hausherr des Palasts auf Ithaka. Er ist heimgekehrt und doch noch nicht daheim. Seine Wege haben ihn bis vor die Türschwelle gebracht, diese Zone des Übergangs, aber nicht schon auf diese. Insofern die *Odyssee* insgesamt das Epos von der Rückkehr des Helden in die Heimat ist, wird es in der Episode ernst; ohne diesen Bezug auf den Kern der Geschichte wäre sie es wohl kaum. Der Ernst, der in ihr das Lachen grundiert, erschließt sich von der Frage her, wer es eigentlich ist, der zurückgekehrt ist. Die Herrschaft des Odysseus über Ithaka – das ergibt sich aus allem, was während seiner zwanzigjährigen Abwesenheit geschah – kann nicht auf dynastischem Erbrecht beruht haben, auch wenn bereits sein Vater Laërtes König war. Dem Sohn Telemachos machen andere Fürstensöhne

<sup>2</sup> Zur *Odyssee* im Verhältnis zu Tragödie und Komödie vgl. Aristoteles, *Peri poietikēs* 1453a30–39. Euanthius sieht in der *Ilias* das Vorbild der Tragödie, in der *Odyssee* das Vorbild der Komödie, ›Commentum de comoedia‹, 4: »Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praebuit et uelut quandam suorum operum legem praescrispsit: qui Iliadem ad instar tragediae, Odyssiam ad imaginem comoediae fecisse monstratur.« Zum »Komischen«, »Tragische[n]« und ihrem Verhältnis bei Homer Auerbach, *Mimesis*, 25.

<sup>3</sup> Buch- und Versangaben ohne Zusatz beziehen sich im folgenden auf Homers *Odyssee*. Zitate folgen der Ausgabe Anton Weihs.

die Nachfolge streitig, gegen die er sich allein nicht durchsetzen würde.<sup>4</sup> Eben darauf scheint es in diesem Gemeinwesen anzukommen: sich durchzusetzen, kraft seiner Muskeln ebenso wie kraft des eigenen Verstandes. Die Freier sind nicht so sehr Usurpatoren als Prätendenten – Teilnehmer eines Wettbewerbs um den ersten Rang in einem Land, dessen König als verschollen gilt. Für Odysseus, der die Nebenbuhler in seinem Hause vorfindet, hängt alles davon ab, sich als der Stärkere und Klügere zu erweisen. Nicht sein Name, nicht seine alten Rechte zählen, sondern allein die ihm verbliebene Fähigkeit, mit einer vielfachen Übermacht fertig zu werden. Darum verhüllt er seinen Namen und erscheint als Bettler vor den Freiern. Gewiß sind die Lumpen des Bettlers die klug gewählte Verkleidung des Königs Odysseus. Doch im Sinne dessen, daß allein der Mann, der er ist, Odysseus zum König macht, sind sie zugleich etwas anderes als eine Verkleidung: die Requisite einer Probe darauf, daß ihm die Herrschaft zusteht.

Auf der Schwelle des Hauses lagert ein Bettler, Iros – ein anderer Bettler, wie es scheint, denn auch Odysseus ist ja als ein solcher gekleidet. Iros heißt eigentlich Arnaios (18.5). Dieser eigentliche Name ist sprechend, hergeleitet von *arnymai*: Arnaios ist einer, der kriegt, der etwas bekommt: wie es, im besseren Falle, einem Bettler passt. Ins Burleske aber rückt die Figur ihr Rufname ›Iros‹: Dieser ist nämlich gebildet als männliches Gegenstück zum Namen der Iris, der Götterbotin. Iros dient den Freiern als Laufbursche (18.7). Der Dichter kontrastiert die Extreme höchster kosmischer Macht einerseits, des sozialen Bodensatzes andererseits. Iros ist prädestiniert, Gelächter auf sich zu ziehen. Das Lächerliche der Szene gründiert jedoch der Tod: der mögliche Tod des Iros, den, je auf ihre Art, Antinoos (18.85) wie Odysseus (18.91) erwägen, und, als Präfiguration, der Tod der Freier. Beides verdichtet ein Vers in der Formel des Sterbens vor Lachen, *gelō ekthanon* (18.100).

Iros verkörpert einen Typus, der später in der Komödie Karriere machte: den Verfressenen. Dieser Typus bildete sich dann in zwei Varianten aus: der des gutmütigen Verfressenen, der anderen ihr Teil gönnt, und der des mißgünstigen Verfressenen, der alles für sich will. Einer der letzteren Art ist bereits Iros. Er macht Odysseus

<sup>4</sup> Clarke, ›Telemachus and the *Telemacheia*‹, 129.

die Schwelle streitig, weil er dort sein Futter empfängt. Dem Haus-herrn die Schwelle des Hauses streitig zu machen verstößt eklatant gegen die Sitte. Aber es ereignet sich hier ja, vergleichbar Oidipous' Hochzeit mit seiner Mutter, in der Weise unheilbringender Ver-blendung, für die eine andere Epoche den Terminus ‚tragische Iro-nie‘ prägte. Odysseus verschärft diese Ironie der Situation zu einer bewußten Ironie, wenn er von sich in der dritten Person redet. Die wahre Drohung, als eine von Odysseus ausgehende, ist damit vor Iros zugleich ausgesprochen und nicht ausgesprochen:

Alt bin ich freilich – doch schlag ich dir Brust und Rippen noch  
blutig.

Morgen dann hätte ich größere Ruhe, vermut' ich: ich meine  
Nämlich, du würdest in gar keiner Weise den Weg wieder finden,  
Nochmal ins Haus des Sohns des Laertes, Odysseus, zu kommen.

(18.21–24)

Ironie, Verhüllung, ist dies, eben weil Iros es nicht durchschaut; daß der Bettler Odysseus ist, wissen zu diesem Zeitpunkt nur Telemachos (16.154–219) und, allerdings, alle, die es lesen. Zwischen dem Autor, den herausgehobenen Figuren – Odysseus und Telemachos – und den Adressaten des Epos besteht gleichsam eine Verschwörung der Wahrheit. Vor den Freiern treibt Odysseus die Ironie noch weiter, indem er, der – was seine Lumpen vorübergehend verhül-len – körperlich weit Überlegene, sich als gebrechlichen Greis hin-stellt:

Freunde! Ein alter, von Leid überwältigter Mann kann wohl  
schwerlich  
Kämpfen mit jüngeren Männern! (18.52–53)

Um den Kampf herbeizuführen, tut Odysseus so, als müsse er ihn verlieren (vgl. 21.275–284): seine Ironie ist schlau. Aber ihren Schleier kann er gleich lüften; Worte und Lumpen haben getäuscht, der Leib spricht die Wahrheit. Erstaunt rufen die Freier aus:

Jetzt trifft Iros Äiros das Unheil, das er herbeirief:  
Welch einen Hinteren zeigt uns der Alte da unter den Lumpen!  
(18.73–74)<sup>5</sup>

Im Clinch der Bettler parodiert der Dichter Zweikämpfe aristokratischer Kriegshelden. Diese würden um Macht und Ehre streiten, bei jenen geht es um die Wurst, den gestopften Magen einer Ziege, den der Freier Antinoos als Preis für den siegreichen Bettler ausbot (18.43–49, 118–119). Doch die Eingeweichten – und das sind wieder neben Odysseus selbst sein Sohn Telemachos und die Leser – wissen, daß es zugleich nicht um einen Ziegenmagen geht, sondern um etwas Großes, das für den Verlauf des Epos alles Entscheidende: Odysseus' Zutritt zu seinem Haus, um seine Heimkehr.

Parodien werden lesbar als solche, insofern das durchscheint, was sie parodieren – hier eine aristokratische Kampfszene. Wie für Hektor vor Ajax in der *Ilias* (7.206–218) gibt es für Iros gegenüber dem Fremden, dem verkannten Odysseus nämlich, kein Zurück mehr (18.66–77), nachdem sie den Kampf jeweils selbst angezettelt haben – mögen sie, bebend vor Angst, auch noch so sehr wünschen, es gäbe ein Zurück. Und abgesehen von dieser speziellen Parallele ist ein allgemeines archaisches Muster des epischen Zweikampfs erkennbar: Die Gegner tauschen vor dem Kampf Drohreden aus (18.9–33), präparieren sich zum Duell (18.66–67), einem von ihnen hilft eine Göttin (18.69–70), der Unterlegene ›beißt in den Staub‹ (18.98),<sup>6</sup> der Sieger verspottet den Besiegten (18.104–107).<sup>7</sup> Schließlich aber ist diese Parodie auch keine Parodie – denn bei einem der beiden Kämpfer handelt es sich um einen Helden des Trojanischen Krieges. Daß er Iros mühelos außer Gefecht setzt, versteht sich jedenfalls für wissende Leser selbst.

Doch welcher Sinn liegt darin, daß die Freier angesichts dieses Kampfes ›vor Lachen sterben‹ (*gelō ekthanon*, 18.100)? Sie hatten ihn schon vorher mit Lachen begleitet: *ekgelasas* (18.35), *geloōntes* (18.40). Wie immer der Kampf ausging, eine Freude war ihnen als Zuschauern sicher: die Schadenfreude. Ihr Lachen über den Scha-

<sup>5</sup> ›Äiros‹ – mit dem *alpha privativum* – bedeutet, sein Schicksal vorwegnehmend, ›Nicht-mehr-Iros‹ oder ›Nicht-mehr-Bote‹.

<sup>6</sup> Vgl. *Ilias* 16.469.

<sup>7</sup> Vgl. *Ilias* 21.122.

den des Iros (18.111: *gelōontes*) ist indes kurzsichtig. Was sie als Unterhaltung betrachten, kündet ihren Untergang an. Die Freier ähneln Iros in mehrfacher Hinsicht – darin, daß auch sie den Fremden ruppig behandeln, sich an fremdem Eigentum vergreifen, ihrem Bauch verfallen sind, großmälig auftreten und sich ebenso schamlos wie feige verhalten. Iros verschuldet selbst seinen Fall (18.73); das Gleiche tun die Freier. Die Verbindung zwischen dem Schicksal des Iros und dem der Freier spricht Telemachos im Gespräch mit Penelope aus – hier, im 18. Gesang, noch als Wunsch:

Würden doch jetzt so die Freier in unsrem Palast überwältigt,  
Senkten sie so ihre Köpfe zu Boden, die einen im Hofe,  
Andre im Haus, und würde doch jedem so schwach in den Knieen,  
So, wie jetzt jener Iros da draußē am Tor unsres Hofes  
Sitzt, als wär' er betrunken und wackelt nur so mit dem Kopfe.  
Aufrecht kann er sich nicht auf die Füße mehr stellen, und  
Heimkehr  
Gibt es nach Hause nicht mehr, so zerschlagen sind seine Glieder.  
(18.236–242)

Wenn der Dichter die Freier metaphorisch vor Lachen sterben läßt, dann weil sie am Ende ihr Leben verlieren werden der Verblendung halber, die durchweg in ihrem Lachen lag. Es begleitet ihren Weg in den Tod: Die Mägde lachen über den vermeintlichen Bettler (18.320: *egelassan*; 20.8: *gelō*); mit seinem Hohn über diesen bringt Eurymachos die anderen Freier zum Lachen (18.350: *gelō*); die Freier lachen Theoklymenos ins Gesicht, als er ihren Tod voraussieht (20.358: *gellassan*); sie lachen über die von Telemachos geladenen Gäste (20.374: *geloōntes*); sie lachen vor ihrem letzten Mahl (20.390: *geloōntes*); sie lachen – ein letztes Mal –, als Telemachos ihnen den Tod wünscht (21.376: *gellassan*). Nur ein einziges Mal wendet die Göttin selber dieses Lachen (20.346: *gelō*; 20.347: *geloōn*) aus der Verblendung in die Wahrheit, die aber, der Normalität der Verblendung halber, die Gestalt momentaner Verrücktheit, von Wahnsinn (20.346: *paraplagxen* von *paraplässō*, wörtlich: ›danebenschlagen‹) annehmen muß.

Pallas Athene indessen

Reizte die Freier zu unauslöschlichem Lachen. Ihr Denken  
Ging in die Irre. Sie lachten bereits mit fremden Gesichtern.  
Blutig wurde das Fleisch, das sie aßen, es füllten die Augen  
Voll sich mit Tränen: es sah ihr Gemüt schon den kommenden  
Jammer. (20.345–349)

*Gnathmoisi* (20.346), von Weiher hier wie schon von Voß mit »Gesicht« übersetzt, sind eigentlich die Backen oder Gebisse der Freier. Athene hat ihnen die Kiefer ausgehängt; die Bewegung der Mundpartie, die zum Lachen gehört, ist fremdgesteuert (vgl. 20.347: *allotrioisin*).<sup>8</sup> Sie besitzen es nicht; es ist besessen, ein irres, totes Lachen. In ihm haben die Lachenden sich selbst verloren, so wie sterben heißt sich zu verlieren. Das Lachen der Freier ist nicht das ihre, weil sie nichts mehr zu lachen haben, wie die Prophezeiung des Theoklymenos (20.350–386), die so eingeleitet wird, klar macht.<sup>9</sup> Ihre lächerliche Torheit und ihr Verhängnis ist damit in ein einziges Bild zusammengezwungen. Dieses Bild entzieht sich jedoch. Daß die Freier zugleich unauslöschlich lachen (20.346: *as-beston gelō*) und weinen (20.347–348: *osse dakryophin pimplanto*) sollen, liegt jenseits der Grenzen des Vorstellbaren: sie sind überschritten, wo Menschen Marionetten der Götter werden. Die komische Seite des Schrecklichen, lachhaftes Puppentheater, zeigt hier, wie schrecklich das Schreckliche ist; im vorhinein ist der Satz aus klassischer Zeit entkräftet, das Komische müsse harmlos sein.<sup>10</sup> Es wäre anachronistisch, die Szene tragikomisch zu nennen. Doch in das, was dann Tragikomik wurde, geht der große Fund ein, den Homer hier machte: das Lachen derer, für die es längst nichts mehr zu lachen gibt.

<sup>8</sup> Darin liegt ein Unterschied zum ›Lachen unter Tränen‹ der Andromache (*Ilias* 6.484). Zum Wahnsinn als göttlicher Schickung in der *Odyssee* vgl. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 67, 84.

<sup>9</sup> Vgl. de Jong, *Narratological Commentary*, 501–502.

<sup>10</sup> Aristoteles, *Peri poiētikēs* 1449a34–37.

## N.s Malheur, oder: Ist das tragikomisch?

1 Der Gegenstand dieser Studie, das Tragikomische, ist zunächst ein Klischee: das des Bajazzo, dem zum Heulen ist, während er seine Possen reißt. Klischee bedeutet Abklatsch, zunächst den Probeabzug einer originalen Druckform. Ein Paradoxon, wie das Tragikomische, mag einmal gegen Klischees erdacht worden sein; ein solcher Umstand bietet und bot noch nie Gewähr gegen die Möglichkeit, selbst abgegriffen und nichtssagend zu werden. Guter Geschmack geht Klischees grundsätzlich aus dem Weg; aber derart unbehelligt bleiben sie, was sie sind. Gerade daß etwas Klischee wurde, wäre ein Grund, es so lange mit Fragen zu behelligen, bis es wieder frisch ist. Es kann sich herausstellen, daß dies mißlingt. Aber selbst das wäre eine Lehre.

2 Zu den Klischees (¶1) zählen gestanzte Antworten auf vorgefertigte Fragen. Die erste Frage, die sich stellt, wäre die nach der richtigen Frage. Darf sie lauten: Was ist Tragikomik? Oder ist die Frage, so gestellt, verpönt, weil essentialistisch – und zu ersetzen durch Erkundigungen nach dem Wortgebrauch? Manche Leute werden tragikomisch genannt, auch Situationen, Ereignisse, Vorgänge. Was für Vorgänge? Jenseits des Klischees nach einer Sache gefragt wird erst, wenn sich nicht mehr von selbst versteht, was sie ist. Vielleicht hilft ein Beispiel weiter, das schnell jenes Etikett auf sich ziehen würde; jedenfalls bietet es reichlich Stoff zum Nachdenken über Tragikomik. Anton Tschechow notierte im Jahr 1901 in einer Kladde zum *Kirschgarten*:

Die Lehrerin N. hört, als sie abends nach Hause geht, von einer Bekannten, X. habe sich in sie verliebt, wolle ihr einen Antrag machen. N. ist häßlich, hat nie zuvor ans Heiraten gedacht, kommt zitternd vor Angst nach Hause, kann nicht schlafen, weint, gegen Morgen verliebt sie sich in X.; und mittags erfährt sie, daß es nur eine Vermutung war, daß X. nicht sie heiraten werde, sondern Y.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Čechov, *Tagebücher Notizbücher*, 141.

Ein Anti-Aschenputtel. Auf den ersten Blick mag die Geschichte aussehen wie der simple Witz des Erzählers über eine Frau, für die es das höchste der Gefühle wäre, eines Tages geheiratet zu werden. Sein Sexismus ließe sich vielleicht daran festmachen, daß das Attribut »häßlich« N. von vornherein zum Opfer stempelt. Eventuell würde man hinzufügen, der Witz beute eben das stets reichlich vorhandene Gefühl der Schadenfreude aus, die sich leicht einstellt, wenn jemand – in diesem Fall die Protagonistin N. –, wie man so sagt, selber schuld ist. Aber ist die Sache wirklich so einfach?

3 Was ist mit der Geschichte anzufangen? Sofern Schadenfreude (¶ 2) hier nicht das erste und zugleich letzte Wort hat, liegt Mitgefühl, wie traurig der Vorgang sei, unmittelbar nahe. Daß N. Opfer eines banalen Versehens wird, macht, was da passierte, erst recht trostlos: Gleichgültig, nämlich ungeprüft Hingesagtes erzeugt, über Stadien von Angst und Zittern, äußerste Involviertheit, die am Ende auf manifeste Gleichgültigkeit trifft. Hätte ein Nicht-Indifferenter, ein Feind, N. angegriffen, dann könnte sich ihr Leid und des Lesers Mitleid in Haß auf den Angreifer Luft machen. Sie könnte kämpfen. Aber N. hat keine Ansprüche an X., sie kann sich nicht zu Unrecht zurückgesetzt,<sup>2</sup> also im Recht fühlen. Ihr ist benommen, ihrer Enttäuschung in Empörung Luft zu machen. Wenn man N. ein Opfer nennt, fragt es sich doch: wessen Opfer? Von bösen Absichten der drei anderen Beteiligten ist keine Rede. Niemand hat etwas gegen N. Und gerade daß sich nicht die Spur eines solchen Konflikts andeutet, läßt die Geschichte an Komik, bis zur Absurdität, teilhaben. Alles vollzieht sich an der Oberfläche, ohne Tiefe, ohne Sinn. Komisch ist, daß N. allein im Bett liegend ihr Herz an X. verliert.<sup>3</sup> Daß dies Sichverlieben den anderen nicht braucht, spiegelt ironisch voraus, daß es ihn nachher nicht bekommt – eine Parodie poetischer Gerechtigkeit. Bloße Worte liegen diesem Entflammtenwerden zugrunde, bloße Worte entziehen ihm die Grundlage. Es ist

<sup>2</sup> Zur Unterscheidung zwischen Unrecht und Unglück vgl. Shklar, *Faces of Injustice*, 5, 51–82.

<sup>3</sup> Was ein Erzähler, dem es auf Aktion ankommt, beiseite schieben würde, macht Tschechow gerade zum Angelpunkt; vgl. zum Kontrast Thackeray: »How Miss Sharp lay awake, thinking, Will he come or not to-morrow? need not be told here.« (*Vanity Fair*, 44)

Tschechows Kunst, zur Sprache zu bringen, wie wenig auf Sprache zu geben ist. Die Komik von N.s Fall speist sich aus dem bizarren Mißverhältnis zwischen der Nichtigkeit der Ursache – ein Tratsch, eine bloße Vermutung, die sich als Mißverständnis, als Verwechslung entpuppt – und der Macht ihrer Wirkung: Ein Leben, das, wie es scheint, nie an Liebe teilhatte, wird in dieses stärkste aller Gefühle gestürzt. Etwas Großes wird ausgelöst und dann für überflüssig erklärt. Es läuft ins Leere. Jene Nichtigkeit verschärft, daß X., um den sich alles dreht, nichts ahnt von dem, was sich um ihn dreht. Vorsichtshalber erklärt Tschechow N. für »häßlich«, so die Idealisierung vermeidend, die Männer für ihre reinen tragischen Heldinnen vorsahen – solche, für die Helden sterben. X. soll keinen Grund haben, N. auch nur zu bemerken. Zugleich ist die »Bekannte« als allenfalls gedankenlos oder verwirrt, nicht als hinterlistig zu denken. Die Auflösung einer vehementen Emotion in nichts ist geläufig als Struktur vieler Witze,<sup>4</sup> zugleich aber bezeichnet gerade sie den für N. tragischen Ausgang. Als Zerplatzen einer Seifenblase ist der geschilderte Verlust einer Illusion komisch; doch sobald N. sich in X. verliebt hat, ist mehr im Spiel als eine Illusion über irgend etwas da draußen. Die Illusion hat verändert, wie N. sich selber sieht – und daran röhrt dann deren Zerstörung. Der merkwürdige Fall ist eingetreten, daß N. gedemütigt aus der Geschichte hervorgeht, ohne daß jemand sie gedemütigt hätte. Falls es trifft ist, das Ereignis tragikomisch zu nennen, dann jedenfalls nicht, weil Tschechow Tragisches und Komisches in etwa gleichen Anteilen kombinierte; statt neben einander zu stehen, erscheinen sie vielmehr verschlungenen in einander und damit unentbehrlich für einander.

4 Tragisches und Komisches in einander verschlungenen (¶ 3): Das könnte erst recht gelten, stellte man die Notiz in den Zusammenhang von Tschechows Werk. Seine Stücke zeugen zur Genüge von weiblichem Unglück in der bürgerlichen Ehe. Wir erfahren aus der kleinen Skizze etwas darüber, wer N. ist – aber nichts darüber, wer X. ist. Vielleicht ist gerade der desperate Ausgang der Geschichte ihr Happy-End, der vermiedene Abstieg einer Lehrerin zum »An-

<sup>4</sup> *Locus classicus*: Kant, *Kritik der Urteilskraft* A 222 = B 225, 273.

gel in the House«<sup>5</sup>? Allerdings schließt die Geschichte ja nicht – sie hört nur auf, mit einem Schmerz, den Tschechow nicht nennt und nicht nennen muß, sondern unausgesprochen in der Luft hängen läßt. Als Grund ließe sich vermuten, daß eben nur eine Skizze vorliegt. Doch bloßes Aufhören entspricht auch einem poetischen Grundsatz Tschechows. Zu Iwan Bunin sagte er 1895, bei ihrer ersten Begegnung: »Meiner Meinung nach sollte man, wenn man eine Erzählung geschrieben hat, den Anfang und den Schluß streichen. Da reden wir Belletristen den meisten Unsinn ...«<sup>6</sup> Falls das Happy-End der Komödienschluß wäre und der Untergang der Tragödienschluß,<sup>7</sup> dann kann offenes Aufhören die Tragikomik wahren. Was aber bedeutet das: ›offen aufhören‹? In einem bestimmten Sinne hört jede Geschichte offen auf, weil man nie weiß, wie es weitergeht. Es kommt nicht vor, daß ›alles vorbei‹ ist, sofern das Wort ›alles‹ bedeutet, was es bedeutet. Auch nach der Hochzeit in der Komödie oder nach dem Tod des tragischen Helden könnte es auf vielerlei Art weitergehen. ›Offen‹ heißt daher ein Ende nicht in einem absoluten Sinne, sondern relativ auf das Problem, um welches das Drama jeweils kreiste. Und das gilt ja von dem Miniaturdrama der N. Offenes Aufhören und Tragikomik widersetzen sich beide der Eindeutigkeit. Daß nur offenes Aufhören die Tragikomik wahren kann, ist damit nicht gesagt; ein Schließen, das nicht in die eine oder andere Richtung kippt, bleibt denkbar.

5 Die antike Tragödie war Kritik des Helden: Er erweist sich als unfähig, den Gang der Dinge zu bestimmen. Schon zwischen falsch und richtig zu unterscheiden gelingt ihm nicht. Der tragische Held hat, nüchtern gesagt, weder Erfolg noch Urteil. Das bedeutet nicht, er sei insgesamt eine einfältige Figur. Die Sphinx durch Klugheit zu besiegen gelang Oidipous; aber in der Führung des eigenen Lebens hat er, wiederum ohne Pathos gesprochen, weder Erfolg noch Urteil. Dies gilt auch von N.; von tragischen Helden unterschieden und zur komischen Figur designiert scheint sie jedoch durch die Art ihres Fehlers. Damit nun ein Geschehen, wie das um N., tragikomisch sein könnte, müßten die beiden Seiten, die das eine Wort

<sup>5</sup> Woolf, ›Professions for Women‹, 285.

<sup>6</sup> Bunin, Čechov, 13.

<sup>7</sup> Vgl. aber Kap. ›Dionysos' Duplicitas‹, §§ 19–20.

benennt, einander in einem Punkt treffen. Im Mißverhältnis zwischen den Absichten, die sich mit einem Tun verbinden, und den Folgen dieses Tuns liegen Möglichkeiten nach jenen beiden Seiten, der tragischen und der komischen. Das Dritte, in dem sie einander treffen, scheint die Verletzlichkeit und Schwäche von Menschen zu sein. Auf diese beziehen sich Komik und Tragik in unterschiedlicher Weise – worin der Unterschied besteht, wäre herauszufinden. Den Punkt, in dem beide einander treffen, bezeichnet manchmal das Wort ›peinlich‹, das einerseits von dem Nomen ›Pein‹, also Schmerz, abstammt, andererseits Attribut von Verhaltensweisen ist, die, weil merkwürdig, ins Alberne oder Lächerliche ziehen.

6 Verletzlichkeit und Schwäche (¶ 5) kann vielerlei Quellen haben; im Fall von N.s Geschichte röhren sie offenbar vom Phantasieren her. Einsamkeit macht anfällig für Phantasien von Zweisamkeit. Wer phantasiert, stellt im Kopf eine zweite Welt neben die erste. Das kann komisch werden durch die Inkongruenz des Realen und des Imaginierten. Es kann tragisch werden durch den tiefen Fall von der Höhe des Phantasierten auf den harten Boden der Realität. Und den Ausschlag in die eine oder die andere Richtung, die tragische oder die komische, gibt die Antwort auf die Frage, worum es ging in der Phantasie: Was für ein Bedürfnis liegt ihr zugrunde und welcher Gehalt kommt der Phantasie selber zu? N.s Bedürfnis, geliebt zu werden, ist menschlich und mag tief loten; sich ihm hinzugeben aufgrund eines bloßen Berichts, ist albern. Die Kunst, so etwas vorzuführen, kann aber groß sein und größer als der reine Ernst. Nur einem, der vom Inhalt ohne weiteres auf die Form schließt, erscheint aufgrund der umrissenen Differenz Tragik als das Hohe und Komik als das Niedere. Weil Form stets die eines Inhalts ist, muß allerdings Substanz da sein, an der sich die komische Kunst bewährt; komisches Gefuchtel ohne Substanz heißt Klamauk.<sup>8</sup> Aber das ist kein Einwand gegen Komik. Es gibt schließlich auch tragisches Gefuchtel ohne Substanz.

<sup>8</sup> Vgl. Kap. ›Sterben vor Lachen‹. Wäre sie nichts als die Keilerei zweier Bettler um einen Ziegenmagen, dann bliebe die Iros-Episode Klamauk.

7 Obschon sie plausibel klingt, kann, einerseits, die Charakterisierung von N.s Malheur als tragikomisch (¶¶ 3–4), wie jede Charakterisierung, bestritten werden. Schon daß die Worte ›tragisch‹ und ›komisch‹ dabei vorerst nur intuitiv verwendet werden, macht sie anfechtbar. Doch irgendwo muß man schließlich anfangen. Andererseits kann man fragen, was mit einer solchen Charakterisierung geleistet wäre. Versteht man damit eine solche Situation, die ja nicht nur in Notizbüchern von Schriftstellern vorkommt? Denn auch wenn Tschechow die Geschichte der Lehrerin N. erfunden hat: Alles könnte sich im Leben so zugetragen haben – ja es ist unwahrscheinlich, daß dergleichen noch nie passiert ist. Das heißt nicht, daß Literatur das – übrige – Leben spiegelt; es könnte, gemäß Oscar Wilde,<sup>9</sup> umgekehrt sein. Es heißt auch nicht, daß der Unterschied zwischen Literatur und übrigem Leben nichts ändert; Adam Smith weist, wenngleich nicht unironisch, darauf hin:

The loss of a leg may generally be regarded as a more real calamity than the loss of a mistress. It would be a ridiculous tragedy, however, of which the catastrophe was to turn upon a loss of that kind. A misfortune of the other kind, how frivolous soever it may appear to be, has given occasion to many a fine one.<sup>10</sup>

Der Verlust eines Beines ist im allgemeinen als größeres wirkliches Unglück anzusehen als der Verlust einer Geliebten. Doch eine Tragödie, deren Wendepunkt ein solches Ereignis wäre, nähme sich lächerlich aus. Ein Mißgeschick der anderen Art hingegen, selbst wenn es leicht wiegt, hat schon zu mancher schönen Tragödie Anlaß gegeben.

Nicht etwa das nach den praktischen Maßstäben des Lebens schlimmere Ereignis ist das für literarische und speziell theatralische Tragik ergiebigere, sondern das nach den eigenen Maßstäben von Literatur und Theater pittoreskere, das schön – »fine« – darstellbare. Jedenfalls galt dies in einem Zeitalter des Geschmacks, wie es das 18. Jahrhundert war.

<sup>9</sup> Besser gesagt: seiner Dialogfigur Vivian, in ›The Decay of Lying‹, 32: »Life imitates art far more than Art imitates life.«

<sup>10</sup> Smith, *Theory of Moral Sentiments*, 35–36.

**8** Im Fall von Tschechows Lehrerin macht deren Status als Fiktion (¶7) einen maßgeblichen Unterschied. N. kann einem leid tun (¶3), doch das stört die Komik nicht. Es ist gleichsam ein Leidtun in Klammern. Für eine Erdichtung kann keiner etwas tun. Sich auf einen wirklichen Menschen moralisch einlassen, heißt hingegen, es ernst mit ihm meinen; die Komik hört auf. Aber man hat eben auch im Leben nicht immer Mitleid; Furchtbare passiert, das zugleich komisch ist, und komischer, weil furchtbarer. Falls, unter solchen Voraussetzungen, ›tragikomisch‹ ein treffendes Wort wäre für ein Ereignis, sei es in der Literatur, sei es im Leben, dann ist damit noch nicht geklärt, wie etwas tragikomisch sein kann. Wer Gutes und Schlechtes vermengt, erhält Mittelmäßiges. Wegen des Schlechten ist die Sache weniger gut, wegen des Guten weniger schlecht. Gegensätzliche Qualitäten schwächen einander. In tragikomischen Situationen hingegen scheint die eine Seite die andere zu steigern: so, eben Seite an Seite, werden sie noch schneidender. Vielleicht liegt dies daran, daß das Tragikomische kein Vermengtes ist. Oder es liegt daran, daß ›tragisch‹ und ›komisch‹ ein Gegensatz anderer Art ist als ›gut‹ und ›schlecht‹. Wo Tragik ins Große greift, macht ihr Gegenspieler, Komik, sich als das Verkleinernde geltend. Ein solcher Antagonismus braucht, weil er sich als Bewegung vollzieht, zunächst Abstand. Daß Tragik und Komik einander nah rücken können – wenn sie es denn können –, und zwar nah bis zum Ineinander-Verschlungensein (¶3), bleibt erstaunlich und erklärungsbedürftig.

**9** In tragikomischen Situationen scheint die eine Seite die andere zu steigern (¶8): Dies Wort, ›steigern‹, legt nahe, es ergebe sich jeweils ›mehr‹ der einen und der anderen Qualität. So ist es auch gemeint. Aber das schließt nicht aus, daß die beiden Seiten, statt einander nur zu stärken, in ihrem Verschlungensein (¶3) einander auch ändern, sich wechselseitig eine neue Note geben, zum Beispiel die des Grellen oder des Absurden. Daß Tragik und Komik einander steigern können – wenn sie es denn können –, impliziert ferner nicht, eine von ihnen sei für sich genommen mangelhaft. Beides wird verwechselt in dem konventionellen Kritikerlob, die Komik zum Beispiel Chaplins sei so groß, daß sie an Tragik heranreiche. Was aussieht wie ein ästhetisches Urteil, zeugt lediglich von einer