



Lachen und Gesellschaft in literarischen Texten von Molière bis Flaubert

Von Joseph Jurt

Es sind literarische Texte, die das Corpus des folgenden Beitrages ausmachen. Die Fragen, die an diese Texte gestellt werden, sind indes sozialgeschichtlicher Natur: Über welche sozialen Gruppen wird gelacht? Welche Haltung wird durch die Komik zum Ausdruck gebracht? Wird durch das Lachen die bestehende soziale Ordnung bestätigt oder in Frage gestellt? Diese drei Fragen sollen für den Bereich der französischen Literatur in drei Schritten untersucht werden: zunächst soll nach der Funktion der Komik im Ancien Régime im Zusammenhang mit dem hierarchischen Gattungssystem, das mit der sozialen Hierarchie in Verbindung steht, gefragt werden; danach gilt es, die Funktion der Komik nach der Französischen Revolution mit dem Einbruch des Gattungs- und Sozialsystems zu untersuchen; ein letzter Abschnitt gilt der Wiederentdeckung Rabelais' durch die romantische Generation mit ihrer Neueinschätzung des Komischen.

Lachen und Gesellschaft im Ancien Régime

Die Gesellschaft des Ancien Régime war, wie man weiß, extrem stratifiziert über das System der drei Stände. Diese soziale Differenzierung findet sich auch in der Literatur wieder über eine Gattungshierarchie, die den einzelnen Gattungen ein spezifisches Personal und einen spezifischen Stil zuordnet. Die Tragödie ist mit ihrem hohen Stil und dem adeligen Personal die noble Gattung. Komödie und Satire stellen mit ihrem Personal aus Bürgern oder aus Leuten aus dem Volk eine intermediäre Gattung dar.

Diese Hierarchie wurde von Erich Auerbach in seinem fundamentalen Buch *Mimesis* herausgearbeitet. Er unterstreicht, dass das Tragische nur in der Tragödie sagbar ist, deren Personal ausschließlich aristokratisch ist. Auerbach spricht in diesem Kontext von einer „radikalen Trennung des Tragischen vom Realistischen“¹. Boileau konnte sich Personal aus dem Volk nur als grotesk-komische Figuren vorstellen, zumindest im Bereich der theatralischen Darstellung. Auch Molière, dessen Theater noch das Höchstmaß der Realistik aufwies, die mit der literarischen Klassik vereinbar war, lässt Leute aus dem Volk nur als komische Chargen auftreten. Nicht nur Bauern und sonstige Typen aus dem Volk treten, so Auerbach, lediglich als komische Chargen auf, sondern auch Kaufleute, Ärzte und Apotheker, weil im Ancien Régime jede professionelle Spezialisierung, und wäre es die des Dichters oder Gelehrten, dem gesellschaftlichen Ideal des ‚Honnête Homme‘ widersprach. Der Bürger, der einen

1 Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 5. Aufl. Bern, München: Francke 1971, S. 369.

Beruf ausübte, konnte nur in der Kategorie des Grotesken Gegenstand der literarischen Nachahmung werden.²

Selbst im Lustspiel und in der Satire, dem Bereich des mittleren Stils, ist so der Realismus eingeschränkt; das gilt noch mehr für den Bereich des hohen Stils, der Tragödie. „Dort ist in jener Zeit die Trennung des Tragischen von den Gegebenheiten des täglichen und menschlich-kreatürlichen Lebens in einer so radikalen Weise durchgeführt worden, wie nie zuvor, auch nicht in der Epoche, deren Stil als Muster diente, der griechisch-römischen Antike.“³ Corneille hatte schon verstanden, dass man im Theater weder alltägliche Aspekte der Ereignisse noch die kreatürliche Dimension des Menschen zeigen durfte. Die tragischen Personen werden so auf eine radikale Weise überhöht. „Die klassische Tragödie der Franzosen stellt so das äußerste Maß der Stiltrennung dar, von Loslösung des Tragischen vom Wirklich-Alltäglichen, das die europäische Literatur hervorgebracht hat.“⁴

Diese radikale Stiltrennung bedeutet einen Bruch mit der jahrhundertealten Tradition der Stilmischung, die auf die christliche Tradition zurückging und die auch die Volksliteratur prägte.

Mit anderen Worten, man lachte nur über bürgerliche Personen oder über Leute aus dem Volk und dies nur in Gattungen der mittleren Stillage, den Komödien und den Satiren, während Figuren aus dem Adel im hohen Stil der Tragödie erhöht und transfiguriert werden. Selbst bei Molière wird eine adelige Figur wie Don Juan gegenüber dem Diener Sganarelle und allen anderen Figuren niederen Ranges erhöht. Die Haltung Don Juans ist die eines Herren, dem alles geschuldet ist, der fordert und nimmt, was er will, und der selber niemandem etwas schuldet. Die Position der Figuren aus dem Dritten Stand wird bestens mit folgenden Worten des Protagonisten Don Juan gegenüber seinem Diener definiert: „Es ist zuviel der Ehre, die ich Ihnen entgegenbringe; der Diener kann sich glücklich schätzen, der den Ruhm erwerben kann, für seinen Herrn zu sterben.“⁵

Wenn die Figur Don Juan mit ihrer Haltung auch Missfallen hervorruft, so verleiht ihr Molière trotzdem großes Prestige. Er weckt beim Zuschauer eine – sicher ambivalente – Faszination durch seine aristokratische Libertinage. Paul Bénichou, dessen Interpretation wir hier folgen, vertritt die Meinung, dass das Theater von Molière weit davon entfernt ist, für das Bürgertum zu plädieren; alles Prestige wird den Lebensformen und den Gefühlen zugeschrieben, die der aristokratischen Gesellschaft eigen sind.⁶

2 Vgl. ebenda, S. 350.

3 Ebenda, S. 352.

4 Ebenda, S. 364.

5 Molière: Don Juan. In: M.: Oeuvres complètes. Bd. II. Paris: Garnier-Flammarion 1965, S. 379 (übersetzt von J. J.).

6 Vgl. Paul Bénichou: *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard 1976, S. 298.



Man wird da einwenden, dass sich Molière auch über die „kleinen Marquis“ lustig macht; er hebt in der Tat sehr frei lächerliche Züge von Landjunkern und hohen Damen aus der Provinz hervor. Aber über die lachte man auch in Paris oder Versailles, wo die Satire der lächerlichen Höflinge keineswegs Anstoß erregte. Molière macht sich über die ‚kleinen Marquis‘ lustig, aber auf der Basis des Ideals des ‚Honnête Homme‘ (des Edelmannes), das die höfische Gesellschaft bestimmte. Wenn Molière lächerliche Erscheinungsformen aufs Korn nahm, dann stellte er keineswegs die Klasse der Edelleute in Frage. Im Gegenteil, gerade um das Prestige des Hofes zu festigen, kritisiert Dorante, ein Mann des Hofes, der dem Ideal des Edelmanns entspricht, in dem Stück *La Critique de l'Ecole des Femmes* zumindest „ein Dutzend jener Leute, die die Ehre der Leute des Hofes durch ihre extravaganten Manieren gefährden, weil sie das Volk glauben lassen, wir alle seien so.“⁷

Gewisse Interpreten wollten indes in der Hauptfigur des *Menschenfeindes* (*Le Misanthrope*) eine tragische Figur sehen, deren Ehrlichkeit durch die Gesellschaft verkannt und verurteilt werde. Nun aber präsentiert Molière seinen Alceste aus kritischer Sicht, indem er seine absolute Ehrlichkeit als eine Manie darstellt, als Ausdruck eines Egoismus, der einhergeht mit einem cholerischen Temperament, das nicht im Zaum gehalten wird. Alceste wirkt komisch durch ein starrköpfiges und vor allem inkonsequentes Verhalten – er ist in die Person verliebt, die von seinem Ideal der absoluten Ehrlichkeit am weitesten entfernt ist; dadurch entspricht er nicht dem Ideal des Edelmannes, das sicher nicht erlaubt, Gefühle oder Urteile zu simulieren, das sich aber nicht einer Haltung widersetzt, die darin besteht, dass man seine wahren Gefühle nicht äußert, um den anderen, der in der Konversations-Gesellschaft stets präsent ist, nicht zu verletzen. Das Lachen setzt, wie das Bergson sehr gut gesehen hat, eine Komplizenschaft der Lacher auf Kosten desjenigen voraus, der sich außerhalb der Normen oder der Verhaltensweisen der Gesellschaft gestellt hat. Das Komische entsteht, so Bergson, wenn Menschen, die in einer Gruppe vereint sind, alle ihre Aufmerksamkeit auf einen richten und dabei ihr Mitgefühl ausschalten und nur aus rationaler Sicht urteilen.⁸

Es gibt im *Menschenfeind* eine gewisse Dissoziierung zwischen dem Guten und dem Lachen. Der Protagonist gehorcht mit seiner absoluten Ehrlichkeit den Vorgaben der Moral, aber er entspricht nicht den Verhaltensregeln der Gesellschaft. Es ist so die starre Haltung von Alceste, die das Lachen provoziert, selbst wenn diese starre Haltung einem moralischen Impuls entspricht. Nur diejenigen, die sich vom Ideal des Edelmannes entfernen, sind bei Molière Gegenstand des Lachens, ein Ideal, das als ‚natürlich‘ vorgestellt wird, obwohl es sich um einen sehr elaborierten sozialen Code handelt. Das Lachen bestätigt und bestärkt so die bestehende soziale Ordnung.

7 Zitiert nach: Ebenda, S. 299 (übersetzt von J.J.).

8 Vgl. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du rire*. Paris: P. U. F. 1976, S. 6.

Nachdem die Komödie vorher in Frankreich vor allem ein Jahrmarktspektakel gewesen war, das mit derben Späßen ein volkstümliches Publikum unterhalten wollte, wurde sie mit Molière zu einer differenzierten Gattung, die auch am Hofe geschätzt wurde. Das lag auch daran, dass in der höfischen Gesellschaft unter Ludwig XIV. nicht mehr so sehr die Heroisierung von Kriegshelden gefragt war, sondern das Rollenspiel am Hofe ins Zentrum des Interesses trat. Molière konnte die Komödie auf die höhere Ebene der ‚Honnêteté‘-Problematik holen, indem er sich, wie Volker Kapp unterstrich, auf den Boden einer Gesellschaft stellte, „deren hochelaborierter Verhaltenskode das Fehlverhalten mit Spott sanktionierte“⁹. Mit dem Wandel von der Intrigen- zur Charakterkomödie eröffnet sich der Gattung die Chance, das Lachen als Mittel zur Läuterung des Selbstverständnisses der höfischen Welt einzusetzen. In seiner *Critique de l'Ecole des Femmes* unterstreicht Molière, dass die Komödie im Hinblick auf das neue höfische und stadtbürgerliche Publikum eine differenzierte Komik bieten und Porträts von Figuren entwerfen müsse, in denen man zeitgenössische Probleme wiedererkennen könne, was viel schwieriger sei als in der Tragödie, wo man sich auf die Muster der Vergangenheit stützen könne. Die systematische Nutzung des Honnêteté-Ideals befähigte Molière, wie Volker Kapp hervorhebt,

„in der Problematik höfischer Existenz die Problematik des Menschen schlechthin zum Gegenstand der Erheiterung zu machen. Er vermochte am Einzelfall einer Figur das Typische eines Charakters offenzulegen, weil in der höfischen Welt die Diskrepanz zwischen dem Anspruch der komischen Figur und den Handlungsmöglichkeiten, die ihr die Gesellschaft bietet, das Lächerliche konstituiert. [...] Die Deutung menschlicher Schwäche als misslungenes Rollenspiel erlaubte Molière, die höfische Existenz als Problem der Kunst des Gefällens darzustellen und dabei die Schwierigkeit, die Identität der Person innerhalb der gegebenen soziokulturellen Verhältnisse zu verwirklichen, als Komik erzeugendes Element zu benutzen.“¹⁰

Erst ein Rousseau wird, als Vertreter des Dritten Standes, Partei für Alceste, den adeligen Griesgram, ergreifen. In seinen Augen handelt Molière unverantwortlich, wenn er sich im *Misanthrope* über einen „aufrechten, ehrlichen und ehrenwerten Mann“ lustig macht. Der Standpunkt von Rousseau unterscheidet sich von dem Molières, des Vertreters der herrschenden Ordnung. Rousseau, der Verfasser der

9 Volker Kapp: Die Idealisierung der höfischen Welt im klassischen Drama. In: Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Peter Brockmaier und Hermann H. Wetzell. Bd. 1: Von Rabelais bis Diderot. Stuttgart: Metzler 1981, S. 115–175, hier S. 159.

10 Ebenda, S. 163–164. Die sehr differenzierte Form der Charakterkomödie Molières erklärt auch, dass in Boileaus *Art Poétique* von 1674 die Komödie auf derselben Ebene platziert wird wie die Tragödie. Auch in Deutschland ist Molière der mit Abstand meistgespielte französische Autor geworden und nach Shakespeare sogar der beliebteste aller nichtdeutschen Dramatiker. Vgl. Fritz Nies: „Massakrierter Molière. Plädoyer für mehr ‚Chancengleichheit‘ von deutschen und ausländischen Klassikern. In: Französische Literatur in deutscher Sprache. Eine kritische Bilanz. Herausgegeben von Bernd Kortländer und F. N. Düsseldorf: Droste 1986, S. 34–42, hier S. 34.



Lettre à d'Alembert sur le spectacle (1758), verteidigt mit seinem Plädoyer für Alceste auch seine eigene Revolte als Plebejer gegen die Gesellschaft. Es ist im Übrigen kein Zufall, wenn zur Zeit der Französischen Revolution ein Folgestück von Fabre d'Eglantine aufgeführt wurde, das Alceste rehabilitierte: *La suite du Misanthrope*.

Aber schon vor der Revolution gab es Schauspiele, die nicht schlicht die bestehende Ordnung bestätigen wollten. Man wird sich hier zunächst an die ersten Versuche Diderots und des frühen Beaumarchais erinnern, die über eine neue Gattung, das bürgerliche Drama, versuchten, die traditionelle Gattungshierarchie zu überwinden, indem sie die Bürger ernsthaft darstellten und nicht mehr bloß als Objekte des Lachens. Diese Versuche stießen aber kaum auf Resonanz beim Publikum. Beaumarchais erinnerte im Übrigen in seiner *Lettre modérée sur la chute et la critique du ‚Barbier de Séville‘* ironisch an die traditionelle Gattungsnorm:

„Menschen mittleren Standes niedergeschlagen und vom Unglück betroffen darzustellen, wo führt das denn hin! Man darf sie nur lächerlich darstellen. Lächerliche Bürger und unglückliche Könige; darin besteht das göltige und das mögliche Theater. Und ich habe mir das als gesagt gelten lassen, so ist es, und ich will mich mit niemandem darüber streiten.“¹¹

In der *Hochzeit des Figaro* ist der Diener Figaro nicht mehr bloß der treue Diener, der sich in allem seinem Herrn unterwirft, er verteidigt auch seine eigenen Interessen, die im Gegensatz zu jenen seines Herren stehen. Man erinnert sich an die berühmte Replik Figaros, durch die dieser die Legitimität der Aristokratie im Namen eines meritokratischen Ideals in Frage zu stellen scheint: „Weil ihr ein großer Herr seid, glaubt ihr ein großes Genie zu sein [...]. Was habt ihr denn dafür getan, um so viele Güter zu besitzen. Ihr habt euch die Mühe der Geburt gegeben. Mehr nicht. Im übrigen ein ziemlich gewöhnlicher Mensch. Während ich, Herrgott, noch mal...“¹²

Repliken dieser Art ließen Danton ausrufen, Figaro habe den Adel zur Strecke gebracht, oder Napoleon das Stück von Beaumarchais als „Revolution im Anmarsch“ einstufen. Im Zentrum des fünften Aktes ist indes nicht mehr die Initiative von Figaro entscheidend als vielmehr die Komplizenschaft der Frauen – der Gräfin, die mit Susanne gemeinsame Sache macht –, die es verstehen, sowohl die Gelüste des Grafen als auch die Eifersucht Figaros hinters Licht zu führen. Man hat darum auch behaupten können, dass der Sieg – im Stück – weniger der Sieg einer Klasse war, sondern sich der Solidarität der Frauen verdankte, ein Sieg, so die Aussage von Marceline, über dieses „stolze, schreckliche und trotzdem etwas alberne männliche Geschlecht.“¹³ Man kann sich fragen, ob die komische Wirkung sich nicht auch dem Widerspruch zwischen der Macht, die den Frauen im Stück zugeschrieben wird, und der geringen Macht, die ihnen im realen Leben zukam, verdankte.

11 Beaumarchais: Théâtre. Paris: Garnier Flammarion 1977, S. 46 (übersetzt von J.J.).

12 Ebenda, S. 234.

13 Ebenda, S. 221.

Die Französische Revolution stellte die Hierarchie der Gesellschaft radikal in Frage und transferierte die Souveränität von der Person des Königs auf die Nation. Eine solche soziale Umwälzung konnte nicht ohne Folgen für die Gattungshierarchie sein, die auf der sozialen Hierarchie fußte.

Die Regel der strikten Stiltrennung, die den Realismus in tragischen und ernsthaften Gattungen ausschloss, wurde im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas aufgeweicht, namentlich bei Diderot, der sowohl theoretisch als auch praktisch eine mittlere Stillage propagierte, ohne jedoch, so Auerbach, über das Bürgerlich-Rührende hinauszukommen.¹⁴

Die Französische Revolution und die Komik angesichts der Gleichheit der Klassen

Bei den Frühromantikern konnte man dann vor allem eine Flucht aus der Wirklichkeit feststellen, selbst wenn ihre kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft ernsthafter kritisch war als die der aufklärerischen Gesellschaft.¹⁵

Wenn dann Victor Hugo sich dem klassischen Prinzip der Stiltrennung widersetzte, so orientierte er sich doch an den Kategorien des Erhabenen und des Grotesken und mündete so in eine antithetische Stilisierung der Realität, die starke Wirkungen hervorruft, die aber „unwahrscheinlich und als Wiedergabe menschlichen Lebens unecht“¹⁶ erscheint.

Die Stilmischung öffnet nichtsdestotrotz den Weg in Richtung auf einen größeren Realismus, weil man nunmehr die strikte Hierarchie der Themen und der Gattungen aufgab. Dank des Prinzips der Stilmischung wurde es möglich, „daß Personen beliebigen Standes mit all ihrer praktisch-alltäglichen Lebensverflechtung, Julien Sorel so gut wie der alte Goriot oder Mme Vauquer, zum Gegenstand ernster literarischer Darstellung wurden.“¹⁷

Bei Balzac findet man eine enzyklopädische Intention, die darin besteht, alle Aspekte des Lebens und der Gesellschaft zu erfassen. Er will gleichzeitig seine Epoche als eine historische begreifen; es gibt bei ihm aber auch die Absicht, nicht nur das Außerordentliche zu erfassen, sondern das, was überall vorkommt, kurz die alltägliche Realität. Balzac besitzt, so Auerbach,

„gegenüber diesem mannigfaltigen von Geschichte durchtränkten, rücksichtslos mit dem Alltäglichen, Praktischen und Häßlichen und Gemeinen dargestellten Leben eine Einstellung, wie sie ähnlich auch schon Stendhal besaß: er

14 Vgl. Auerbach, *Mimesis*, S. 434.

15 Vgl. ebenda, S. 436.

16 Ebenda, S. 437.

17 Ebenda, S. 441.



nimmt es in dieser wirklich-alltäglich-innergeschichtlichen Gestalt ernst, und sogar tragisch. Das hatte es in der Zeit seit dem Aufkommen des klassischen Geschmacks nirgends gegeben“.¹⁸

Wenn der Realismus von Stendhal aus dem Widerstand des Autors gegen seine Epoche erwächst, die er verachtete, so belegt das letztlich noch eine aristokratische Haltung. Balzac taucht seine Figuren viel tiefer in die Kontingenz der Realität. Aber gleichzeitig empfindet er – wohl unbewusst – das Bedürfnis, seine Option für die alltägliche Realität und für gewöhnliche Figuren zu legitimieren, indem er diese verbal überhöht, indem er den armen alten Goriot als einen „Christus der Vaterschaft“¹⁹ bezeichnet.

Die Stilmischung entspricht dem Einbrechen der festen Grenzen zwischen den verschiedenen sozialen Schichten im Gefolge der Französischen Revolution; die Stilmischung entspricht der neuen sozialen Mobilität, für die Balzac so hellhörig war, wenn er etwa im Vorwort zur *Comédie humaine* schrieb: „In diesem immensen Lebensstrom kann ein Spezereihändler sicherlich bis zum Rang eines Pair de France aufsteigen und der Adlige fällt manchmal auf den untersten sozialen Rang zurück.“²⁰

Die Durchmischung der Gesellschaft hat vor allem zur Folge, dass Leute aus dem Bürgertum und dem Volk nicht mehr allein Objekt der Komik aus der Sicht der Spitze der sozialen Pyramide bleiben. Romanciers wie Balzac versuchen nun, das Bürgertum und das Volk aus einer ernsthaften Sicht zu betrachten.

Balzac entwirft so in seinem Roman-Zyklus ein ernsthaftes Bild der Bürger und der Leute aus dem Volk, die in der klassischen Literatur nur als Objekte der Komik dargestellt werden konnten. Es gibt daneben in seinem Werk noch einen anderen Aspekt, den man bisher etwas vernachlässigt hat. In einem Brief an Madame Hanska aus dem Jahre 1834 unterstrich er die beiden Dimensionen seines Werkes: „Auf der Basis dieses Palastes [gemeint sind Sittenstudien als Teil der *Comédie humaine*] werde ich, der ich ein kindliches Gemüt habe und gerne lache, die Arabeske der *Cent contes drolatiques* [der *Hundert tolldrastischen Geschichten*] entwerfen.“²¹

18 Ebenda, S. 448.

19 Honoré de Balzac: *Le père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française 1984, S. 254 (übersetzt von J.J.).

20 Honoré de Balzac: Avant-propos de *La Comédie Humaine*. In: Anthologie des Préfaces de romans français du XIX^e siècle. Herausgegeben von Herbert S. Gersham und Kernan B. Withworth. Paris: Julliard 1965, S. 189–206, hier S. 192 (übersetzt von J.J.).

21 Zitiert nach Alain Vaillant: *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble: Ellug 2005, S. 211 (übersetzt von J.J.).

Die Wiederentdeckung Rabelais' durch die romantische Generation

Neben den ersten Romanen verdanken wir Balzac die *Hundert lustigen Geschichten*, die er unter die Autorität „unseres wackeren Meisters Rabelais“²² stellt. Rabelais verweist auf eine andere Tradition der Komik als die, die von der klassischen Doktrin hochgehalten wird. Die erste Generation der Französischen Romantik hatte Rabelais wiederentdeckt. Als Balzac den eben zitierten Brief an Madame Hanska schrieb, äußerte sich auch der junge Flaubert 1838 an seinen Freund Ernest Chevalier: „Wirklich, ich schätze tief nur zwei Kerle: Rabelais und Byron, die beiden, die geschrieben haben, um dem Menschengeschlecht zu schaden und ihm ins Gesicht zu lachen.“²³

Die Schriftsteller der Romantik scheinen sich so für einen Schriftsteller auszusprechen, der eine Komik verkörpert, die der klassischen Tradition völlig entgegengesetzt ist, einen Skandalautor: Rabelais hat, so Alain Vaillant, Partei ergriffen für das Leben, die organische Energie, die animalische und wildbewegte Kraft, die ihrerseits der körperlichen und geistigen Doppelnatur des Menschen entspringt. Darum auch der Rückgriff auf die Figur des Enormen.²⁴

Auch für Victor Hugo bedeutet Rabelais die Rache des Magens gegen alle Asketik. „Jedes Genre hat“, so schreibt er, „seine Erfindung und seine Entdeckung [...]. Diese alte Welt schlemmt und verreckt. Und Rabelais bringt eine ganze Dynastie von Mägen auf den Thron. Grandgousier, Pantagruel und Gargantua [...]. Auch der monarchische und der geistliche Kiefer isst, der Kiefer von Rabelais lacht.“²⁵

Die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts feiern Rabelais als Helden eines fröhlichen Wissens, weil nun das klassische Zeitalter die Folie bildet, von der man sich abheben will. Das wird vor allem offensichtlich in Baudelaire's Studie über das „Wesen des Lachens“. Baudelaire verteidigte hier nicht die brave klassische Definition des Lachens, wie man sie später auch bei Bergson finden wird. Nach Bergson entsteht das Lachen, wenn ich mein Mitgefühl zum Schweigen bringe. Wenn ich über einen lache, der stürzt oder stolpert, darf ich dabei kein Mitgefühl empfinden. Der Stolperer muss selbst für sein Stolpern (mit-)verantwortlich sein. Für Baudelaire aber ist das Lachen „eines der offenkundigsten Anzeichen des Teufels im Menschen [...]. Das Lachen kommt von der Idee der eigenen Überlegenheit. Wohl die teuflischste Idee, die es jemals gab! Stolz und Verwirrung!“²⁶ Das Lachen wäre dann die Schwäche, die über die Schwäche des andern lacht. Baudelaire bringt in der Folge das berühmte Beispiel des „Anblicks eines Menschen, der auf dem Eis oder dem Pflaster

22 Honoré de Balzac: *Tolldrastische Geschichten*. München: Winkler 1990, S. 14.

23 Gustave Flaubert: *Correspondance*. Bd. I. Paris: Gallimard 1980. (= *Bibliothèque de la Pléiade*. 244.) S. 28 (übersetzt von J.J.).

24 Vgl. Vaillant, *La crise de la littérature*, S. 213 (übersetzt von J.J.).

25 Zitiert nach ebenda, S. 214 (übersetzt von J.J.).

26 Charles Baudelaire: *Aufsätze*. Übertragen von Charles Andres. München: Goldmann 1960, S. 11.



hinfällt, der am Rande eines Gehsteigs strauchelt“, und er beschreibt die Reaktion desjenigen, der lacht:

„Der arme Teufel hat sich doch zumindest verunstaltet, vielleicht hat er sich sogar ein wichtiges Glied gebrochen. Und trotzdem erfolgt das Lachen unwiderstehlich und plötzlich. Wollte man diese Gelegenheit ausschöpfen, man fände sicherlich am Grunde des Gedankens des Lachenden einen gewissen unbewussten Stolz. Dies ist der Punkt, von dem man ausgehen muss: *ich*, ich falle nicht; *ich*, ich gehe aufrecht; *ich*, ich stehe fest und sicher auf meinen Füßen. Nicht *ich* bin es, der die Dummheit begänge, eine Unterbrechung des Gehsteiges oder einen Pflasterstein, der den Weg versperrt, nicht zu sehen.“²⁷

Und Baudelaire unterstreicht dann den zutiefst ambivalenten Charakter des Lachens:

„Das Lachen ist teuflisch, folglich ist es zutiefst menschlich. Es ist die Folge der Idee des Menschen von seiner eigenen Überlegenheit; und tatsächlich, da das Lachen im Wesentlichen menschlich ist, ist es im Wesentlichen ein Widerspruch, daß es heißt, es ist gleichzeitig ein Zeichen [von unendlicher Größe und von] unendlicher Armseligkeit, einer unendlichen Armseligkeit gegenüber dem absoluten höchsten Wesen, dessen Fähigkeit zu denken er besitzt, und einer unendlichen Größe gegenüber den Tieren.“²⁸

Nach Baudelaire drückt das Lachen eine Unterlegenheit gegenüber dem Traum aus, der wegen seiner meditativen Unschuld dem Geist der Kindheit entspricht. Über einen Analogieschluss erstellt Baudelaire die These, die Naturvölker verfügten weder über Karikaturen noch über Komödien. Da die Komik auf einem Gefühl der Überlegenheit beruht oder auf einer Überzeugung dieser Überlegenheit, sei es natürlich, zu glauben, dass die Völker bei sich die Motive für die Komik wachsen sähen nach Maßgabe des Wachsens ihres Überlegenheitsgefühls.

Baudelaire antwortet dann dem Einwand, man freue sich nicht immer über die Schwächen, über die Unterlegenheit der andern, und es gebe auch unschuldige Erscheinungen, über die man lache. Man dürfe indes nicht die Freude mit dem Lachen verwechseln. Das Lachen des Kindes sei vor allem Ausdruck der Freude: „Das Kinderlachen ist wie eine Blume, die sich entfaltet. Es ist die Freude am Empfangen, die Freude am Atmen, die Freude am sich Erschließen, die Freude am Schauen, am Leben, am Wachsen. Es ist die Freude der Pflanze.“²⁹

Ferner unterscheidet Baudelaire zwischen dem Komischen und dem Grotesken. Vom Standpunkt des künstlerischen Schaffens sei die Komik eine Nachahmung, das Groteske eine Schöpfung. Wenn für die Komik das Lachen der Ausdruck der

27 Ebenda, S. 12.

28 Ebenda, S. 13–14.

29 Ebenda, S. 17.

Überlegenheit des Menschen über den Menschen sei, dann sei das Groteske Ausdruck der Überlegenheit des Menschen über die Natur.

„Das durch das Groteske hervorgerufene Lachen [schließt] etwas Tiefgründiges, Axiomhaftes und Ursprüngliches in sich, etwas, was dem unschuldigen Leben und der absoluten Freude viel näher liegt als das schlechtweg Komische. Von der Frage der Nützlichkeit abgesehen, besteht zwischen diesen beiden Lachen der gleiche Unterschied, der zwischen der Schule der Zweckliteratur und der Schule [des] ‚l’art-pour-l’art‘ besteht. Im gleichen Höhenverhältnis überragt das Groteske das Komische.“³⁰

Das Groteske qualifiziert Baudelaire dann als das ‚absolute Komische‘, als Antithese zum gewöhnlichen Komischen, das er als das ‚signifikative Komische‘ bezeichnet. Das signifikative Komische bedient sich einer klareren Sprache, die leichter zu verstehen und zu analysieren ist, weil es sich leicht in zwei Elemente aufgliedern lässt: in die Kunst und die Moral. Das absolute Komische – das Groteske – stellt sich in einer einheitlichen Form dar, die intuitiv erkannt werden muss.

Baudelaire stellt schließlich die These auf, die Komik variere je nach nationalen Anlagen, und er kommt dann auf Frankreich zu sprechen:

„In Frankreich, dem Land des [klaren] Denkens und der klaren Beweisführung, wo die Kunst in natürlicher und direkter Weise auf das Natürliche abzielt, herrscht im Allgemeinen das [signifikative] Komische vor. In diesem Genre war Molière wohl die beste französische Ausdrucksform. Da es jedoch ein Grundzug unseres Charakters ist, alles Extreme von uns fernzuhalten, da es das Kennzeichen aller französischer Leidenschaft, aller französischen Kunst und Wissenschaft ist, Übertreibung [das Absolute und das Tiefe] zu meiden, kommt infolgedessen bei uns wenig grausam Komisches vor; ebenso [...] steigert sich unser grotesk Komisches selten zum absolut Komischen.“³¹

Die Komik in den Erzählungen von Voltaire, die ihrem Wesen nach typisch französisch sind, fußt auf der Idee der Überlegenheit, es handelt sich hier um den Typus des signifikativen Komischen. Nach Baudelaire ist Rabelais allein der große französische Meister der Groteske, aber selbst er „behält in allen seinen ungeheuerlichsten Phantasien etwas vom Nützlichen und vom Vernünftigen bei.“³²

Die aristotelische Doktrin, die von der französischen Klassik wieder aufgegriffen wurde, ordnete das Komische dem Bereich des Hässlichen und des Mittelmäßigen zu, im Gegensatz zum vornehmen Bereich des Tragischen. Nach der Poetik des Aristoteles entsteht das Lachen aus der Darstellung von etwas, das Schwächen des

30 Ebenda, S. 18.

31 Ebenda, S. 20–21.

32 Ebenda, S. 21; siehe dazu auch Catherine Kintzler: Baudelaire et la théorie classique du rire: comment se moquer du monde. In: Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker. Herausgegeben von Karin Westerwelle. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 123–137.



Menschen ausmacht, unter der Voraussetzung, dass diese nicht mit Schmerzen verbunden sind.

Im 19. Jahrhundert jedoch wird in einer spektakulären Wende, wenn man Alain Vaillant folgt, das ernsthaft Tragische zum Lächerlichen, während das Lachen bei Gautier oder Baudelaire zu einem privilegierten Mittel der schöpferischen Erfindung wird. Das Lachen versucht im 19. Jahrhundert, die ursprüngliche Kraft der Freude wiederzufinden. Darin besteht nach Alain Vaillant das Geheimnis der Schreibweise von Flaubert. „Wenn man über alles verzweifelt, dann bleibt bloß mehr das sinnlich-rührende Glück des Lachens und das künstlerische Vergnügen, dieses Lachen allein durch die unschätzbare Anmut des Stils sichtbar zu machen.“³³

In der Tat gibt es bei Flaubert nicht das moralisch korrekte und korrigierende Lachen der klassischen Komödie, die ein Gesellschaftsideal illustriert, indem sie jene Verhaltensweisen als lächerlich erscheinen lässt, die von diesem Ideal abweichen. Flaubert denkt nicht daran, ein soziales Ideal hoch zu preisen. Er sieht vielmehr überall eine universelle Dummheit lauern. Wenn Flaubert in *Madame Bovary* den Pfarrer Bournisien als stumpfen, wenig inspirierten Vertreter eines geistlichen Konformismus darstellt, so evoziert er seinen ‚aufgeklärten‘ Gegenpart, den Apotheker Homais, kaum in einem positiveren Licht. Er schildert in dieser Person – auf extrem ironische Weise – die Banalisierung der Philosophie der Aufklärung. Eine doppelte Distanzierung, die Flaubert in einem einzigen genialen Satz kondensiert, wenn er die Haltung der beiden bei der Totenwache Emmas beschreibt: „Der Pfarrer Bournisien besprengte das Zimmer mit Weihwasser und Homais streute etwas Chlor auf den Boden.“³⁴

In der *Education Sentimentale* durchleuchtet Flaubert erneut die Erscheinungsformen der allgemeinen Dummheit. In einem Brief fragt er, wie es wohl möglich sei, die Schrift von Thiers *De la propriété* als Beispiel der allgemeinen Dummheit darzustellen: „In welcher Form kann man manchmal seine Meinung über die Dinge dieser Welt zum Ausdruck bringen, ohne dabei Gefahr zu laufen, später als Dummkopf zu gelten? Ein schwieriges Problem. Mir scheint, das Beste ist es, dies einfach wiederzugeben. Diese Dinge, die einem auf den Wecker gehen – einfach sezieren, das ist die Rache.“³⁵

Man kann dieses Verfahren ebenfalls feststellen bei der Schilderung des ‚Club de l’Intelligence‘ in der *Education sentimentale*. Schon die Bezeichnung ‚Club de l’Intelligence‘ für einen Palaververein ist extrem ironisch. Ohne persönlich mit Kommentaren zu intervenieren, spießt Flaubert wie ein Insektensammler die Gemeinplätze der Redner als Beispiele der allgemeinen Dummheit auf. Die Wortmel-

33 Vaillant, *La crise de la littérature*, S. 225 (übersetzt von J.J.).

34 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Paris: Garnier 1964, S. 310 (übersetzt von J.J.).

35 Gustave Flaubert: *Correspondance*. Bd. III. Paris: Gallimard 1991. (= Bibliothèque de la Pléiade. 374.) S. 711 (übersetzt von J.J.).

dungen stellen sich selber durch und in ihre(r) groteske(n) Platttheit bloß. „Sezieren ist eine Rache“, sodass selbst das Urteil Frédéric's über „diese Dummheit“ nicht mehr nötig ist.

Flaubert schildert im selben Roman beim Sturm auf die Tuilerien das Volk als bestialische Masse, die schreit und trampelt und sich frenetisch dem Zerstörungstrieb hingibt. Er entwickelt dazu eine parallele Szene blinder Gewalt auf Seiten des Bürgertums vor einem Verließ der Tuilerien. Der Roman legt diese Parallele explizit nahe, wenn von einer „Gleichheit der brutalen Tiere“ die Rede ist. „Und die seidenen Mützen erwiesen sich nicht als weniger hässlich als die roten Mützen.“³⁶

Dass Flaubert eine negative Gleichwertigkeit anzeigen wollte, geht auch aus einem Brief hervor, den er an George Sand richtete: „Die Patrioten werden mir dieses Buch nicht verzeihen, die Reaktionäre ebenso wenig.“³⁷

Flaubert zeigt sich extrem skeptisch gegenüber jeder finalistischen oder progressiven Geschichtsphilosophie. Schon als junger Mann schrieb er so an einen Freund: „Wenn man die Geschichte liest, sieht man stets dieselben Räder auf denselben Straßen sich drehen, inmitten von Ruinen auf dem Staub des Weges der Menschheit.“³⁸ Flaubert stellt die Idee einer linearen und logischen Kohärenz der Geschichte radikal in Frage. Der Roman der Diskontinuität organisiert diese Diskontinuität jedoch durch eine poetische Kohärenz.³⁹ Nur die ästhetische Vollendung vermag die Unordnung der Welt zu überwinden. „Wenn es in einem Wort“, so Flaubert hinsichtlich seines Romans *Salammô*, „keine Harmonie gibt, liege ich falsch, sonst aber nicht. Alles steht miteinander in Verbindung.“⁴⁰

Angesichts des Fehlens eines Sinnes der Geschichte bleibt bloß mehr das Rabelais'sche Lachen, ein Lachen, das alles ironisch betrachtet und letztlich alles rettet durch die alleinige Macht der Form.

36 Gustave Flaubert: *L'Education sentimentale*. Paris: Garnier 1964, S. 338 (übersetzt von J.J.).

37 Flaubert, *Correspondance*, Bd. III, S. 770 (übersetzt von J.J.).

38 Ebenda, Bd. I, S. 51 (übersetzt von J.J.).

39 Vgl. Gisèle Séginger: *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2000.

40 Flaubert, *Correspondance*, Bd. III, S. 282–283 (übersetzt von J.J.).