

Roy Sommer

Von Shakespeare bis Monty Python

Eine transmediale Geschichte der englischen Komödie
zwischen pragmatischer Poetik und generischem Gedächtnis

WVT-HANDBÜCHER UND STUDIEN
ZUR
MEDIENKULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Knut Hickethier und Ansgar Nünning

Band 6

Roy Sommer

**Von Shakespeare
bis Monty Python**

**Eine transmediale Geschichte
der englischen Komödie
zwischen pragmatischer Poetik
und generischem Gedächtnis**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

**Sommer, Roy: Von Shakespeare bis Monty Python.
Eine transmediale Geschichte der englischen Komödie
zwischen pragmatischer Poetik und generischem Gedächtnis /**

Roy Sommer. -

Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011
(WVT-Handbücher und Studien
zur Medienkulturwissenschaft; Bd. 6)
ISBN 978-3-86821-372-0

Umschlagabbildung: Diana Lorela Stoica: "Audience"
(nach einem Motiv von Roxana Soare; Acryl auf Leinwand, 2011)

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011
ISBN 978-3-86821-372-0

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503 / 9943344, Fax: 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

VORWORT

Die Entwicklung der englischen Komödie von ihren Anfängen in der frühen Tudorzeit über die diversen Formen des Theaters bis hin zur Music Hall sowie zum Kino, Radio und Fernsehen der Gegenwart wird in der vorliegenden Arbeit als eine Kulturgeschichte populärer Unterhaltungsangebote in audiovisuellen Medien konzipiert. Prozesse des Medienwandels, der Medienkonkurrenz und des Medienwechsels sowie die Zusammenhänge zwischen Remediation und Gattungsentwicklung spielen dabei eine zentrale Rolle. Da die populäre Komödie als ein in besonderem Maße wirkungsorientiertes Genre einer pragmatischen Poetik verpflichtet ist, wird zur theoretischen Grundlegung ein kontextorientiertes Modell der Unterhaltungskomödie entwickelt, dessen Bezugspunkte neben dem Genre, dem Text und der Inszenierung das Medium und das Publikum sind. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesen Faktoren werden im diachronen Teil der Arbeit in einer Vielzahl exemplarischer Analysen historisch perspektiviert.

Vor dem Hintergrund der kultur- und medienwissenschaftlichen Neuorientierung der anglistischen Literaturwissenschaft will diese Studie dazu beitragen, durch die Verbindung gattungs- und medienzentrierter Ansätze die Grundlage für eine transmediale Geschichte der Komödie zu schaffen und die Konsequenzen des *cultural turn* für die Gattungsgeschichtsschreibung aufzuzeigen: Die programmatische Aufwertung populärer Medien und Genres verlangt nach einer intensiven Auseinandersetzung mit charakteristischen Merkmalen wie der wirkungsorientierten Formensprache, der Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit sowie der Aktualität und Kommerzialität, die die diversen Erscheinungsformen des komischen Dramas von Shakespeare bis Monty Python auszeichnen.

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete und erweiterte Fassung der Habilitationsschrift, die ich im Jahr 2004 an der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereicht habe. Ich möchte zunächst Prof. Dr. Ansgar Nünning für die freundschaftliche Unterstützung, unzählige anregende Gespräche sowie seine ansteckende kreative Ungeduld danken. Zudem danke ich ihm und Prof. Dr. Knut Hickethier ebenso wie Dr. Erwin Otto für die Aufnahme des Bandes in die WVT-Reihe „Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft“. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Dr. h.c. Herbert Grabes für zahlreiche Anmerkungen und Kommentare sowie Prof. Dr. Lothar Bredella, der durch sein hartnäckiges Bestehen auf der hermeneutischen Dimension literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung meine wissenschaftliche Sozialisation nachhaltig geprägt hat. Für ihre Hilfe bei der Recherche, Literaturbeschaffung sowie der Korrektur und Formatierung des Manuskripts danke ich Isabelle Drexler, Caroline Gebauer, Daniel Hostert, Maria Leopold und Anna Schwarz sowie Dr. Petra Vock vom WVT.

Ein besonderer Dank gilt den vielen Kolleginnen und Kollegen, die mir in verschiedenen Phasen mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben, v.a. Prof. Dr. Astrid Erll, Prof. Dr. Marion Gymnich, Dr. Janine Hauthal, Prof. Dr. Sandra Heinen, Prof. Dr. Carola Surkamp, Prof. Dr. Sven Trakulhun und Dr. Bruno Zerweck. Wesentliche Anregungen zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der pragmatischen Poetik der Komödie ergaben sich aus der kreativen Zusammenarbeit mit meinem langjährigen Ko-Autor Andy Cremer und dem Kölner Film- und Fernsehproduzenten Ulrich Otto, für die ich mich an dieser Stelle ebenfalls bedanke. Irmgard Kopetzky, Mia und Anna haben mich immer motiviert und unterstützt – ihnen widme ich diese Arbeit.

Inhalt

1.	EINLEITUNG	1
2.	THEORETISCHE GRUNDLAGEN	13
2.1	Definitionen der Komödie: die Gattungsproblematik	13
2.2	Kontexte der Komödie: ein pragmatisches Modell	20
2.3	Gedächtnis der Komödie: Leitkonzepte einer transmedialen Gattungsgeschichte	37
3.	INTERLUDIEN, DEBATTIERSTÜCKE UND ADAPTIONEN: KOMÖDIEN DER TUDORZEIT	47
3.1	Vor dem Theater: Die Anfänge der britischen Komödie	47
3.2	“Mery drynkyng and good recreacyon”: Komik in Henry Medwalls <i>Fulgens and Lucrez</i> (ca. 1497)	54
3.3	“A very mery enterlude”: John Heywoods <i>The Four PP</i> (ca. 1520)	64
3.4	“He doth it for a jest”: Trickster und Wooer in Nicholas Udalls <i>Ralph Roister Doister</i> (ca. 1553)	68
4.	ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION: SHAKESPEARE UND JONSON ALS REPRÄSENTANTEN DER ELISABETHANISCHEN KOMÖDIE	75
4.1	Hybride Traditionen: Die Professionalisierung des Theaters	75
4.2	Handlungsreichtum und kontextorientierter Sprachwitz: <i>The Comedy of Errors</i> (ca. 1591) und <i>Twelfth Night</i> (1601) als strukturelle Prototypen der modernen Komödie	82
4.3	Not for all times? Ben Jonsons Typenkomödie <i>Every Man Out of His Humour</i> (1599)	99
5.	MODELLBILDUNG: VARIATIONEN DER <i>CITY COMEDY</i> VOM 17. BIS 19. JAHRHUNDERT	111
5.1	‘Scene: London’: <i>City comedy</i>	111
5.2	“If you love me, you must hate London!”: Stadt und Moral in Wycherleys Restaurationskomödie <i>The Country Wife</i> (1675)	115
5.3	Lachen und Weinen: Didaktischer Humor in Richard Steeles ‚empfindsamer‘ Großstadtkomödie <i>The Conscious Lovers</i> (1722)	125
5.4	Urbane Gesellschaftssatire zwischen <i>comedy of manners</i> und <i>sentimental comedy</i> : Sheridans <i>The School for Scandal</i> (1777)	137

5.5	“Missing link”: Edward Bulwer-Lyttons <i>Money</i> (1840) als <i>city comedy</i>	143
5.6	Großstadtleben als Farce: Oscar Wildes <i>The Importance of Being Earnest</i> (1895)	151
5.7	Zwischenfazit: <i>city comedy</i> als epochenübergreifendes Konzept	156
6.	MUSIC HALL UND STUMMFILM: NEUE MEDIEN DER KOMÖDIE IM 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT	159
6.1	Medienwandel, Medienkonkurrenz und der (metaphorische) Tod der Komödie	159
6.2	Theater und Music Hall: Die Diversifizierung des Mediensystems im Spätviktorianismus	163
6.3	The Karno Company: Von der Music Hall zum Film	171
7.	“A NEW WAY OF PRESENTING AN OLD ART”: DIE REMEDIATION DER BRITISCHEN KOMÖDIE IN FERNSEHEN UND KINO	181
7.1	Remediation und Gattungswandel: Neue Medien der Komödie im 20. Jahrhundert	181
7.2	Situation Comedy zwischen inszenierter Theatralität und hybrider Selbstreferentialität: <i>Dad's Army</i> und <i>The Office</i>	192
7.3	Variationen der Sketch Comedy: <i>Dinner for One</i> , <i>Beyond the Fringe</i> und <i>Monty Python's Flying Circus</i>	209
7.4	Die Romantic Comedies der 1990er Jahre: <i>Four Weddings and a Funeral</i> (1993), <i>Notting Hill</i> (1999) und <i>Shakespeare in Love</i> (1998)	219
8.	ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	235
9.	BIBLIOGRAPHIE	241
10.	INDEX	265

1. EINLEITUNG

Der als erster auftrat, war einer von den drei Männern, die die Bühne aufgebaut hatten, aber sein Gesicht war jetzt kalkweiß getüncht, und er stellte einen Hirten vor, der Coll hieß. „Kalt ist es, bitter kalt“, sagte Coll, und gleich brach Gelächter aus, und einer rief: „Bist du von so weit gekommen, um uns das zu sagen?“ Aber der Hirte sprach weiter, sprach in Versen sehr laut und langsam, als läge ihm die Sprache ungewohnt im Mund, zuerst noch weiter vom Wetter, dann von den Nöten des armen Mannes, der krumm gebeugt geht unter dem Joch von Pachtschuld und Überbesteuerung: „Kommt aber einer daher in der Livree eines hohen Herrn, so darf der sein Mütchen an uns kühlen, und ist kein Schutz vor Willkür, kein Hoffen auf Gerechtigkeit.“ Da begann es zu rumoren unter den Leuten, und einige fingen sogar an zu klatschen. Auftrat der zweite Hirt, der Gib hieß und über sein zänkisches Weib klagte, das Schweineborsten statt Augenbrauen habe und einen Leib so prall wie ein Wal-fisch, darin ein Fuder Galle: „Ich wollte“, stöhnte er, „ich könnte davonrennen, dass ich sie los wäre.“ Hier gab es Gelächter aus allen Kehlen.

(Höfele 1998: 28f.)

Zu Beginn von Andreas Höfeles historischem Roman *Der Spitzel* (1998) kommt zur Weihnachtszeit eine Theatertruppe in ein Bauerndorf. Ihr schwarzbärtiger Anführer erhält vom Gutsherren Sir Richard eine Aufenthalts- und Spielerlaubnis, nachdem er ihm versprochen hat, im Herrenhaus ein Stück zu geben, „nicht in der alten Art natürlich, wie sie dem Volk am besten schmeckt, sondern in der gelehrten Weise nach dem Römer Plauto, eine kurzweilige Comoedia um einen großmäuligen Krieger, den vorzustellen er selbst sich die Ehre gebe“ (ebd.: 26f.). Zuvor wird zur Unterhaltung des Dorfvolks der Pferdewagen der Reisenden routiniert zu einer Theaterbühne umfunktio-niert. Das Wandertheater zieht alle Register, um das frierende Publikum bei Laune zu halten: akrobatische Einlagen zum Zeitvertreib, eine Reihe schwankhafter Szenen, in denen die Zuschauer ihre alltäglichen Erfahrungen auf komische Weise zugespitzt sehen, satirische Seitenhiebe auf die Obrigkeit, derbe Scherze auf Kosten der Ehefrau.

Der fiktionale Blick hinter die Kulissen des harten Geschäfts mit der leichten Unterhaltung zeigt eine Ursituation der populären Komödie, die ihre Zuschauer vorhersehbar zu fesseln und zum Griff in den Geldbeutel zu bewegen vermag. Seit jeher zeichnet sich das Unterhaltungsdrama durch ökonomische Effizienz sowie die Fähigkeit aus, auch unter schwierigen Umständen vor skeptischem Publikum zu bestehen. Es überschreitet dabei immer wieder Gattungsgrenzen, geht hybride Verbindungen mit anderen Genres ein, passt sich in Prozessen der Remediation kontinuierlich an veränderte mediale Rahmenbedingungen an und setzt sich auf den improvisierten Bühnen der

Festbankette im 15. Jahrhundert ebenso durch wie in den ersten speziell errichteten Theaterbauten zwischen Renaissance und Restauration, in den Music Halls und Stand-up-Clubs sowie den Massenmedien des 20. Jahrhunderts, dem Kino, Radio und Fernsehen.

Als Teil der Populärkultur genießen diese Formen der kommerziellen Unterhaltung, die im Englischen unter dem Oberbegriff *comedy* zusammengefasst werden,¹ nicht die Anerkennung, die dem Theater der Hochkultur zuteil wird. Sie gelten wie auch die populären Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts als „szenisches Libretto, nicht sprachliches Kunstwerk“ (Tetzeli von Rosador 1994a: 419). Themenwahl, Sprache und Dramaturgie der Komödie orientieren sich nicht an poetologischen Normen oder ästhetischen Maßstäben, sondern an der Erwartungshaltung des Publikums. Die äußeren Bedingungsfaktoren schreiben sich gleichsam in die Gattungsstrukturen ein, denn für die pragmatische Poetik der Komödie zählt nur, was bei den Zuschauern gut ankommt. Beliebte *subjects*, in der Praxis bewährte Erzähl- und Darstellungsverfahren sowie erfolgreiche Figurenkonstellationen, Konflikte und Handlungsverläufe werden wiederholt, mit anderen Formen kombiniert und dem Zeitgeschmack angepasst.

Die Aneignung der dramatischen Tradition auf der Grundlage einer pragmatischen Poetik, ein fortgesetztes kulturelles ‚Recycling‘ von Themen und dramaturgischen Strategien, schlägt sich in den Konventionen des Unterhaltungsdramas nieder, einem über die Jahrhunderte entstandenen Erfahrungsschatz, auf den Theater, Film und Fernsehen gleichermaßen zurückgreifen. Dieses implizite Wissen, das Gattungsgedächtnis der Unterhaltungskomödie, mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Beschreibungsmodelle und exemplarischer Analysen methodisch zugänglich zu machen und es zu dem Grundriss einer intermedialen Kultur- und Mediengeschichte zusammenzuführen, ist ein zentrales Anliegen dieser Auseinandersetzung mit der Geschichte der englischen Komödie seit der Tudorzeit.

Dem im Theorieteil dieser Arbeit entwickelten Modell zur Beschreibung des populären Dramas liegen zwei komplementäre Annahmen zugrunde. Einerseits werden die intendierte Wirkung, die zielgerichtete Funktionalisierung von Darstellungs- und Erzählverfahren und deren Orientierung an der Erwartungshaltung des Publikums als transhistorische Merkmale der Unterhaltungskomödie betrachtet. Mit Leggatt (2003: xiv) ist daher von signifikanten Familienähnlichkeiten zwischen heutigen Romantic Comedies wie *Notting Hill* und ihren elisabethanischen Vorläufern auszugehen: “If we could dig Shakespeare up and show him this or any one of a number of similar movies, he would need to have most of the jokes and nearly all of the technology explained to him, but he would recognize the basic conventions.” Andererseits aber zeichnet sich gerade die Komödie durch eine ausgeprägte Flexibilität aus, die es ihr erlaubt, sich an neue mediale Rahmenbedingungen anzupassen und auch schnell auf Veränderungen

¹ In dieser Arbeit werden entsprechend dem Bedeutungsspektrum des englischen *comedy* die Begriffe Unterhaltungsdrama, dramatische Unterhaltung, kommerzielles Drama und Komödie weitgehend synonym gebraucht. Wenn explizit vom Theater die Rede ist, werden der Begriff Bühnenkomödie (*stage comedy*) bzw. die Gattungsbezeichnung des jeweiligen Subgenres verwendet.

des Publikumsgeschmacks zu reagieren: Die Komödie ist in besonderem Maße kontextorientiert.

Durch den doppelten Fokus auf Kontinuitäten, die der Komödie ein ausgeprägtes Gattungsgedächtnis attestieren (vgl. Innes 2002: 252), aber auch auf die spezifischen medialen und kulturellen Kontexte des populären Dramas, die seine Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit hervorheben, grenzt sich diese Arbeit von normativen Ansätzen der Dramentheorie ab, die programmatisch bestimmte Erscheinungsformen oder Spielarten des Dramas verabsolutieren. Dies gilt etwa für Peter Szondis 1959 erschienene Monographie *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, einen der einflussreichsten Entwürfe der deutschsprachigen Dramentheorie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Unter Ausschluss älterer, als undramatisch aufgefasster Formen wie der geistlichen Spiele des Mittelalters und der Historien Shakespeares, aber auch der griechischen Tragödie, reserviert Szondi den Begriff Drama für eine „bestimmte Form von Bühnendichtung“ (Szondi 1965 [1963]: 13), die er in einer oft zitierten Passage wie folgt charakterisiert: „Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.“ (Ebd.: 15)

Konstitutiv für den Typus des absoluten Dramas, dessen Ursprung in der Renaissance liege, seien, so Szondi (ebd.), die „Alleinherrschaft des Dialogs“, die „vielgeschmähte ‚Guckkastenbühne‘“ (ebd.: 16) als adäquate Präsentationsform sowie ein bestimmter, der Illusionsbildung verpflichteter Schauspielstil: „Die Relation Schauspieler-Rolle darf keineswegs sichtbar sein, vielmehr müssen sich Schauspieler und Dramengestalt zum dramatischen Menschen vereinen.“ (Ebd.) Das Publikum des absoluten Dramas ist der passive Beobachter, der dem Geschehen auf der Bühne gebannt folgt: „Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt.“ (Ebd.: 15f.)

Die Diskrepanz zwischen Szondis Dramentheorie und der pragmatischen Poetik der Unterhaltungskomödie, einem dezidiert wirkungsorientierten Genre, liegt auf der Hand: Die Absolutheit des Dramas ist das Gegenteil der Transgressivität der Komödie. Die populäre Komödie findet nicht als dramatisches Kunstwerk auf einer das Publikum ausschließenden Guckkastenbühne nach Szondis Modell statt, sondern strebt im Spiel mit Emotionen nach der Überwindung der Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum und stellt dabei ihre Artifizialität zur Steigerung des komischen Effekts häufig bewusst zur Schau. Sie bedient sich ihres historisch gewachsenen Themen- und Formenrepertoires, um die von Szondi geschilderte Rezeptionshaltung nach Kräften zu verhindern: Der schweigende, mit zurückgebundenen Händen wie gelähmt auf seinem Platz sitzende Zuschauer ist sicher nicht das Ziel, er wäre das Ende der Komödie.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie richtet sich auf die dramatischen Strategien, mit denen die Komödie das genaue Gegenteil zu erreichen sucht: die emotionale Reaktion des Publikums als Grundbedingung für kurzweiligen Zeitvertreib. Das Spektrum der potentiell hervorgerufenen Emotionen reicht vom hämischen Lachen und

der Schadenfreude über das befreiende Lachen bis hin zu Mitgefühl und sogar zu Tränen der Rührung. Dieses Wirkungspotential,² das es im Einzelfall genauer zu bestimmen gilt, ist der Effekt einer Dramaturgie, die sich auf komische Situationen, Charaktertypen, Figurenkonstellationen, Erzählstrategien und Handlungsstrukturen stützt. Daraus ergeben sich die Ansatzpunkte einer von der pragmatischen Poetik ausgehenden Dramenanalyse: Mit welchen erzählerischen Mitteln arbeitet die Komödie? Wie passen sich dramatische und narrative Formen und Strukturen an den Aufführungskontext, die jeweilige Form der medialen Präsentation an? Wie reflektieren Subgenres wie die *city comedy* auf der Bühne oder die Romantic Comedy im Film veränderte Auffassungen von Urbanität und Beziehungsmodellen?³ Wie beeinflussen Medienwandel, Medienkonkurrenz und Medienwechsel, z.B. von der Bühnenkomödie hin zur Film- und Fernsehkomödie, das Repertoire an Themen und Formen? Welche neuen Subgenres, Formate und Kompositionsregeln entstehen, und wie definiert sich dadurch das Genre immer wieder neu? Wie lassen sich also Erinnern und Vergessen im generischen Gedächtnis der Komödie konzipieren?

Wie diese Leitfragen bereits zeigen, stellt das im Folgenden entwickelte pragmatische Beschreibungsmodell der Komödie etablierte Gattungsbegriffe nicht prinzipiell in Frage, sondern setzt sie, in Trappens (2001: 2) Terminologie, „zweckhaft“ ein, ohne die gerade in der Forschung zur Komödie immer wieder ergebnislos diskutierten gattungspoetologischen Probleme lösen zu wollen. Damit wird versucht, ein von Trappen beschriebenes Dilemma aller gattungstheoretischen Ansätze zu umgehen: „In dem Moment [...], wo sie zum Gegenstand der Reflexion werden, also selbst Diskursthema, nicht mehr Diskurselement sind, werden Gattungen und ihre Begrifflichkeit zu einem schwierigen, kaum mehr lösbaren, zumindest bis heute ungelösten Problem.“ (Ebd.) Der Überblick über Definitionen der Komödie zu Beginn des folgenden Kapitels bestätigt Trappens Skepsis gegenüber rein deduktiven Klassifizierungen und unterstreicht die Vorzüge eines flexiblen, auf dem Konzept der Familienähnlichkeit beruhenden Gattungsbegriffs.⁴

Vielversprechende Ansätze zu einer alternativen Theorie und Geschichte des komischen Dramas, die die Problemstellung und Erkenntnisinteressen der vorliegenden Studie konturieren helfen, finden sich in der deskriptiven Dramenpoetik, wie sie Keller im Vorwort zu seinem Sammelband *Beiträge zu einer Poetik des Dramas* (1976) skizziert. Kellers deskriptiver Ansatz ist geprägt durch die „Konzentration auf das Hand-

² Zum Konzept des Wirkungspotentials und seiner Abgrenzung von der Wirkungsintention bzw. der historischen Wirkung vgl. Sommer (2000: 327ff.).

³ Das Subgenre der elisabethanischen Bühnenkomödie (*romantic comedy*) wird in dieser Arbeit durch die Groß- und Kleinschreibung bzw. Kursivierung von dem gleichnamigen Filmgenre (Romantic Comedy) unterschieden.

⁴ Vgl. Trappen (2001: 8): „Die systematische Gattungstheorie krankt an ihrem ungelösten Verhältnis zur Geschichte des Gegenstands, den sie erfassen will. Gerade weil sie zu wenig, keineswegs weil sie zu viel mit geschichtlichen Quellen operiert, gewinnt die nicht mehr von ihrem Gegenstand kontrollierte Theorie durch eine fatale Eigendynamik die Oberhand.“

werkliche des Metiers“ (ebd.: ix) und eine damit einhergehende „Selbstbescheidung“ (ebd.), und er ist sich der fragmentarischen Natur seiner durch die Beschreibung künstlerischer Techniken gewonnenen Einsichten ausdrücklich bewusst. Angesichts des Formenpluralismus des neueren Dramas verzichtet diese deskriptive Poetik darauf, ein ‚gesetzliches Kalkül‘ zu formulieren, das der aristotelischen Beschreibung der griechischen Tragödie entspricht:

Der Begriff der ‚Poetik‘ braucht daher niemanden abzuschrecken, denn keine weitere Theorie des Dramas, sondern eine ‚Lehre‘ von der dramatischen Technik soll vorgelegt werden. Weder eine ‚Wesenserkenntnis‘ des Dramas wird versucht noch gar eine Deduktion mittels vorgegebener ästhetischer Prämissen; beabsichtigt ist vielmehr, die Bauweise, die Motivierungsarten, die Redeformen – die ‚technischen Praktiken‘, wie Brecht sie nannte – zu beschreiben. (Ebd.: x)

An die Stelle von Generalisierungen und idealtypischen Abstraktionen treten dabei exemplarische Dramenstudien, die in einer „paradigmatisch verfahrenen Darstellungsweise die Funktion von Stilzügen [...] erarbeiten“ (ebd.) und so „Modellcharakter für das Lehr- und Lernbare bei der Analyse dramatischer Strukturen“ (ebd.) gewinnen können. Das strukturalistische Verfahren, das Keller noch gegen den impliziten Vorwurf eines „überholten Formalismus“ (ebd.) in Schutz nehmen musste, ist mittlerweile im Methodenspektrum der Literaturwissenschaft fest verankert, so dass es keiner Rechtfertigung mehr bedarf. Mit den strukturalen Poetiken und den semiotischen Zeichentheorien des 20. Jahrhunderts liegen komplementäre Beschreibungsmodelle der Formen und Funktionen textueller Strukturen vor, die Pfisters wegweisende und in ihrer Systematik nach wie vor unübertroffene Studie *Das Drama* (2000 [1977]) in der Konzeption einer „Meta-Sprache zur Analyse und Beschreibung dramatischer Texte“ (ebd.: 14) verbindet.

Während sich die vorliegende Arbeit Kellers Forderungen nach der formalen Analyse funktionaler Dramenstrukturen zu eigen macht und seine Auffassung von Poetik als Lehre von der dramatischen Technik aufgreift, ist seine literatursoziologische Konzeption der gesellschaftlichen Funktion des Dramas (vgl. ebd.: xiii) mittlerweile als überholt anzusehen. An die Stelle der von Keller als Desiderat bezeichneten Soziologie der literarischen Formen, die nie die in den 1970er Jahren an sie gestellten Erwartungen erfüllen konnte, treten hier neuere erinnerungs- und funktionsgeschichtliche Ansätze zur Beschreibung des Verhältnisses des dramatischen Textes zu seinen kulturellen Kontexten und seiner generischen Tradition. Diese erweitern nicht nur die Perspektive der systematischen Textpoetik um diachrone Aspekte, sondern bilden auch die Grundlage für eine – bewusst exemplarische – Gattungs- und Mediengeschichte der Komödie.

Was aber ist aus dieser Perspektive unter den Funktionen der Komödie zu verstehen? Bei Keller bezieht sich der Funktionsbegriff allgemein auf die Semantisierung literarischer Formen: „Was als ‚Äußeres‘ eines Dramas erscheinen mag, sei es die Szenenfolge oder die Motivierungstechnik, ist immer auch ‚Äußerung‘, Funktionselement eines intentionalen Ganzen, das aussagt, wie ein Dramatiker im Bühnenspiel Wirklichkeit erfasst und erschafft.“ (Ebd.: x) In Anlehnung an die in Sommer (2000)

vorgenommene Explikation des Funktionsbegriffs wird im Folgenden zwischen der Wirkungsintention, dem Wirkungspotential und der tatsächlichen Wirkung als drei zentralen Aspekten funktionsorientierter Ansätze zur Analyse narrativer, dramatischer und lyrischer Texte unterschieden. Kellers strukturalistischer Funktionsbegriff, der auf die funktionalen Relationen der Elemente des vom Autor geschaffenen Textsystems abzielt, ist zwischen der Wirkungsintention, d.h. der Wirkungsabsicht, und dem Wirkungspotential als der Summe der möglichen, aber nicht notwendig intendierten, Effekte dramatischer Formen angesiedelt. Beim Wirkungspotential handelt es sich hingegen um eine auf Interpretationsregeln beruhende Annahme der Mitglieder einer Interpretationsgemeinschaft über die Funktionen sprachlicher oder dramaturgischer Strategien, aufgrund derer dem Text oder seiner Inszenierung Bedeutung zugeschrieben wird.⁵ Vom literaturtheoretischen Konstrukt des Wirkungspotentials und den damit begründeten Funktionszuschreibungen abzugrenzen ist die historische Wirkung, über die nur eine empirische Rezeptionsforschung Auskunft geben kann.

Das Wirkungspotential der Komödie ist natürlich nicht auf das laute, spontane Gelächter beschränkt, mit dem man auf eine Clownnummer im Zirkus oder auf einen guten Witz reagiert. Die Zufriedenheit des Publikums mit der kurzweiligen Unterhaltung, die die Situation Comedies im Fernsehen Woche für Woche anstreben, das empathische Mitgefühl, das Romantic Comedies auszulösen vermögen, die Schadenfreude beim Anblick poetischer Gerechtigkeit (Udalls *Roister Doister*) bzw. bestrafter Tölpelhaftigkeit (Wycherleys *The Country Wife*) oder das Vergnügen darüber, die Ziele satirischen Spotts bei Ben Jonson oder Monty Python identifiziert oder die Prätexte einer Parodie (*Shakespeare in Love*) erkannt zu haben, kann sich auf verschiedene Weise äußern – “we don’t need actual, explosive laughter that can be measured on a laughometer. We can also smile quietly at what we consider droll, but comedy demands a strong reaction, however it is expressed externally” (Charney 1991: 4). Die Komödie kann, wie in Steeles *sentimental comedy*, das Mitgefühl des Publikums aktivieren. Sie kann, im Fall der *black comedy*, auch auf ein Lachen abzielen, das dem Zuschauer sprichwörtlich im Hals stecken bleibt oder ihn zu wütenden Protesten animiert, wie z.B. Monty Pythons Christusfilmparodie *The Life of Brian* (1979): “The satire in *Life of Brian* was so fierce, to some, that the film was variously picketed, banned, and railed against by many religious groups and citizens’ organizations around the world.” (Larsen 2003: 148)

Vom Wirkungspotential sowie der intendierten bzw. der tatsächlichen Wirkung der Komödie abzugrenzen sind die Funktionszuschreibungen, mit denen Theater- und Filmkritik, aber auch die Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften, den ästhetischen Wert bzw. die gesellschaftliche Rolle des Unterhaltungsdramas zu bestimmen

⁵ *Interpretive rules* bzw. *interpretive community* sind Begriffe, mit deren Hilfe Fish (1980) aus erkenntnistheoretischer bzw. methodologischer Sicht gegen die Vorstellung argumentiert, die Gegenstände selbst schränken den Interpretationsspielraum ein. Der Begriff der Funktionszuschreibung soll Fishs Forderung nach einer Reflexion des konstruktiven Charakters von Interpretationen Rechnung tragen.