

Erstpublikation am 23.04.2004 auf IASLonline unter:

http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=794

Stephan Kraft

Ernst und Komödie - Ernst und Wirklichkeit - Ernst und Moderne

Christian Neuhuber: Das Lustspiel macht ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz. (Philologische Studien und Quellen 180) Berlin: Erich Schmidt 2003. 164 S. Kartoniert. EUR 34,80.
ISBN: 3-503-06177-0.

[1] **Ernst und Komödie**

Dass die deutsche Komödie eine Tendenz zum Ernsthaften hat, ist nicht erst seit Helmut Arntzens Studie Die ernste Komödie aus dem Jahr 1968 ¹ ein Gemeinplatz in der literaturwissenschaftlichen Diskussion, ebenso die Feststellung, dass diese Ernsthaftigkeit ein Ergebnis vor allem der speziellen Gattungsentwicklung im 18. Jahrhundert darstellt.

- [2] Worin aber nun dieser viel beschworene Ernst der Komödie genau besteht und wie er sich konkret manifestiert, ist schon weniger klar. Erschwerend kommt hinzu, dass, wenn auch ›das Ernste‹ in der Philosophie eine große Rolle spielt, eine einigermaßen trennscharfe Definition des Ernstbegriffs im Allgemeinen bislang ebenfalls noch aussteht und angesichts des weiten Bedeutungsspektrums des Alltagsbegriffs ›Ernst‹ vielleicht auch gar nicht geleistet werden kann, geschweige denn die Chance hätte, sich durchzusetzen.

[3] **Ernst und Wirklichkeit**

Eine solche allgemeine Ernstdefinition will auch Christian Neuhuber in seiner Arbeit über das Ernste im deutschen Lustspiel zwischen Gottsched und Lenz nicht liefern, auch wenn er immer wieder Rekurs auf die philosophische Diskussion um den Ernstbegriff unter anderem mit Platon, Aristoteles, Hegel und vor allem mit Kierkegaard nimmt. Vielmehr geht es ihm darum,

- [5] die Bedeutungsvielfalt des Ernstbegriffs für eine Analyse der Modernisierungstendenzen in der Komödie zu nutzen, indem als integrativer Ansatz ein viel umfassenderer, da ursprünglicherer Bedeutungsbereich herangezogen wird: sein innerer Bezug zur Wirklichkeit. (S. 13)

Dass es beim Ernsten in der Komödie nicht einfach nur um das Zurückdrängen komischer Elemente geht, wie es etwa im rührenden Lustspiel besonders sichtbar wird, sondern dass der Ernst vielmehr etwas mit einem Bezug auf eine als problematisch empfundene Realität zu tun hat, leuchtet ein. Allerdings entfernt sich Neuhubers Argumentation durch diese Verschiebung hin zu dem, wie er selbst zugesteht, viel weiter gefassten Problem des Wirklichkeitsbezugs von dem in Titel und Untertitel doppelt hervorgehobenen Zentralbegriff ›Ernst‹ und gewinnt dabei nicht unbedingt an Geschlossenheit und Stringenz.

- [7] Praktisch vollzieht sich Neuhubers Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeitsbezug der Komödie in mehreren thematisch fokussierten Durchläufen durch den betrachteten

Ausschnitt aus der deutschen Komödiengeschichte. Das Korpus, das der Verfasser dabei zu Grunde legt, ist sowohl überschaubar als auch weitgehend kanonisch: Als Autoren kommen die Gottschedin, Quistorp (der wohl als einziger nicht dem engeren Kanon angehört), Schlegel, Gellert, Lessing und Lenz näher in den Blick. Diese Beschränkung hat den Vorteil, dass über die einzelnen Kapitel verteilt so etwas wie Gesamtinterpretationen von einigen zentralen Komödien (Der Witzling, Die stumme Schönheit, Die Juden, Minna von Barnhelm, Der Hofmeister) und theoretischen Positionen der Zeit entstehen.

- [8] Die Basis ist für die breit angelegte gattungsgeschichtliche Fragestellung Neuhubers dennoch recht beschränkt. Dies ist vor allem bei Lenz auffällig, der mit nur einem einzigen Stück vertreten ist, dem Hofmeister, der allein als Zielpunkt der Entwicklung der deutschen Komödie hin zur einer Art Leitgattung in Sachen Modernität präsentiert wird. Dadurch dass letztlich alle Argumentationsreihen auf eben diesen einen Text zulaufen, erhält die Arbeit zudem eine nicht unproblematische teleologische Komponente.

[9] **Ernst und Identität**

- Nach einer Einleitung »Zur Problemlage« stehen im ersten umfangreichen Hauptkapitel »Das Ernste in der Komödie und seine thematischen Bezüge« (S. 17–68) vor allem Individualisierungstendenzen und die Identitätsfrage in der Komödie zur Diskussion. Angebunden an die Titelthematik wird dieser Zugriff vor allem über den Rekurs auf Reflexionen Kierkegaards zum Ernstbegriff:

- [11] Mit seinem Plädoyer für den Einzelnen, der aus einer unendlichen Vielfalt sein Leben immer neu wählen muss, entwirft er [Kierkegaard] das neue Bild eines subjektiven Wirklichkeitszugangs, das sich über den Ernstbegriff konstituiert: Das Ernste ist für ihn die Möglichkeit, die Wirklichkeit aus der Subjektivität des Seins zu fassen, da es das Verhältnis zu einem Höheren, Unendlichen bestimmt, in dem sich das eigene Selbst ausbilden kann. (S. 20)

- [12] Ob ein solcher existenzphilosophischer Ansatz – vor allem in seiner Dialektik von Subjektivität und einer religiösen Transzendenz, die in Mystik übergeht – allerdings wirklich erhellend für die literarhistorischen Verhältnisse des mittleren 18. Jahrhunderts ist, darf dabei sicher bezweifelt werden.

- [13] Die konkrete Umsetzung, die auf diese problematische Rahmensetzung folgt, ist da schon wesentlich plausibler: Gezogen wird ein weiter Bogen von einer Identitätsstiftung durch Normsetzung in der sächsischen Typenkomödie über die Problematisierung von Rollennormen bereits bei Schlegel, die Versuche einer Identitätsgewinnung durch Selbstbestätigung im Gefühl bei Gellert und ein Krisenbewusstsein, das immer noch durch einen Lösungsoptimismus aufgefangen wird, bei Lessing bis hin zum Hofmeister von Lenz, der das endgültige Scheitern des Versuchs modelliert, unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen so etwas wie Identität zu erlangen.

- [14] Bei aller Nachvollziehbarkeit und bei allen interessanten Beobachtungen im Detail wird hier allerdings nicht wirklich klar, inwieweit das Paradigma der Ernsthaftigkeit dieser in der literarhistorischen Diskussion ja durchaus bereits etablierten Entwicklungslinie wirklich neue Facetten abzugewinnen vermag. Die Entwicklung vom eindimensionalen Typus in der sächsischen Typenkomödie hin zum bereits sehr differenzierten und gleichzeitig problematisierten Charakter bei Lessing und dann schließlich zur Absage an die

Möglichkeit einer solchen Charakterbildung bei Lenz klingt letztlich doch schon recht vertraut und ist so erwartbar, dass man sich fragen kann, ob dafür ein so umfangreiches Kapitel in so exponierter Position wirklich nötig gewesen wäre.

[15] **Ernst und Happyend**

Im zweiten Hauptkapitel »Das Ernste und sein Verhältnis zu den gattungsspezifischen Konstituenten der Komödie« (S. 69–123) ist die Frage nach dem Ernst deutlich besser motiviert als im ersten, denn hier erhält er in den klassischen Bestimmungsgrößen der Komödie – der Komik, dem ausgestellten Spielcharakter und dem glücklichen Ende – Gegenbegriffe, zu denen er in erkennbaren und produktiven Spannungsverhältnissen steht.

Eher zu kurz kommt innerhalb dieser Trias allerdings die Frage nach dem Verhältnis zwischen der spezifischen Finalstruktur der Komödie und dem Ernst (vgl. S. 98–102), die anders als die beiden anderen Bezugslinien kein eigenes Unterkapitel erhält. Neuhuber stellt dieses Verhältnis in der Einleitung zum zweiten Kapitel als weitgehend unproblematisch dar (vgl. S. 69 f.), was allerdings weder mit der Sachlage noch mit seinem sonstigen Argumentationsgang recht zusammenpassen will. Gerade im Finale wird die Frage nach der Weltsicht im Zusammenstoß eines problemorientierten Blicks auf die Wirklichkeit mit der Gattungsnorm des Happyend auf die Probe gestellt. Neuhuber hat dies implizit durchaus erkannt, denn gerade Finalstrukturen spielen in seinen Einzelinterpretationen immer wieder eine entscheidende Rolle. Warum ihnen hier, wo der Ort für eine systematische Auseinandersetzung gewesen wäre, so wenig Bedeutung eingeräumt wird, bleibt deshalb unverständlich.

[18] **Ernst und Spiel**

Beim ausgestellten Spielcharakter der Komödie nun, dem sich Neuhuber im ersten Unterkapitel »Der Spielcharakter der Komödie und sein Bezug zur Wirklichkeit« (S. 72–102) ausführlicher widmet, handelt es sich, wie er heraushebt, um ein ambivalentes Problem: »Entweder sieht man die Auseinandersetzung mit der lebensweltlichen »wirklichen« Welt im Spiel beschränkt oder man sieht durch die Thematisierung des Spiels eine neue Qualität der Wirklichkeitsvermittlung gewonnen« (S. 73). Komödie impliziert hier also gleichzeitig die Möglichkeiten einer Wirklichkeitsflucht wie auch die einer spezifischen Wirklichkeitserkenntnis.

Die Wege zu einer solchen Wirklichkeitserkenntnis über das Spiel sind durchaus vielfältig. Zum einen kann es der Komödie gelingen, durch eine verallgemeinernde Verfremdung, die vor allem durch komische Hyperbolik erreicht wird, den Blick vom dadurch unwahrscheinlich, weil völlig übertrieben wirkenden Einzelfall darauf zu lenken, dass hier vom Zuschauer eine Übertragungsleistung geradezu erwartet wird. Die einseitigen und übertriebenen Charaktere im sächsischen Typenlustspiel lassen sich auf keine Alltagserfahrung zurückführen, sind aber als Negativfolie »»wahrscheinlich« im Sinne einer Deduzierbarkeit von vernünftigen Grundsätzen« (S. 83), auf die die Aufmerksamkeit dadurch gelenkt werden soll.

Zum anderen kann nach Schlegel das Beharren auf einer eigengesetzlichen Spielsphäre, die auch als solche sichtbar gemacht wird, zu einer Emanzipation des Ästhetischen beitragen. Der Zugang zur Wirklichkeit funktioniert dann nur noch ex negativo. »Was das Spiel

tatsächlich an Wirklichkeitsrelevanz transportiert, worin sein Ernst nun liegt, kann nur mehr aus dem erschlossen werden, was die Spielwelt begrenzt« (S. 87).

- Bei Lessing wiederum wird das Spiel im Spiel vor allem durch die extrem verlängerte Exposition in der Minna von Barnhelm auf den Zuschauer verlagert. Tellheim wird für den Zuschauer als komische Figur aufgebaut, dessen Ehrwahn kuriert gehört. Erst im vierten [22] Akt erfährt man die wahren Gründe für sein Verhalten und ist dann gezwungen, sein Vorurteil zu revidieren. Das Spiel im Spiel als ein Vehikel für den ausgestellten Spielcharakter der Komödie wird damit zu einem übergreifenden Konstruktionsprinzip der Komödie, das gleichzeitig deren Ernsthaftigkeit befördert.

- Die vielleicht wichtigste Wirkung des ausgestellten Spielcharakters besteht aber wohl darin, dass das Vorgeführte mit seiner behaupteten Sinnhaftigkeit gleichzeitig immer auch [23] als Konstruktion sichtbar gemacht wird. Die Möglichkeit einer Darstellung von Kontingenz, die damit verbunden ist, findet sich ansatzweise bereits in Schlegels Geschäftigen Müßiggängern und voll ausgeführt dann vor allem in Lenz' Hofmeister.

[24] **Ernst und Komik**

- »Komik und das Ernste« (S. 102–123) stehen ebenfalls in einem schwierigen Verhältnis zueinander, das zwischen gegenseitigem Ausschluss und gegenseitiger Bedingtheit sowie der stets vorhandenen Möglichkeit des Umschlags des einen Extrems in das jeweils andere schwankt. Gerade im Vergleich mit der Komik wird zudem deutlich, wie schwer Ernst an [25] sich zu definieren ist. »Denn zum einen fehlt dem Ernstesten der physische Ausdruck, den das Komische im Lachen, im Lächeln besitzt und das Tragische im Weinen. Zum anderen lassen sich im Unterschied zum Komischen keine eigenen strukturellen Elemente des Ernstes finden« (S. 105).

- Es ist durchaus sinnvoll, dass Neuhuber an dieser Stelle auf Rainer Warnings Unterscheidung zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Orientierung der [26] Komödie rekurriert, 2 wobei er natürlich dessen Betonung des Eigenwerts einer nicht auf einen tieferen Sinn hin ausgerichteten Komik nicht mit vollzieht. Er stellt sich vielmehr die Frage, wie die komische Paradigmatik der Aneinanderreihung von Gags mit der Ernsthaftigkeit, die vor allem im Syntagma verankert ist, vermittelt werden kann.

- Sehr schlicht und einsinnig ist dieses Verhältnis in der sächsischen Typenkomödie. Auf der [27] paradigmatischen Ebene wird das jeweils im Mittelpunkt stehende Laster verlacht, wodurch ein in der Regel blosses, aber eben mit dieser Haltung konform gehendes Syntagma gestützt wird.

- Gerade in den späteren Komödien mit ihrer betonten Syntagmatik wird die Komplexität nun dadurch gesteigert, dass in einem Ernst zweiter Ordnung genau das rehabilitiert wird, was auf der paradigmatischen Ebene zuerst noch dem Verlachen preisgegeben wurde. [28] »Der Ernst zweiter Ordnung konstituiert sich über die komische Reflexion der verschiedenen Normangebote, von denen keines mehr allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann« (S. 118). Problematisch wird die Stellung der Komik selbst allerdings dann, wenn die über das Syntagma gewonnene Einsicht der entsprechenden komischen Aktion bereits vorgeschaltet ist. Die Normbrüche im Hofmeister etwa werden immer schon vor der Folie ihrer Unausweichlichkeit realisiert, was wiederum den komischen Effekt unterwandert.

[29] **Ernst und Rezeption**

Im dritten Kapitel »Das Ernste und veränderte Rezeptionsansprüche der Komödie« (S. 124–146) kommen abschließend auch noch die Zuschauer und Leser in den Blick. Mit einem Rekurs auf Wolfgang Isters Wirkungstheorie wird ein Ansteigen des Zulassens von Unbestimmtheitsstellen in der Komödienentwicklung zwischen Gottsched und Lenz konstatiert und dann wieder auf Kierkegaards Theorie eines subjektivistischen Weltzugangs zurückgeführt.

Wie bereits bei der Diskussion um die Frage nach der Identität im ersten Kapitel liegt auch hier ein Übersetzungsversuch einer geläufigen Kategorie der Modernisierungsdebatte in Neuhubers spezifische Nomenklatur vor: diesmal nicht von Identitätsproblematik zu Ernst, sondern von Bedeutungsoffenheit zu Ernst. Der Argumentation, dass die Identitätsdiskussion im Laufe des 18. Jahrhunderts komplexer und damit wohl auch wirklichkeitsnäher geworden ist, kann ebenso zugestimmt werden wie der Feststellung, dass sich zwischen Gottsched und Lenz ein signifikanter Anstieg im Grad der strukturellen Offenheit findet. Dass allerdings der Komödie der Frühaufklärung durch die Verknüpfung dieser Kategorien implizit auch ein geringerer Grad an Ernsthaftigkeit zugesprochen wird, ist da schon viel problematischer und wohl nur vor dem Hintergrund eines sehr spezifischen Ernstbegriffs zu rechtfertigen, bei dem es weniger um eine Haltung geht, als vielmehr um die Frage, inwieweit der für Neuhuber so zentrale Rekurs auf die Wirklichkeit nicht nur angestrebt wird, sondern auch tatsächlich gelingt.

Interessanter und innovativer ist da schon die weitere Argumentation, die sich mit dem Ernten »im Spannungsfeld zwischen Identifikation und Distanzierung« (S. 138–146) beschäftigt und damit ein Thema aufgreift, das schon im zweiten Kapitel eine wichtige Rolle gespielt hat: Auf welche Weise wird die Komödie vom Zuschauer ernst genommen? Ist er aufgerufen, sich vom Dargestellten zu distanzieren oder es sich anzuverwandeln?

Weder klare Distanzierungsstrategien wie in der Typenkomödie noch dessen Gegenstück eines eindeutigen Identifikationsangebots im rührenden Lustspiel konnten sich wirklich durchsetzen. Wegweisender waren dagegen indirektere Modi, die mit dem Identifikationsbedürfnis des Lesers spielen, die Distanzierungen durch Aufdeckung verborgener Motive wieder aufheben, wie in der Minna von Barnhelm, oder immer wieder Identifikationsangebote machen, um diese dann ebenso regelmäßig wieder zurückzuziehen, wie im Hofmeister von Lenz. Es geht dann nicht mehr um die Vorbild- oder Abschreckungsfunktion des Dargestellten selbst, sondern der Zuschauer soll den steten Wandel seiner eigenen Haltung erleben und reflektieren, was wiederum dem modernen Paradigma der Offenheit in die Hände spielt.

[34] **Fazit**

Neuhubers Arbeit lohnt durchaus eine intensive Auseinandersetzung, auch wenn sie nicht überall das hält, was der Titel verspricht, da der Ernstbegriff letztlich so ausgeweitet wird, dass er neben dem Wirklichkeitsbezug am Ende auch Konzepte wie Identität, Individualität, Kontingenz und Offenheit gleich mit umfasst und somit zu einem Zentralbegriff der Moderne gemacht werden soll. Diese enge Verschaltung von Moderne und Ernst kann jedoch nicht wirklich überzeugen. Zudem verliert der spezifische Zugriff, der dem Leser versprochen wird, damit über weite Strecken der Arbeit an Kontur. Innerhalb dieses problematischen Rahmens finden sich jedoch immer wieder

hochdifferenzierte Darstellungen und sehr gelungene Einzelinterpretationen und vor allem im zweiten Kapitel – dem Teil der Arbeit, der den Ernst selbst und sein gleichzeitig problematisches und produktives Verhältnis zu den zentralen Bestimmungsgrößen der Komödie letztlich am ernstesten nimmt – wegweisende Ansätze zu einer reflektierteren Formgeschichtsschreibung der Komödie insgesamt. [3](#)

[Dr. Stephan Kraft](#)

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
 Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
 Am Hof 1d
 DE - 53113 Bonn

Ins Netz gestellt am 23.04.2004



IASLonline ISSN 1612-0442

Copyright © by the author. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and IASLonline.

For other permission, please contact [IASLonline](#).

Diese Rezension wurde betreut von unserem Fachreferenten [Prof. Dr. Dietmar Till](#). Sie finden den Text auch angezeigt im Portal [Lirez – Literaturwissenschaftliche Rezensionen](#).

Redaktionell betreut wurde diese Rezension von [Natalia Igl](#).

Empfohlene Zitierweise:

Stephan Kraft: Ernst und Komödie - Ernst und Wirklichkeit - Ernst und Moderne. (Rezension über: Christian Neuhuber: Das Lustspiel macht ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz. Berlin: Erich Schmidt 2003.)

In: IASLonline [23.04.2004]

URL: <http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=794>

Datum des Zugriffs: 12.01.2023

Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger 1968. [zurück](#)

Vgl. Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz
2 / Rainer Warning (Hg.): Das Komische (Poetik und Hermeneutik VII) München: Fink 1976, S.
279–333. [zurück](#)

Eine kleinere philologische Kritik sei zumindest in einer Fußnote angeführt. Wenn schon auch
bei gut edierten Autoren häufig auf Reclamausgaben als Zitiergrundlage zurückgegriffen
wurde – was angesichts der Entstehung der Arbeit im Ausland durchaus verständlich ist –,
dann wäre es doch angezeigt gewesen, wie es überhaupt Standard sein sollte, zur besseren
3 Orientierung des Lesers bei Dramenstellen nicht nur die Seitenzahlen in der jeweils benutzten
Ausgabe, sondern auch Akt- und Szenenangaben beizufügen, beziehungsweise bei
theoretischen Schriften die Kapitel oder Abschnitte zu benennen, aus denen das jeweilige
Zitat stammt.