

Das komische Pathos

Eine Einführung in Kierkegaards Theorie der Komik¹

Tonny Aagaard Olesen

An einem Tag im Frühjahr 1986 wurde in der Aula der Universität Århus eine Festrede gehalten. Nach 42-jähriger Lehrtätigkeit an dieser berühmten Lehrstätte nahm Professor Johannes Sløk Abschied. Aus diesem Anlaß sollte er noch ein Vorlesung halten, seine Abschiedsvorlesung. Als sich das Publikum gesetzt hatte, der Vortrag allmählich seinen Rhythmus gefunden hatte, sprach der Professor also: "Deshalb möchte ich auch jetzt nicht eine Vorlesung wie die unzähligen voraufgegangenen über irgendein interessantes Thema halten. Ich möchte eine Vorlesung halten über das, worum es bei alledem ging, ich möchte das ans Licht bringen, über das ich nie gesprochen habe, sondern von dem her ich gesprochen habe, nicht den Inhalt, sondern die Kategorie, über die man eigentlich nicht reden kann, sondern die man nur anbringen kann, nämlich das Komische".² In der nächsten Stunde stellte der Professor das Komische als theologische Kategorie vor, und dies – wie er stets betonte – unter ständiger Rücksicht auf Kierkegaard.

An einem Sommertag des Jahres 1849 war zu einem Treffen in der literarischen Gesellschaft der Insel Fünen geladen. Acht Mitglieder kamen. Der Studienrat Hans Peter Kofoed-Hansen, der gerade zum Pfarrer an der Erlöserkirche von Kopenhagen ernannt war, wollte als Abschiedsgeste seine Abhandlung: *Einige Bemerkungen über das Komische* vortragen. Er ging sofort zur Sache, versuchte eindringlich die Grundgesetze der Komik bloßzulegen, ließ die Argumentation durch eine gehörige komische Illustration begleiten. Er stellte experimentierend eine Definition auf, ließ sich ein in eine Diskussion mit den vielen Komiktheoretikern seiner Zeit – dem genialen Jean Paul, dem soliden Hegel, vor allem aber dem großen spekulativen Ästhetiker Vischer. Trotz dieses fleißigen Beitrages und großer Anstrengungen mußte er jedoch schließlich das

Unfertige in der ganzen Abhandlung eingestehen. "Ich habe", bedauerte er, "wegen der räumlichen und zeitlichen Beschränkung, einen Autor nicht berücksichtigen können, den ein jeder, der über das Komische schreiben will, so ziemlich von Grund auf kennen muß, zumindest wenn er auf dänisch schreiben will, nämlich Magister Kierkegaard. Daß er das Komische in allen Richtungen und jeder Weise studiert hat, geht deutlich aus seinen Schriften hervor".³

Für diesen Professor und diesen Studienrat ist die Kategorie des Komischen unumgänglich, und sie berufen sich beide auf Søren Kierkegaard, ohne den eine solche Einsicht eigentlich nicht zu erlangen ist. Wo der Professor jedoch nicht meint, man könne von der Kategorie reden, sie könne vielmehr nur als eine Art Grund unter dem Dasein angebracht werden, da hat der Studienrat nicht solche schamhaften Skrupel; er stellt die Frage direkt: was ist das Komische? Und er versucht, sie zu beantworten. Wo der Studienrat seine Betrachtungen über die Kategorie damit schließen muß, auf Kierkegaard *vorauszuweisen*, beginnt der Professor seine Festrede damit, *zurück* zu blicken, indem er die Kategorie voraussetzt und damit *von ihr her* – und damit von Kierkegaard her – spricht. Weder der Professor nicht der Studienrat haben dabei erzählt, was der Meister eigentlich gedacht hatte. Das ist natürlich zu bedauern, aber hier zeigt sich ja eine kleine Nische, in die sich noch ein Vortrag hineinzwängen kann und sich einen Platz zwischen den beiden Herren erkämpfen kann. Das möchte ich versuchen.

Eine umfänglich deckende Darstellung des Komischen bei Kierkegaard fällt natürlich in drei Hauptteile: *Erstens* geht es um *das Komödische*, das was die Komödie betrifft. Es gibt in den Werken Kierkegaards vier ästhetisch virtuose Kömödienkritiken, die unter diesem Aspekt Aufmerksamkeit verdienen. Wir wollen hier jedoch nur eine dieser Kritiken ausführlicher behandeln. *Zweitens* geht es um die *Theorie der Komik* selbst oder, wenn man so will, die *Philosophie der Komik*. Dieses enorme Feld, in dem es um das Wesen des Komischen und seinen Einfluß auf die Bildung einer wahren Persönlichkeit geht, läßt sich weiter in eine Reihe unterschiedlicher Hauptbetrachtungen einteilen. Diese möchte ich hier ganz kurz ansprechen, um dann in Hauptzügen eine einzelne, aber zentrale Hauptbetrachtung zu behandeln. *Drittens* geht es um die *komödische und komische Praxis*, wie sie besonders in den pseudonymen Werken geübt wird. Der Blick richtet sich hier auf die komische Komposition, die die Werke trägt: das unendliche Heer von Witzen, die komischen Zusam-

menstellungen aller möglicher Herkunft, die mimischen Grimassen, das dialektisch-leichte Experimentieren, die ganze komödische Figurengalerie, die peripathetisch leicht schlendernde Gangart, der besondere Rhythmus der Gedanken und Bilder usw. Dieser letzte Hauptteil, der sehr wohl eine eingehenden Unterswuchung wert wäre, muß jedoch – aus zeitlichen Gründen – einer anderen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Hier soll es also um das *Komödische* und die *Philosophie der Komik* gehen. Zwischen diesen beiden Teilen besteht eine Art genetisches Verhältnis: Wo nämlich die frühen Werke – und das heißt hier *Über den Begriff Ironie* (1841), *Entweder-Oder* (1843), *Furcht und Zittern* (1843) sowie *Die Wiederholung* (1843) – fast ausschließlich das Komische als etwas der Komödie zugehörig ansehen, erhält das Komische in den nachfolgenden Werken einen ganz anderen Stellenwert, beginnend mit dem *Begriff Angst* (1844), verstärkt in den *Stadien auf des Lebens Weg* (1845) und kulminierend in dem humoristischen Hauptwerk *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift* (1846). Das bedeutet, daß der Zugang – zunächst der *komödische*, dann die *Philosophie der Komik* – zugleich ein chronologischer Zugang ist.

Das Komödische, die Komödienkritik

Als Kierkegaard Mitte des vorigen Jahrhunderts die Feder eintaucht, um über die Komödie zu schreiben, hat sich im Bereich der Ästhetik kurz zuvor eine neue Rangordnung etabliert. Seit den Tagen des Aristoteles galt die Tragödie als das höchste Genre der Poesie. Sie beschäftigt sich mit dem erhabenen Pathos; dem Untergang der großen und wahren Individualität durch ein unerbittliches Schicksal. Die Komödie dagegen konnte einen solchen Ernst nicht beanspruchen; durch sie sollte man nicht zum Großen aufblicken (sie stellte nicht das Ideal dar), vielmehr sollte man auf das Niedrige hinabschauen, die lächerlichen und tadelnswerten Personagen.

Ende des 18. Jahrhunderts kehrte sich dieses Verhältnis allmählich um. In der humoristischen Ästhetik Jean Pauls aus dem Jahre 1804 wurde das Komische in der Form des Humors nahezu die Norm, und sein Einfluß ist fast unüberschaubar.⁴ Springen wir weiter bis Hegel und von Hegel beeinflussten Philosophen, die in den 1820er und 1830er Jahren den Ton angaben, so finden wir stets die Komödie als das höchste Genre der Ästhetik; hier erreicht die Ästhetik nämlich das Bewußtsein ihrer

selbst – wie Johannes Climacus dies später ausdrückt: “Das komische Verständnis ist immer das abschließende” (SV 9, 34 = GW 16, I, 31).

In Dänemark ist dieselbe Bewegung zu beobachten. Der herrschende Geschmacksrichter J.L. Heiberg hatte nicht nur in seinen ästhetischen Schriften dem Komischen den Vorrang eingeräumt und die Tragödie in eine ferne Vergangenheit verlegt, er schrieb auch selbst Komödie, übersetzte Komödien und motivierte andere zum schreiben Komödie.⁵ In der Tat ist die frühe poetische Romantik durch ein lyrische und erhabenes Pathos geprägt, aber es dauerte nicht lange, bis die Komödie die Tagesordnung vorschrieb. Ein Kenner der Periode, Valdemar Vedel, hat diese erhellende Darstellung gegeben: “Die Zeit der Komik ist die der *Reflexion*: Die großen Gefühlsbewegungen haben sich zur Ruhe gegeben, eine überlegene Kontemplation ist an ihre Stelle getreten. Nach der Gefühlsseligkeit der alten Generation soll nun der Gedanke wieder sein Recht in der Poesie erhalten”.⁶

Es gibt in der gesamten Periode viele Zeugnisse darüber, daß eben die enge Verbindung mit der Reflexion die plötzliche Beförderung der Komödie bedingt hat. Die erste wirkliche Formulierung dieses Standpunktes findet sich in Schillers kleiner Schrift: Über naive und sentimentalische Dichtung aus dem Jahre 1795, wo es heißt: “Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkte ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu seyn, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen”.⁷ Das Ziel der Komödie ist das stoische Ideal vom in sich selber ruhenden Subjekt, die Befreiung von den unmittelbaren pathetischen Banden. Mit dieser Perspektive hat Schiller nicht nur die Komödie legitimiert, sondern zugleich ein Bestreben angesprochen, das weit über das Gebiet der Komödiendichtung reicht, hinein in die Forderung nach der existenziellen Lebenskunst.

Nach der Tragödie kommt also die Komödie. Diese Ordnung verbindet sich zudem mit einer anderen Wende in dieser Zeit. Traditionell mußte die Komödie durch den moralischen Nutzen legitimiert werden; sie mußte didaktisch sein und unverantwortliche Personen auf die Szene bringen, damit das Laster durch ein korrigierendes und strafendes Lachen getadelt werden konnte. Dieses verachtende Lachen kam jedoch

allmählich in Verruf. Es besteht nämlich, betonte Lessing⁸ als erster, seitdem jeder romantischer Ästhetiker, ein großer Unterschied, ob man eine Person auslacht oder z.B. ein Mißverhältnis, einen Fehler. Das züchtigende, direkt satirische Lachen hat keine andere Legitimität als die Macht, die der Lachende selbst oder das Kollektiv sich selbst geschenkt hat; es ist ohne poetische Idealität, die das Lachen wahr machen kann. Kurz: Die unmittelbare Moral wird aus den Räumen der Ästhetik – und damit also auch der Komödie – verwiesen.

In der Magistrierarbeit Kierkegaards *Über den Begriff Ironie* finden wir seine erste Komödienkritik (SV 1, 168-188 = GW 31, 131-158). Im ersten Teil der Abhandlung geht es Kierkegaard darum zu zeigen, daß das neue Prinzip, das Sokrates in die Welt brachte, nicht, wie die neueste Literatur auf diesem Gebiet behauptete, die Subjektivität, die Innerlichkeit⁹ war, sondern vielmehr der Umstand, daß Sokrates noch nicht zu der Positivität gelangt war, daß sein Standpunkt Ironie war, d.h. die absolut unendliche Negativität. Sokrates hatte sich aus der ganzen gegebenen griechischen Welt herausreflektiert, er hatte jede unmittelbare Positivität in den leichten Äther der Abstraktion aufgelöst. Diese Grundthese versucht Kierkegaard nun experimentierend zu beweisen, indem er drei zeitgenössische Quellen liest, die es über Sokrates gibt, der ja nichts selbst geschrieben hat. Ein genialer Zug an der Lektüre Kierkegaards ist, daß er durch eine sogenannte "kombinierte Berechnung" versucht, den vorausgesetzten Standpunkt und das vorausgesetzte Ziel, die die drei Sokratesdarstellungen prägen, mitzudenken und abzuziehen. Mit diesem doppelreflektierten Blick in mente, der eine bis dahin nicht gesehene dialektisch-virtuose Leibesvisitation der Texte ermöglicht, löst er Schritt für Schritt jede angebliche Positivität auf, die man Sokrates zugeschrieben hat – alles wird Negativität.

In Xenophons Schilderung von Sokrates ist zu beachten, daß Xenophon ein mittelmäßiger prosaischer Geist war, der wesentlich durch das Nützliche bestimmt war. Er hatte keinen Sinn für das Ideale, das mitgedacht werden muß, wenn wir seinem Sokrates als Tugendbold und nützlichem Bürger folgen wollen. Platon kommt mit seinem ungewöhnlichen Sinn für das Ideale der Wahrheit näher. Aber er hebt Sokrates zu hoch, schreibt ihm seine eigene positive Fülle zu und sieht in ihm die erhabene, tragische Idealität, die er also infolge Kierkegaard nicht besitzt. Es ist der ansonsten viel gescholtene Komiker Aristophanes – dies ist die freche These Kierkegaards – der der Wahrheit über den historischen So-

krates am nächsten kommt. Er sieht nicht nur das unendlich Große in der totalen Befreiung des Sokrates, sondern er sieht auch, daß die Idealität, die Sokrates eingeführt hat, nicht nur absolut ist, sondern auch absolut leer; sie ist ohne Fülle, sie ist keine Befreiung *zu* etwas. Dies ist die Grundformel für Sokrates, der herrlichsten Komödienfigur.

Sokrates tritt in den *Wölken* auf. Es ist hier nicht der Raum, sich mit dem oft ganz raffinierten Reichtum an Details zu befassen, den Kierkegaard der Komödie entnimmt, auch nicht für Kostproben der Komik, die einem ins Auge fällt, wenn die Leere ihr Haupt durch eine Äußerung des Pathos zum Vorschein kommen läßt. Ich möchte aber den feinen Syllogismus hervorheben, auf dem die erste Komödienkritik Kierkegaards beruht. Das Argument ist folgendes: *Wenn* Sokrates *etwas* (d.h. Subjektivität, Innerlichkeit) ist, *dann* ist die Komödie des Aristophanes *nichts* (d.h. unberechtigt, unpoetisch, ein "satirisches Gedicht"). Umgekehrt: *Wenn* Sokrates *nichts* (d.h. absolute Negativität, Ironie) ist, *dann* ist die Komödie des Aristophanes *etwas* (ein Meisterwerk). Kierkegaard hat nun seine liebenswerte Disjunktion: *Entweder* ist Sokrates etwas, *oder* er ist nichts. Da Kierkegaard ja gerade experimentierend das Letztere vorausgesetzt hat, wird seine Lektüre der *Wölken* die triumphalste, die unsere Literatur kennt. Aristophanes war ein wahrer Meister, seine Komik entsprang der poetischen Idealität, er machte nicht den historischen Sokrates lächerlich durch eine satirische Machtdemonstration, sondern er sah den höheren Widerspruch im Standpunkt des Sokrates in seiner stillen, objektiven Gültigkeit.

Es gibt im Mammutwerk *Entweder-Oder* zwei Komödienkritiken, von denen sich die eine auf Molières *Don Juan* bezieht, die andere auf Scribes *Die erste Liebe*. Wer der eine oder andere vielleicht bemerkt hat, ist *Entweder-Oder* lose über der Rangordnung der ästhetischen Kategorien komponiert. Vom *lyrischen* Ausbruch in den *Diapsalmata* über das Epische in seiner reinsten Form, das Musikalisch-Erotische, gelangen wir zum *Dramatischen*. Hier folgt zunächst ein opus über eine neue Theorie der *Tragödie*, darauf eine ausführliche, geniale Kritik einer *Komödie*. Mit dem Komischen ist die Ästhetik an ihre obere Grenze gelangt. Nun folgt die Kategorie des *Interessanten*, die zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen schwebt (*Tagebuch des Verführers*), worauf vom Briefschreiber Wilhelm, bewaffnet mit einer *ethischen* Kategorie, abgerundet wird, sowie mit einer Predigt, die vielleicht auf eine *religiöse* Kategorie verweist.

In dem hochgestimmten opus *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder*

das *Musikalisch-Erotische* wird folgendes entwickelt: Der ideale Begriff von Don Juan ist das unmittelbar Erotische; daß das Medium, das diese Idealität ausdrücken kann, nur die Musik ist; all dies findet seinen Ausdruck in Mozarts *Don Giovanni*, und dies macht Mozart absolut unsterblich. Danach folgt nun ein kleiner Abschnitt über andere Bearbeitungen und Auffassungen von Don Juan bzw. breiter dem Verführer. Es wird unterschieden zwischen dem unmittelbaren (extensiven) Verführer und dem Verführer als reflektiertem Individuum; im ersten Fall, wo der Verführer die vor-persönliche, erotische Macht ist, ist Mozarts Don Juan das Paradigma, im zweiten Fall "zeigt es sich, daß etwas vorhanden ist, was Mittel heißt" (SV 2, 103 = GW 1, I,1, 117). Es gibt nun zwei Möglichkeiten: Entweder gesteht ihm der Dichter das Mittel zu, die Verführung gelingt, und er fällt dann unter die Kategorie des *Interessanten* und die Darstellung hat besonderes psychologisch-ästhetisches Interesse (ein solcher ideal interessanter Verführer findet sich im *Tagebuch des Verführers*). Oder der Dichter verweigert ihm das Mittel, und er fällt dann in den Bereich der Komödie. Ein tragischer Verführer ist nicht möglich, da die Idee nicht berechtigt ist.

Das Paradigma des komischen Verführers ist Molières *Dom Juan*, was den Ästhetiker von *Entweder-Oder* dazu veranlaßt, diese Komödie einer Betrachtung zu unterziehen. Er zeigt nun zunächst, "daß die Auffassung Molière's zum Komischen hinneigt" (SV 2, 103-105 = GW 1,I,1, 118-119), und danach, daß "der Fehler *Molière's*" nicht der ist, "daß er ihn komisch aufgefaßt hat, als vielmehr, daß er nicht korrekt gewesen ist" (SV 2, 105-109 = GW 1,I,1, 120-124). Ich möchte mich hier nicht in die vielen Beobachtungen verlieren, die auf diesen wenigen Seiten zu finden sind, sondern lediglich den übergeordneten Gedanken herausstellen, nämlich die Kritik an der moralisch-didaktischen Absicht der Molièreschen Komödie. Der Verführer, den Molière vor uns treten läßt, ist ohne poetische Idealität, ist gar kein Don Juan, sondern nur ein "Raufbold", ein ganz "gewöhnlicher Schürzenjäger", der "nicht bange vor Schlägerei ist" (SV 2, 104 = GW 1,I,1, 118). Hiermit ist die wahre Komik jedoch verschwunden; die komischen Gegensätze, die an einem wirklichen Don Juan zu beobachten sind, kommen gar nicht in den Blick. Hiermit geht auch die wahre Moral verloren; Die Geißel des Lachens über einen mittelmäßigen Narren zu schwingen, vermittelt kein Gefühl dafür, welch große und unendliche Macht die Verführung ist. Es bleibt nur ein beschränktes Moralisieren.

Die nächste Kritik einer Komödie, die sich in der eigentlichen Komödien-Abteilung von *Entweder-Oder* (SV 2, 215-257 = GW 1,I,1, 249-299) findet, bezieht sich wie gesagt auf den Kassenschlager des Lustspielfabrikanten Scribe *Die erste Liebe*.¹⁰ Diese kleine Abhandlung – sie umfaßt 40 Seiten – ist nicht nur eine völlig ästhetische Kritik, sie ist vielmehr auch – trotz der merkwürdigen Verkennung der Zeitgenossen und der Nachwelt – die vielleicht einsichtsreichste Komödienpoetik, die jemals geschrieben worden ist.¹¹ Dazu kommt, daß diese Komödienkritik für eine gewisse Betrachtung vielleicht der zentralste Text in *Entweder-Oder* ist. Man hat nämlich oft – zu Recht – darauf aufmerksam gemacht, daß die beiden Teile von *Entweder-Oder* gleichsam unvermittelt nebeneinander stehen. Wo man den Ästhetiker findet, lebensmüde triumphierend über den kleinliche Spießer, dort trifft das misanthropisch-verachtende Lachen nicht richtig jenen idealen Ehemann. Umgekehrt: Wo der Gerichtsrat in seinen Briefen den jungen Mann ermahnt, den er so sorgsam zurechtweisen und lebensklug belehren kann, dort erinnert dieser uns nur selten an jenen virtuosen Ästhetiker. Aber das kleine Lustspiel *Die erste Liebe* haben sie beide gesehen und ästhetisch bzw. ethisch beurteilt.

Durch 18 kurze Szenen, die das Stück *Die erste Liebe* ausmachen, wird folgendes Szenarium entfaltet: Dervière, der alternde Ehemann, lebt zusammen mit seiner Tochter, der er in allem gefügig ist. Er möchte nun gerne, daß sie heiratet, und er hat bereits mit einem alten Freund verabredet, der ein wohlhabender Gutsbesitzer ist, daß sie dessen Sohn heiraten soll. Die Tochter, Emmeline, “so eine kleine Jungfrau von 16 Jahren”, will von diesem Vorschlag jedoch nichts wissen, da sie sich bereits vor langer Zeit (acht Jahren) einem anderen versprochen hat, nämlich dem Vetter Charles. Als Kinder sind Emmeline und Charles gemeinsam bei der Tante aufgewachsen, welche die beiden mit der denkbar größten romantisch-schmachtenden Romanbildung füllte. Dann reiste Charles ins Ausland, die beiden schworen einander die Treue, aber haben einander seitdem nicht gesehen. Dann beginnt die Intrige. Charles kehrt heim als ein verkommenes Subjekt, nicht um Emmeline zu sehen, sondern um den alten Dervière dazu zu bringen, ihm bei der Begleichung seiner beträchtlichen Schulden zu helfen. Unterwegs trifft er den Gutsbesitzersohn Rinville, der von der vortrefflichen Emmeline gehört hat und sie nun gewinnen will. Als die beiden das Haus Dervières betreten, werden sie natürlich verwechselt, und Rinville gibt sich als Charles aus, freilich ohne dessen Wissen, während Charles von Rinville die Erlaubnis erhalten hat, seine Identität zu benutzen. Daraus ergeben sich

herrliche Verwicklungen. Immer wenn der falsche Charles (also Rinville) den Mund aufmacht, ist Emmeline seine treueste Fürsprecherin, während Dervière ganz reserviert ist; und umgekehrt, jedesmal der falsche Rinville (also Charles) sich äußert, hat er sogleich die Sympathie Dervières, aber die Abscheu Emmelines. Der Ausgang der ganzen Geschichte ist der, daß Emmeline und der echte Rinville heiraten, während der echte Charles zu seiner großen Zufriedenheit einen großen Batzen Geld bekommt. Die Vernunft siegt, alle sind glücklich.

Die Auffassung des Ästhetikers von dem Stück *Die erste Liebe* ist diese: Entweder ist das Stück "im unendlichen Sinne komisch", d.h. ein vollendetes Meisterwerk, oder es ist "in endlichem Sinne moralisierend", d.h. mittelmäßig (vgl. SV 2, 235 = GW 1,I,1, 273). Das ganze hängt davon ab, wie die Emmeline der Schußszene ernst zu nehmen ist, ob man sich wirklich vorstellen soll, daß sie ihre fixe Idee abgelegt und zu Vernunft und Besonnenheit gelangt ist – dann wäre das Meisterwerk nämlich verloren. Der Ästhetiker hält jedoch am Meisterwerk fest, eine Wahl, die er durch eine tiefeschürfende Analyse des Textes begründet, in der er immer wieder zeigt, daß alles – jede Positivität, selbst die geringste Äußerung von Pathos, die man ernst nehmen könnte – sich in ein ohnmächtiges Nichts auflöst. Die Ironie ist durch und durch unersättlich; sie durchströmt das ganze Stück wie eine Naturkraft, eine Weltsprache.

Der Ästhetiker wirft seinen ästhetisch-interesselosen Blick zunächst auf die beiden Hauptharaktere des Stückes: *Charles*, dessen große Bemühungen durch die Wirklichkeit ins Gegenteil verkehrt wurden, indem sie "ihn und seine Theorien auf ein Nichts (*in absurdum*) zurückgeführt" haben: "Der hoffnungsvolle Charles ist ein liederlicher Bursch geworden, ein verunglücktes Subjekt, ein verfehltes Genie" (SV 2, 230 = GW 1,I,1, 267), und weiter: "Es ist keine Spur von Ironie in ihm, es ist die unverfälschteste Sentimentalität" (SV 2, 232f. = GW 1,I,1, 270). Und dann *Emmeline*, "der Ironie liebster Spielzeug" (dän. "Ironiens Kjøledægge", SV 2, 250 = GW 1,I,1, 290), die wahre *komische* Heldin, die alle Eigenschaften einer Heldin besitzt, "jedoch nicht wahrhaft [dän. substantielt], sondern im negativem Sinne" (SV 2, 233 = GW 1,I,1, 271). Sie herrscht, aber über einen Narren (den Vater); sie hat Pathos, aber das ist Nonsense; sie hat Leidenschaft, d.h. für nichts. Sie ist das Zentrum, in dem alles spurlos verschwindet, und doch fügt sich alles nach ihr. "Emmelines Wesen", faßt der Ästhetiker zusammen, "ist das unendliche Geschwätz [dän. "det uendelige Pjæt"], sie ist am Schluß

ebenso geschwätzig wie am Anfang, und man kann sich daher ungeteilt an der komischen Wirkung des ganzen Stücks erfreuen, die dadurch entsteht, daß die Situation in einem fort ihr entgegen ist" (SV 2, 237 = GW 1,I,1, 275).

Hiernach analysiert der Ästhetiker das Stück Szene für Szene, Situation für Situation mit einer artistischen Sorfalt, wodurch die drei dramaturgischen Momente, Charakter, Replik und Situation, gleichsam gegeneinander gestellt werden, so daß das pathetische *Etwas*, das der Charakter offenbart - als ein Naturgesetz - durch die Replik dementiert und in der Situation aufgehoben wird. Es bleibt ein stehendes Stilbild mit vier eigensinnigen Personen in unendlicher Verwicklung: "*Emmeline* will Charles haben, Charles will sie loswerden; *Charles*, der Mystifikator, weiß nichts davon, daß *Rinville* sich für ihn ausgibt, und auf jegliche Weise versucht, in seinem Namen das Mädchen zu gewinnen. *Rinville* denkt nicht daran, daß Charles, in der Maske von *Rinville*, ihn auf jede nur mögliche Weise kompromittiert. *Dervière* hält es mit *Rinville*, aber der, mit dem er esw hält, ist Charles; *Emmeline* hält es mit Charles, aber der, mit dem sie es hält, ist *Rinville*. So löst sich denn das ganze Unternehmen in Unsinn [dän. "Nonsens"] auf. Das Stück dreht sich um Nichts, und was dabei herauskommt, ist Nichts" (SV 2, 241 = GW 1,I,1, 280).

Das kleine opus des Ästhetikers ist zweifellos von einem Heibergschen Kritiker geschrieben, auch wenn Heiberg dem Ergebnis nicht zustimmte. Es gab in der damaligen Ästhetik eine Unterscheidung zwischen dem Poetischen (was den Stoff betrifft) und dem Künstlerischen (was die Form betrifft), die die Ästhetiker gleichsam in zwei Flügel spaltete. Der eine Flügel war Heiberg, der meinte, daß der Stoff und die poetische Qualität dem unmittelbaren Gefühl zu überlassen seien, und daß *dieses* somit nicht Gegenstand der Geschmackswissenschaft sein könne, sondern lediglich vorausgesetzt werde. Die ästhetische Kritik soll infolge Heiberg ausschließlich das Technische in einem Werk betrachten, das objektive *Wie*, d.h. ob die Kategorien in einem korrekten Verhältnis zu einander stehen.¹² Eben dies tut der Ästhetiker mit dem Stück *Die erste Liebe*. Seine Beobachtung ist das reinste *Wie*. Aber das bedeutet dennoch nicht, daß er das poetische *Etwas* außer Betracht läßt, indem er es voraussetzt, im Gegenteil, er lockt es frei hervor für seinen ironisch geschliffenen Blick, nur um es im großen Nichts verduften zu sehen. Der Ästhetiker hat entdeckt, daß das komische Kapital des Stückes erst bei der letzten Szene ausbezahlt werden kann, sofern man die Heilung *Emmelines* durch die Vernunfteheliche als eine weitere Ironie auffaßt. Nicht die

Ehe ist in sich lächerlich, sondern die Einbindung Emmelines in sie ist unendlich komisch.

Der erste Kritiker des Ästhetikers ist nun der Ethiker Wilhelm. Er schickt bekanntlich seinem jungen ästhetischen Freund zwei ausführliche Briefe, in denen er sich zur Sache äußert. Und es ist wirklich die *Sache*, der Inhalt, der Wilhelm vorschwebt. Er ist nicht der Mann der reinen Beobachtung, hat keinen ausgeprägten Sinn für das Künstlerisch-Dialektische, aber dafür hat er einen großen Sinn für das Poetisch-Pathetische. Im ersten Brief (*Die ästhetische Gültigkeit der Ehe*) wird denn auch die "Scribe's Tätigkeit als Bühnenschriftsteller" (SV 3, 23f. = GW 1,II,1, 19f.) getadelt, dessen "Hauptthemen" nach Wilhelm die Behauptung ist, "daß Liebe eine Illusion ist". Wilhelms Einwand gegen *Die erste Liebe* betrifft den "Mangel an dem", was "Scribe an die Stelle setzt", d.h. die Vernunftehe. Wenn Emmeline schließlich heiratet, könnte man ja meinen, das sei ganz im Sinne von Wilhelm, aber dies ist nicht der Fall. Er fordert *sowohl* die eheliche Form *als auch* die Substanz der Liebe. Er kann genauso wenig wie der Ästhetiker die Vernunftehe Scribes ernst nehmen.

In dem zweiten Brief (*Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit*) ist eine Kritik an *Die erste Liebe* enthalten, die mehr entfaltet ist. Wilhelm findet es "ungerecht, daß der Dichter seinen *Charles* in den acht Jahren seiner Abwesenheit so tief hat sinken lassen (...), es sei nicht eben das, was man von einem Dichter lernen sollte" (SV 3, 276 = GW 1,II,1, 320), und "das Stück müßte nicht zu einem Lustspiel, sondern zu einem Trauerspiel werden" (*ibid.*). Er findet, daß es ein "Widerspruch" sei, daß Emmeline als eine "verschrobene Närrin" dargestellt wird und daß Rinville dennoch von ihr angetan ist. Er findet, daß Emmelines, Charles' und Reinvilles gegenseitige Betrugereien vom Dichter "leichtsinnig" genommen werden. Er meint weiter, obwohl die "ursprüngliche Emmeline" sentimental und überspannt war, so ist doch "die gebesserte Emmeline", die klugere, ein viel reicheres Wesen. Schließlich findet er, daß es "unverantwortlich vom Dichter" sei, "die Liebe derart als eine Narretei darzustellen, bei der man acht Jahre brauchen kann, um sich in sie einzuleben, und eine halbe Stunde, um sie auf den Kopf zu stellen, ohne daß diese Veränderung einen Eindruck hinterlasse" (*ibid.*).

Die ethischen Einwände Wilhelms beziehen sich stets auf eine Stoff-Kategorie, weshalb er, wie er gerne einräumt, sich selbst völlig außerhalb des Gebiets der Ästhetik begeben hat. Er nimmt die gebesserte Emmeline der Schlussszene als *etwas*, das ernst gemeint ist, und gegen

diese Positivität richtet er sein pathetisch-ethisches Geschütz. Dadurch entgeht ihm natürlich gänzlich das *Wie* des Stückes, und dieses *Wie* hatte ja den Ästhetiker davon überzeugt, daß das Stück nicht mittelmäßig sei, sondern ein Meisterwerk. Wo Wilhelm die Idealität als eine schlechte Idealität sieht und deshalb etwas hat, wo er einsetzen kann, dort sah der Ästhetiker bloß den *Grund*, der unter dem Pathos des Stückes weggezogen wurde, das objektive Nichts. Nehmen wir nun an, was vielleicht nicht ganz ungerecht wäre, daß Scribe's Stück eine Art Halbheit *ist*, dann werden wir sehen, wie unser Ästhetiker und unser Ethiker in wunderlicher Weise ihre jeweilige Hälfte vermehren konnten – indem sie sie zum Ganzen machten.

Die vierte und letzte Komödienkritik liefert Constantin Constantinus in der *Wiederholung* (SV 5, 135-139 = GW 5, 27-32), und sie behandelt gar keine Komödie im eigentlichen Sinne. Wie sein pseudonymer Kollege aus *Furcht und Zittern* gehört Constantin dem vornehmen Stand an, der "die Ritter der unendlichen Resignation" genannt wird. Sie haben sich aus dem Unmittelbaren herausreflektiert, hängen heimatlos schwebend in der Luft als Zwischenwesen der Negativität und wolle sozusagen sehr gerne wieder nach Hause.

Im Gegensatz zu Johannes de Silentio¹³ interessiert sich Constantin für die erste Unmittelbarkeit, die Unmittelbarkeit der Jugend, er läßt sich deshalb in die Reflexion zurückfallen, hinaus in die unmittelbare, erinnernde Stimmung. Er macht das Experiment einer Reise nach Berlin, um möglicherweise ein früheres Komödienenerlebnis zu wiederholen. Es handelt sich um Nestroys Wiener Posse *Der Talisman*,¹⁴ die in dem munteren Volkstheater, dem Königstädter Theater aufgeführt wurde. Constantin interessiert sich freilich nicht für dieses bestimmte Stück, sondern mehr für die unmittelbare Komik, die Laune im Allgemeinen. Läßt sich das wiederholen? Im Gegensatz zu den früher berührten Komödien ist die Posse nämlich keine Reflexionskomik, was bedeutet: "jede allgemeinere ästhetische Bestimmung scheitert an der Posse" (SV 5, 140 = GW 5, 32f.). Die Beifallskundgebungen des Publikums sind hier "keine ästhetische Würdigung des einzelnen Künstlers, sondern ein rein lyrischer Ausbruch ihres Wohlbefindens" (SV 5, 139 = GW 5, 32). Constantin entfaltet nun die herrlichste Possen-Poetik, wo der erste mutwillige, ausgelassene, brausende Lachanfall alle Reflexion fortspült, während Constantin nahezu aufgelöst in seiner Loge sitzt, "abgeworfen wie eines Badenden Kleider" (SV 5, 146 = GW 5, 40). Diese launische Komik,

die in der Kategorie der Unmittelbarkeit liegt, ist nicht dazu bestimmt, irgendetwas zu bewegen. Für den ironischen Blick kommt ihre karnevalistische Größe jedoch klar zum Vorschein, da sie so direkt die dieskretten Momente jeder Reflexion mediiert; aber das tut sie ja nur, weil die Reflexion noch nicht eingetreten ist.

In den vier Komödienkritiken, die sich in Kierkegaards Werken finden, gibt es eine gemeinsame Front gegen den moralischen Gesichtspunkt, insofern dieser sich in die ästhetische Kritik oder die Komödie einmischen will. Die ästhetisch-dialektische Kritik ist stets interesselos; sie legt das Augenmerk auf die mittelbare Komik, die sie sozusagen nach Pathos befragt. In diesen Texten ist noch keine Versöhnung zwischen den Grundmomenten eingetreten, dem artistisch-idealen *Wie* und dem pathetisch-idealen *Was*, oder, wenn man so will, zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen. Die Klärung dieser Einheit bleibt eine der wichtigsten Aufgaben der späteren Pseudonyme.

Das Komische – die Philosophie der Komik

In *Über den Begriff Ironie, Entweder-Oder, Furcht und Zittern*, und *Die Wiederholung* ist die Betrachtung über das Komische mit der Komödie verbunden. In der nachfolgenden pseudonymen Mannschaft ändert sich die Optik. Nun wird das Komische selbst, wie es sich allerorten im Leben findet, ein Grundthema. Nicht mehr die *Komödienkritik*, sondern die *Philosophie der Komik* steht nun im Mittelpunkt, und das bedeutet, daß das *dramaturgische* Interesse am Komischen durch eine Reihe von neuen Gesichtspunkten abgelöst wird. Ich möchte vorschlagen, daß man die *Philosophie der Komik* in fünf Hauptbetrachtungen gliedert, wobei ich nicht ausschließen möchte, daß man diese durch weitere ergänzen könnte. Dabei ist zugleich daran zu erinnern, daß die eigentümliche Prosa der Pseudonyme keine systematische Entwicklung enthält, nur zerstreute Repliken, hier und da eine Anmerkung, kleine Betrachtungen hier und dort.

Die erste Hauptbetrachtung ist die *moralisch-pathetische*. Die Theematik ist hier mit der ethischen Kritik Wilhelms an der Komödie Scribe's verknüpft, freilich mit dem wichtigen Unterschied, daß nun nicht mehr von poetischen Komödienfiguren, sondern von existierenden Personen die Rede ist. Wenn der Gerichtsrat sich gegen das unästhetische Lachen wendet, das z.B. in den *Diapsalmata* des Ästhetikers herrscht, wo das Lachen nicht einem ästhetisch-komischen Grund entspringt, sondern eher

Entrüstung, Bitterkeit, Wut, Anstoß, kurz Zorn ausdrückt, so ist die Verurteilung durch Wilhelm völlig berechtigt.¹⁵ Das spöttische und höhnische Gelächter, das aus der Ästhetik verwiesen ist, ist eine Frage für den Ethiker. Diese erste Hauptbetrachtung, so kann man sagen, bestimmt *negativ* das Komische, d.h. bestimmt, was es *nicht* ist.

Die zweite Hauptbetrachtung ist die *ästhetisch-metaphysische*. Hier gibt Climacus seine berühmte Bestimmung des Komischen¹⁶ und verbindet diese mit der Theorie der Existenzsphären. Ich werde hier versuchen, diese *Philosophie der Komik* in ihren Hauptzügen zu entfalten.

Die dritte Hauptbetrachtung ist die *psychologisch-anthropologische*. Ein Thema, das sich hier aufdrängt, ist die Frage nach der Pathologie der reflexiven Komik (also der Lehre von den Gefühlen und Leidenschaften). Man wird hier entdecken, daß den unterschiedlichen Graden von Existenzleidenschaft eine Reihe entsprechender Seelenzustände entsprechen. Diese Seelenzustände sind zugleich in der Komik vorausgesetzt, z.B. ist der Genuß in der reflexiven Komik vorausgesetzt. Eine solche Lustpathologie der Komik wird vermutlich in einer Skizze wie dieser ihren Ausdruck finden: In der Laune gibt es keinen Genuß, sondern nur das unmittelbare *Wohlbefinden*; in der *Ironie* findet sich der *reine* (kontemplative) Genuß, weshalb die Komik, d.h. die reflexive Komik, erst hier entstehen kann; im *Humor* ist der *Genuß gemischt*, da der Humor das Tragische, das *Leiden*, in sich aufnimmt; hier erreicht der Sinn für das (reflexive) Komische seinen Höhepunkt; im *Glauben* erlangt man schließlich die ewige Seligkeit, aber dafür ist hier keine Zeit für Reflexion und Komik.¹⁷

Die vierte Hauptbetrachtung ist die *existenztechnische*. Mit dem Wort *Technik* ist hier an die Heibergsche Ästhetik erinnert, in der das artistische *Wie* im Mittelpunkt steht, aber mit dem Wort Existenz haben wir uns aus der schönen Literatur in die Lebenskunst begeben. Hier wird die existenzartistische Forderung gestellt: *Werde künstlerisch durchreflektiert!* Und hier gilt die Regel "ohne Ausnahme", "je tüchtiger ein Mensch existiert, desto mehr wird er das Komische entdecken" (SV 10, 146 = GW 16,II, 171). Ein Hauptthema unter dieser Betrachtung ist die Aufgabe, in der Persönlichkeit die Einheit zwischen dem Komischen und dem Tragischen hervorzubringen, eine Aufgabe, die bereits von Sokrates gestellt wurde und die z.B. das tragende Thema in der Leidensgeschichte von Quidam ist, somit auch im Experiment des Frater. Diese Einheit bezeichnet Climacus später als Humor.¹⁸

Die fünfte Hauptbetrachtung ist die *rhetorische*. Hier werden die Gedanken über die Kunst und Komik der Mitteilung herangezogen. Das

Thema ist angeschlagen mit der folgenden Passage: “Aber was soll es denn bloß bedeuten, sich *wirklich* aus dem Unmittelbaren herausreflektiert zu haben, ohne Meister des Komischen geworden zu sein, was soll das bedeuten? Ja, das bedeutet eben, daß man lügt. Was soll es bedeuten, daß man versichert, man habe sich herausreflektiert, und dies wie eine Nachricht in direkter Form mitteilt; was soll das bedeuten? Ja, das bedeutet eben, daß man ins Blaue hinein schwatzt [dän. snakker i Taaget]” (SV 9, 235f. = GW 16, I, 276f.). Diese letzte Hauptbetrachtung könnte ideal den komiktheoretischen Übergang zu dem Bereich bilden, den ich einleitend die komische Praxis Kierkegaards nannte.

Ästhetisch-metaphysisch

Unter der Hauptbetrachtung das *Ästhetisch-Metaphysische* taucht die Theorie der Komik auf, die Kierkegaard unter die ganz großen Autoritäten in einer langen Tradition der Philosophie der Komik einreihet. Was Kierkegaard – nach romantisch-idealistischem Vorbild – zur ästhetischen wie ethischen Kritik der moralischen Stoff-Komik begetragen hat, ist ganz ausgezeichnet; was er im Bereich der unmittelbaren Possen-Komik gesagt hat, ist hervirragend; aber was er über die existenzielle, reflexive Komik gesagt hat, ist so weitreichend und original, daß es ohne Vorbild ist. Im folgenden wollen wir uns dieser Theorie zuwenden.

Der Haupt- und Angelpunkt der Theorie ist die Behauptung, daß das Komische auf einem Widerspruch beruhe. Diese Theorie wird zum ersten Mal im *Begriff Angst* vorgestellt; sie ist in den *Stadien auf des Lebens Weg* eine vorausgesetzte Bestimmung, die immer wieder überprüft wird; aber erst im humoristischen Hauptwerk Kierkegaards, der *Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift*, findet die Theorie ihre endgültige Formulierung und ihre endgültige Perspektive in Formulierungen wie dieser: “Überall wo Leben ist, ist Widerspruch, und wo Widerspruch ist, ist das Komische anwesend” (SV 10, 189 = GW 16,II, 223). In den drei genannten Werken kann man – vielleicht aus diesem Grunde – mindestens 50 Beispiele komischen Widerspruchs unter diesem Namen finden.¹⁹

Bei Climacus erhält die Bestimmung des Komischen jedoch ein entscheidendes Moment hinzu, und die Bestimmung hat nun folgenden Wortlaut: “Das Tragische und das Komische sind dasselbe, insoweit beide den Widerspruch bezeichnen, aber das *Tragische ist der leidende Widerspruch, das Komische der schmerzlose Widerspruch*” (SV 10, 189 = GW 16,

II, 223). In diesem fast unansehnlichem Satz ist die ganze originale Theorie der Komik entfaltet.

Der Satz selbst ist freilich nicht soderlich original; er ist nahezu eine wörtliche Übersetzung von Aristoteles.²⁰ Das weiß Climacus natürlich sehr wohl und wendet denn auch sogleich gegen Aristoteles ein, daß dessen Bestimmung Reflexion fehle, “insofern sie das Lächerliche als ein Etwas auffaßt, anstatt daß das Komische ein Verhältnis ist, das Mißverhältnis des Widerspruchs, aber ein schmerzloses” (SV 10, 190 = GW 16, II, 223). Der in der Unmittelbarkeit stehende Grieche hatte nicht ordentlich das Ethisch-Pathetische von dem Ästhetisch-Dialektischen getrennt, und aus diesem Grund war “das Lachen, ... das die stille Durchsichtigkeit des Komischen begleitet” (SV 10, 194 = GW 16,II, 228f.) ihm gänzlich fremd.

Wie vielleicht bekannt ist, ist die allgegenwärtige Pointe in der *Nachschrift*, daß jedes Existenzverhältnis “pathetisch-dialektisch” ist, was bereits im Untertitel des Buches hervorgehoben wird. Die Bestimmung des Komischen als eines “schmerzlosen Widerspruchs” ist ein Ausdruck eines solchen Existenzverhältnisses, was bedeutet, daß zwei Momente zu berücksichtigen sind.

Was das dialektische Moment ausgedrückt durch den *Widerspruch* anbetrifft, so liegt diese Bestimmung des Komischen in ihm selbst. Der komische Widerspruch ist objektiv für den interesselosen Blick, indem er den vorausgesetzten metaphysischen Kategorien entspringt, die sozusagen hinter jedem (pathetischen) Auftreten steht. Wenn z.B. Hamlet bei einer Feuerzange schwört, so liegt das Komische in dem “Widerspruch zwischen der Feierlichkeit eines Eides und dem Attribut, das den Eid aufhebt, gleichgültig, welches auch sein Gegenstand war” (SV 10, 190 = GW 16,II, 224). Ein anderes Beispiel, angeführt von dem jungen Menschen in *In Vino Veritas*, weist auf die Grundlosigkeit in der unmittelbaren pathetischen Steuerung hin: “An einem Hampelmann ist da eigentlich nichts Komisches; denn es ist kein Widerspruch, daß er seine sonderbaren Bewegungen macht, da man ja an der Schnur zieht. Aber ein Hampelmann sein im Dienste einer unerklärlichen Gewalt, das ist komisch, der Widerspruch liegt darin, daß man keinen vernünftigen Grund dafür sieht, weshalb man bald in dem einen Bein eine Zuckung kriegt, bald in dem anderen” (SV 7, 40 = GW 15,I, 41). Es gibt wie erwähnt ein halbes Hundert Beispiele dieser Art. Die metaphysische Forderung an den komischen Widerspruch findet sich auch in einer mehr direkten Form, wenn z.B. Climacus erklärt, daß er “nieamals die komische Auf-

fassung auf jemand oder etwas bezogen habe, ohne erst durch Zusammenstellung der Kategorien zu sehen, von welche Sphäre das Komische käme ...” (SV 10, 194 = GW 16,II, 228), oder wenn er bemerkt: “Wenn jemals die Stellung der Sterne am Himmel auf Entsetzen gedeutet hat, so deutet hier die Stellung der Kategorien nicht auf Lachen und Scherz” (SV 10, 184 = GW 16, II, 193). Das dialektische Moment entspricht also also der ästhetisch-metaphysischen Betrachtung, wo nichts Pathetisches unmittelbar störend eingreift.

Was das pathetische Moment anbegreift, das mit dem Ausdruck *schmerzlos* bezeichnet wird, so liegt hierin die *Berechtigung* des Komischen. Aber was bedeutet es eigentlich, daß ein Widerspruch schmerzlos ist? Für Climacus – und die pseudonyme Mannschaft im Übrigen – ist Schmerz kein unmittelbares Phänomen, sondern bezeichnet einen Reflexionszustand. Ihn aufheben heißt den Widerspruch aufheben, dem der Schmerz entspringt. Schmerzlosigkeit ist aufgehobener Widerspruch; ein *schmerzloser* Widerspruch ist also ein Widerspruch, dessen Aufhebung der Betrachter vorausgesetzt hat. Die Schmerzlosigkeit ist nicht *physischer*, sondern *metaphysischer* Art und kommt von einer Voraussetzung im Blick des Betrachters: “Daß, was die komische Auffassung komisch sieht, der komischen Figur eingebildetes Leiden verursachen kann, tut nichts zur Sache” (SV 10, 190 = GW 16,II, 224).

Das, was den Widerspruch schmerzlos für die komische Auffassung macht, ist dies, daß sie einen Ausweg in mente hat, d.h. sie setzt die Idee voraus. Dieses Idee-Verhältnis kann durch folgende Passage beleuchtet werden: “Das dem Komischen und Pathetischen Zugrundeliegende ist das Mißverhältnis, der Widerspruch zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen, dem Ewigen und dem Werdenden ... Die Auffassung des Mißverhältnisses ist Pathos, wenn man es (mit Blickrichtung) auf die Idee hin sieht; und die Auffassung des Mißverhältnisses ist Komik, wenn man es mit der Idee im Rücken sieht. Wenn der subjektive existierende Denker das Gesicht der Idee zuwendet, ist die Auffassung des Mißverhältnisses pathetisch; wenn er der Idee den Rücken wendet und diese von hinten in dasselbe Mißverhältnis hineinleuchten läßt, faßt er es komisch auf. So ist es das unendliche Pathos der Religiosität, zu Gott Du zu sagen, und es ist unendlich komisch, sobald ich den Rücken wende und nun in der Endlichkeit das erblicke, was von hinten her in diese hineinfällt” (SV 9, 77 = GW 16, I, 81f.). Die komische Auffassung hat in dieser Weise die Idee als Rückenstütze, weshalb der Widerspruch schon in seinem Erscheinen versöhnt ist.

Wenn der komische Widerspruch durch einen höheren versöhnt ist, ist er schmerzlos, was zugleich bedeutet, daß die Komik *berechtigt* ist. Es gibt jedoch zwei Arten von höherer Idealität, die beide den Anspruch erheben, versöhnt zu sein. Climacus formuliert die Sache so: "Überall, wo es einen Widerspruch gibt und man den Ausweg nicht kennt, den Widerspruch nicht in einem Höherem aufgehoben und berichtigt weiß, ist der Widerspruch nicht schmerzlos, und wo die Berichtigung ein schimärisch Höheres ist (vom Regen in die Traufe) ist diese selbst noch komischer, weil der Widerspruch größer ist" (SV 10, 195 = GW 16,II, 228). Was ist das schimärisch Höhere? Es ist das Spekulative. Dem stellt Climacus das Existenzielle entgegen.

Für den *spekulativen* Blick sind die Widersprüche zurückgelegt und aufgehoben, indem sie vor das *erinnernde* Bewußtsein treten. Aus diesem Grunde konnte Martensen behaupten, daß das Komische eine Kategorie sei, die im Himmel Gültigkeit besitzt.²¹ Der spekulative Batrachter hat jedoch nicht mit bedacht, daß er selbst mitten in der Existenz gepflanzt ist, was, für eine gewisse Betrachtung, ein Widerspruch ist, der weit größer ist als alle die aufgehobenen Widersprüche. Wenn die spekulative Betrachtung den Widerspruch (Subjekt-Objekt) in einer höheren Objektivität (der *spekulativen*) aufhebt, dann wollen Climacus und seine pseudonyme Mannschaft im Übrigen den Widerspruch in einer höheren Subjektivität (dem *Existenziellen*) aufheben. Wenn die spekulative Entwicklung von *Bewußtseinsstandpunkten* spricht, dann wollen Climacus und die pseudonyme Mannschaft im Übrigen lieber von den Sphären der Existenzreife, der Existenzleidenschaft oder (mehr technisch) der Existenztüchtigkeit reden. Es gibt nur *diese beiden* Formen eines Höheren, in dem ein Widerspruch aufgehoben werden kann, und da das Spekulative wie gesagt schimärisch ist, bleibt nur, die Kategorien nach einer Rangordnung zu sortieren – nach *existenzieller* Größe.

Was heißt in diesem Zusammenhang existenziell? Es bedeutet eine Synthese eines Verhältnisses, das pathetisch (subjektiv)-dialektisch (objektiv) ist, so daß die Art der Synthese selbst pathetischer Natur ist. Diese höhere subjektive Synthese ist Existenzleidenschaft; Existenzleidenschaft ist ein durch Dialektik (Reflexion) potenziertes Pathos. Das Dialektisch-Komische hat also ein unmittelbar Pathetisches (das erste Moment) unter sich, aber auch – und hier ist die Komik existenziell fundiert – ein Pathetisches über sich, nämlich die Idealität der Synthese selbst. Diese komische Auffassung sieht den Widerspruch in dem niedrigeren Pathos, ist aber nur *berechtigt*, indem sie selbst in einem *höheren*

Pathos ruht. Die komische Auffassung gehört stets einem einzelnen Existierenden, was für Climacus und die pseudonyme Mannschaft i Übrigen Alpha und Omega ist.

Das Verhältnis zwischen dem Komischen und den einzelnen Existenzpotenzen kann allgemein durch diese drei kurzen, aber entscheidenden Bemerkungen angegeben werden: Erstens: "Man kann jede Existenz sofort bestimmen und sie auf ihre bestimmte Sphäre zurückführen, wenn man weiß, wie sie sich zum Komischen verhält" (SV 10, 145 = GW 16,II, 170); zweitens: "Das Komische ist in jedem Lebensstadium da (*nur daß die Stellung verschieden ist*)" (SV 10, 189 = GW 16,II, 223); und schließlich: "Die verschiedenen Existenzstadien rangieren nach ihrem Verhältnis zum Komischen, nämlich in bezug darauf, ob sie das Komische bei sich haben oder außer sich, doch nicht in dem Sinn daß etwa das Komische das Höchste wäre" (SV 10, 194 = GW 16, II, 229). Wenn das Komische nicht das Höchste sein kann, wie die damalige spekulative Philosophie annahm, so ist der Grund ja der, daß eine solche Komik ohne pathetische Rückenstütze ist. Aber selbst eine Komik für Existierende, wie hyper-dialektisch das Bild auch sein mag, muß stets eine höhere pathetische Idealität voraussetzen. Die dialektische Leichtigkeit ist in einer pathetischen Schwere verankert; je schwerer das Pathos, desto mehr Komik; je mehr komische Kraft, desto wahreres Pathos. Mit all diesem in mente sind wir an das Ende dieses Weges gelangt und können nun mit Climacus die sieben Himmel der Schmerzlosigkeit bestiegen, wie es im existenzsphärischen System ausgedrückt wird:

Die erste Existenzsphäre ist die *Unmittelbarkeit* (die sinnlich-ästhetische). Sie ist ohne Reflexion, weshalb der Widerspruch, und damit das Komische, von außen kommt. Die zweite Existenzsphäre ist die *endliche Verständigkeit*. Aber da sie (pathetisch) nicht über der Unmittelbarkeit steht, ist ihre Komik in bezug auf diese unberechtigt, sie hat keinen goldenen Ausweg. Die dritte Existenzsphäre ist die *Ironie*. Sie ist berechtigt in bezug auf die Unmittelbarkeit wegen ihrer höheren Existenzkunst. Dies gilt natürlich nur für den existierenden Ironiker, der das Komische bei sich hat. Die vierte Existenzsphäre ist die *ethische mit Ironie als Incognito*. Hier ist der komische Widerspruch an der Ironie ersichtlich, aber nur, indem ständig die ethische Flamme am leben erhalten wird. Die fünfte Existenzsphäre ist der *Humor*, insofern es sich um einen existierenden Humoristen handelt. Der Humor hat das Komische bei sich, und er ist berechtigt, da seine tragische Seite sich mit dem Schmerz versöhnt. Die sechste Existenzsphäre ist die *religiöse mit Humor als Incognito*. Von hier aus

wird das Komische im Humor gesehen, aber er ist nur berechtigt, indem er sich ständig in religiöser Leidenschaft in Richtung auf das Gottesverhältnis hält.

Climacus fährt fort: "Nun stehen wir an der Grenze. Die Religiosität, die die verborgene Innerlichkeit ist, ist eo ipso unzugänglich für die komische Auffassung. Das Komische kann sie nicht außerhalb ihrer haben, eben weil sie *verborgene* Innerlichkeit ist, und also nicht in Widerspruch mit etwas kommen kann. Der Widerspruch als Humos dominiert, der höchste Bereich des Komischen, (ihn) hat sie selbst sich zum Bewußtsein gebracht, und hat (ihn) als das Niedrigere bei sich. So ist sie absolut gewappnet gegen das Komische, oder durch das Komische gegen das Komische gesichert" (SV 10, 196 = GW 16,II, 231f.).

Mit dieser Erhebung hin zum absolut pathetischen Gipfel, und mit dem Widerspruch, der bis ins Absurde wächst, könnte ich passend schließen. Zuvor soll jedoch erwähnt werden, daß der Maßstab der Reife, den das existenzspärliche System zum Ausdruck bringt, nicht so sehr ein dogmatisches Bildungsprogram absteckt, als daß es generös die Voraussetzung für die Existenzkritik angeben will, die genauso unentbehrlich ist wie eine Theorie von den Genres für den beurteilenden Kritiker. Ohne einen solchen Maßstab wird der komische Widerspruch zu einem Postulat.

Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, einen richtigen Eindruck von dem breiten Umfang und der tiefen Bedeutung des Komischen in der Welt und dem Werk Kierkegaards zu vermitteln. In diesem Falle, aber auch nur in diesem Falle, habe ich nicht jenen Professor und jenen Studienrat Unehre bereitet, sondern nur etwas von dem ans Licht gebracht, was diese bereits wußten, aber nicht gesagt haben.

(Übersetzung: Eberhard Harbsmeier)

Anmerkungen

1. Dieser Text beruht auf einem Vortrag, der am 20. März 1997 in der Kopenhagener Kierkegaardgesellschaft gehalten wurde. Die Hinweise auf Kierkegaardzitate beziehen sich auf die dritte Ausgabe der *Samlede Værker*, Kopenhagen 1991 (SV) sowie auf die deutsche Kierkegaardausgabe von E. Hirsch u.a. (GW). Die Anmerkungen sind erst später hinzugefügt worden für die Leser des Artikels.
2. Die Abschiedsvorlesung, die den Titel trug: "Das Komische als theologische Kategorie", ist abgedruckt in *Præsteforeningens Blad* 1986, S. 409–414, das angeführte Zitat S. 409.
3. Die solide Habilitationsschrift von P. P. Jørgensen: *H.P. Kofoed-Hansen (Jean Pierre) med særligt Henblik til Søren Kierkegaard*, Kopenhagen 1920, enthält S. 310–333 eine ausführliche Analyse der unveröffentlichten Abhandlung von Kofoed-Hansen, das Zitat findet sich auf S. 331.
4. Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, Bd. 1–3, Hamburg 1804, 2. rev. Ausg. Stuttgart/Tübingen 1813, scheint der Wendepunkt in der ästhetischen und komiktheoretischen Tradition zu sein. Hier erscheinen – wenn auch nur in häufigen Andeutungen von Spitzenformulierungen und plastischen Argumenten – neue romantisch-ideale Perspektiven des Komischen, die über beispielsweise das bedeutende Werk von Carl Friedrich Flögel: *Geschichte der komischen Literatur*, Bd. 1–4, Liegnitz/Leipzig 1784–87, hinausreichen bis weit hinein in die Bemühungen der folgenden Zeit. Auch wenn Jean Pauls Stil oft wegen seiner Unwissenschaftlichkeit kritisiert wurde, so ist dennoch sein Einfluß in der spekulativen, wissenschaftlichen Ästhetik zu spüren, die über Solger und Hegel bis zu Hegelianern wie Arnold Ruge (*Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*, Halle 1836) und Fr. T. Vischer (siehe z.B. die Einleitung zu seinem Werk *Über das Komische und Erhabene*, Frankfurt am Main 1967 [1838]) reicht.
5. Die dänische Komiktheorie dieser Periode ist überwiegend mit dem Namen von J. L. Heiberg verbunden; entweder ist sie von ihm geschrieben oder durch ihn angeregt. Als Heibergs romantische Komödie *Julespøg og Nytårsløier* (Weihnachtsspaß und Neujahrspäße) aus dem Jahre 1817 viel Anstoß erregte, kam Christian Molbech ihm zu Hilfe und schrieb eine ausführliche komikphilosophische Besprechung, in der die zeitgenössischen moralisierenden Anforderungen an die Komödie aus der Ästhetik verwiesen wurden, vgl. *Nogle Ytringer om den komiske Poesie* (einige Äußerungen über die komische Poesie), i Anledning af J. L. Heibergs Komædie: *Julespøg og Nytaarsløjer*, abgedruckt in der Zeitschrift *Athene*, Kopenhagen (Januar–Juni) 1817. Gut zehn Jahre später versucht Heiberg zu zeigen, daß das "Komische das Grundgesetz für das gesamte neue theatralische Drama" sei, in dem Sinne, daß selbst die moderne Tragödie, das Trauerspiel, nur "eine Blume am großen Baum der Komödie" ist, vgl. "Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift: 'Om kritikken i Kjøbenhavns flyvende Post, over Væringerne i Miklagard'" (1828), abgedruckt in: *Prosaiske Skrifter*, Kopenhagen 1861, S. 250 und S. 251. Noch zehn Jahre später veranlaßt Heibergs spekulative Komödie *Fata Morgana* (1837) den ästhetischen Theologen Hans Lassen Martensen dazu, eine längere Besprechung zu schreiben, in der eine ganze Theorie über die Komödie als das höchste spekulative Genre entwickelt wird, das sich auf dem Gebiet der metaphysischen Freiheit befindet, ganz befreit von unmittelbarer Moral, vgl. *Maanedsskrift for Litteratur*, Kopenhagen 1838, S. 361–397. Einige Jahre später, anlässlich der apokalyptischen Komödie Heibergs *En Sjæl efter Døden* (Eine Seele nach dem Tod), erhebt Martensen diese Perspektive zur höchsten Perspektive der Theologie, nämlich des Protestantismus, vgl. *Fædrelandet*, 10. Januar 1841.
6. *Studier over Guldalderen i dansk Digtning*, 2. Ausg., Kopenhagen 1948, S. 211.
7. *Sæmmlige Werke*, Stuttgart/Tübingen 1838, Bd. 12, S. 209. Die Ähnlichkeit zwischen dem Schillerschen komiktheoretischen Stoizismus und dem späteren spekulativen

- Denken kommt z.B. in Martensens Besprechung von Heibergs *Nye Digte* zum Ausdruck, wo es heißt: "In einer *divina comedia*, die das humoristische Prinzip in sich hätte, wäre Gott nicht nur vorgestellt als der gerechte Weltrichter, sondern als der absolute Geist, der die Menschen nicht nur durch ethische, sondern im gleichen Maße durch metaphysische, nicht nur durch tragische, sondern im gleichen Maße durch komische Kategorien anschaut und der schließlich sie alle in Gnaden annimmt, weil sie nicht nur Sünder sind, sonder auch Elenede, nicht nur böse, sondern schlecht, nicht nur verdammenswert, sondern lächerlich, nicht nur gefallen, sondern einer gefallenen Welt gehörend", *Fædrelandet*, 10. Jan. 1841, Sp. 3212, siehe weiter Anm. 17.
8. Vgl. Stk 28 in *Hamburgische Dramaturgie* aus dem Jahre 1768, wo es heißt: "Wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber *lachen* und *verlachen* ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen". *Werke*, Leipzig/Wien u.a., Bd. 4, S. 127.
 9. Vgl. das Kapitel über Sokrates im zweiten Teil von Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Berlin 1836, und H.T. Röscher: *Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin 1827.
 10. Der französische Dramatiker Eugène Scribe war in der Periode 1823-95 der am meisten gespielte Autor am dänischen Nationaltheater. 72 Lustspiele von ihm wurden übersetzt, 1529 Mal aufgeführt. Zählt man die Singspiele mit, so sind es 101 Stücke und zusammen 2676 Aufführungen! Die meisten Aufführungen erfuhr *Die erste Liebe* (mit 139 Aufführungen). Heiberg hatte großen Anteil an diesem Erfolg, teils durch seine hervorragenden Übersetzungen, teils durch seine elegante Arbeit als Kritiker. In *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid* (Die Bedeutung der Philosophie für die Gegenwart), Kopenhagen 1833 hebt Heiberg Scribe geradezu für den philosophischen Gehalt seiner Werke hervor. Er behauptet, die Poesie könne in einer politischen Zeit nur überleben, indem sie philosophisch wird, und dies kann nur durch das *spekulative Lehrgedicht* geschehen. So wird die Poesie eine Fortsetzung der Tradition mit den klassischen Kosmogonien, die das Entstehen der Welt, "von dem spekulativen, rein logischen Standpunkt: Nichts, als er Grund für Alles" erklärt. Zu den Autoren von wahren Lehrgedichten gehört – neben Dante, Calderon, Shakespeare, Schiller und Goethe – auch Scribe. Er hat durch sine populäre Form "stürmischen Beifall" bei sowohl Gebildeten als auch Ungebildeten erhalten; er ist ein "spekulativer Philosoph", der in seinen Werken "die höchsten Anschauung und tiefste Auffassung von Natur, Staat, Religion, Philosophie, kurz aller Interessen des Lebens in seiner Zeit" wiederspiegelt. Deshalb ist sein Werk "das größte und imposanteste Lehrgedicht, das die Literatur aufzuweisen hat", vgl. S. 39-42.
 11. Die kleine Abhandlung wurde bereits in drei der ersten Beprechungen von *Entweder-Oder* erwähnt. In *Heibergs* berüht-berüchtiger Besprechung wird bemerkt, daß "der Verf. das positiv Gegebene in sein eigenes Luftkastell verwandelt hat. Aus einer kleinen schönen Bagatelle hat er ein Meisterwerk machen wollen, und unterschiebt ihr eine Tendenz, die eben das Gegenteil dessen ist, zu dem sich Scribe bekennt", *Intelligensblade* 1843, Bd. 2, S. 290. *J.Fr. Hagen* findet, daß der Ästhetiker "das Lustspiel Scribes als Basis für seine ironische Produktivität" benutze, was insoweit in Ordnung sei. "Eine andere Frage ist jedoch, ob man dem Verf. darin Recht geben kann, seine Entwicklung und das Ergebnis, zu dem sie führt, mit dem zu identifizieren, was Scribe wollte, und ob man bei Scribe einen solchen systematischen Spott über die erste Liebe wird finden können, eine so unendliche Ironie und Witz wie der, den das ironische Auge des Verf.s zu entdecken glaubt", *Fædrelandet*, 14. Mai 1843, Sp. 9904. *H.P. Kofoed-Hansen* findet die Abhandlung des Ästhetikers "ermüdend", da er selbst das Stück nicht gesehen hat. Er ist der Meinung, daß der Ästhetiker die erste Liebe verspotten will und daß er dem

Stück eine höhere Bedeutung zuschreibt als die, die Scribe selbst intendiert hat. Er fügt hinzu: "Aber die Frage bleibt, ob nicht der Leser oder der Kritiker berechtigt ist, vor allem bei einem poetischen Produkt in ihm weit mehr zu sehen als das, was der Verfasser in es zu legen gemeint hat, weil in Wirklichkeit oft mehr darin liegt, als dieser sich unter *seinem Schaffen des Stückes* sich klar bewußt wurde", *For Litteratur og Kritik*, 1843, Bd. 1, S. 395. Keine der drei Rezensenten geht näher auf die Abhandlung des Ästhetikers ein. Dies tut auch *P.L. Møller* nicht in seiner Preisarbeit über die Lustspiele Scribes und seinen Einfluß auf die dänische Komödie. Hier findet man eine etwas dürftige Darstellung von *Die erste Liebe*, wozu in einer Anmerkung notiert wird, daß Kierkegaard in seiner Abhandlung, "etwa denselben Fehler begangen hat, und somit zu demselben Ergebnis gekommen ist, als würde jemand ein auf gewöhnlicher Weise gedrucktes Buch analysieren, nicht mit ein Paar gewöhnlichen Brillen, sondern mit einem Herschelschen Teleskop, mit dem man sonst Planeten und Kometen besichtigt", *Det nye Lystspil*, Kopenhagen 1858. *Georg Brandes* meint in seinem berühmten Kierkegaardbuch von 1877 (zitiert nach *Udvalgte skrifter*, Kopenhagen 1985), daß die Abhandlung mit "großer Virtuosität" ausgeführt sei; daß der Ästhetiker "das gegebene Werk" behandelt, "wie ein Taschenspieler den Gegenstand, der ihm gereicht wird", S. 89, und an *anderer* Stelle, daß Kierkegaard die Abhandlung geschrieben habe "in der Bitterkeit des Herzens, inspiriert durch jene unwillkürliche Frauenverachtung, die Kierkegaard natürlich war", S. 95, um damit "das Lachen auf sie [d.h. Regine] abzuwälzen", S. 96. *Poul V. Rubow* meint in seiner Habilitationsschrift, daß die Abhandlung des Ästhetikers ohne "eigentlich kritischen Geist" geschrieben sei, sie sei bloß der Anlaß, das Eigentliche zu sagen, was bekannt sein dürfte, *Dansk litterær Kritik*, Kopenhagen 1970 (1921), S. 199. *Frederik Schyberg* hebt in seiner Habilitationsschrift "das philosophisch-egozentrische in Kierkegaards Gedankenspiel mit dieser Bagatelle von einem Schauspiel" hervor, *Dansk Teaterkritik*, Kopenhagen 1937, S. 204. *Erik Aschengreen* meint in seinem Buch über Scribe: *Engang den mest spillede* [Einst der am meisten gespielte], Kopenhagen 1969, S. 74, die Abhandlung sei "symptomatisch für Kierkegaards Ästhetiker, der alle, die an das Gefühlsengagement glaubten, als unendlich komisch auffassen mußte". Er führt auch die gegenteilige Auffassung an, die daher kommen könne, da an tiefere Gefühle glaubten, sich an dem Stück stoßen mußten" – eine solche Auffassung findet sich bei Wilhelm. Die erste eigentliche Analyse der Abhandlung findet sich bei *Merete Jørgensen: Kierkegaard som Kritiker*, Kopenhagen 1978. Sie betrachtet die Abhandlung als ein "Musterbeispiel für die ästhetische Kritik", S. 159, wenn sie auch durch die Lektüre Scribe's nur in der "banalen Deutung" bestätigt wird: "Das Meisterwerk existiert nur im suggestiven Eindruck von A", S. 161. Erst in allerneuerster Zeit hat eine außerordentlich positive Bewertung der Abhandlung das Licht des Tages erblickt. Es handelt sich um die kleine, einsichtige Abhandlung von *Ole Thomsen: Øjet for det lette – øjet for intet* (Das Auge für das Leichte – das Auge für Nichts), abgedruckt in *Experimenter* (red. Ole Egeberg), Århus 1992. Thomsens Fazit ist dieses: "Wenige, wenn überhaupt, haben eine einsichtsreichere Komödien-Poetik geschrieben als die, die sich auf diesen vierzig Seiten findet", S. 91.

12. Vgl. z.B. das kritische Meisterstück Heibergs "Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift 'Om Critikeren i Kjøbenhavns flyvende Post, over Væringerne i Miklagaard'" aus dem Jahre 1828. Hierin heißt es: "Das Technische in einem Dichtwerk nenne ich seine Übereinstimmung mit der Dichtart, zu der es gehört. Das Poetische kann oft vom Technischen getrennt sein. So kann eine Tragödie einen poetischen Stoff haben und in seiner Ausführung von einem poetischen Geist zeugen; aber sie kann mit alledem die Forderungen der Tragödie verfehlen, denn das Dichtwerk soll nicht nur poetisch im Allgemeinen sein, sondern es soll auch in jeder Hinsicht der spezifischen Modifikation der Poesie entsprechen, zu der es gehören will. Ein Epos, ein Drama soll nicht nur poetisch sein, sondern das erste soll zugleich episch sein, das zweite dramatisch. So ist denn nur

- das Technische Gegenstand der Kritik; das Poetische im Allgemeinen ist dem unmittelbaren Gefühl zu überlassen, dem öffentlichen Urteil“, *Prosaiske Skrifter*, Kopenhagen 1861, Bd. 3, S 198f.
13. Johannes de Silentio lehnt den Nacken zurück um nach dem Ideal zu spähen, um sich aus der Reflexion zu erheben – in der Hoffnung, eine neue Unmittelbarkeit (den Glauben) zu erspähen. Sein Streben ist, das Tragische zu überschreiten, um weiter zum Glauben zu gelangen; den tragischen Held durch den Ritter des Glaubens zu ersetzen. Seine Komödientheorie ist folglich dadurch geprägt: “Falls der, welcher Versteck spielt, und damit die dramatische Gärung in das Stück bringt, irgendeinen Unsinn versteckt, so erhalten wir eine Komödie; steht er hingegen in einem Verhältnis zur Idee, so kann er der Art eines tragischen Helden nahekommen” (SV 5, 77 = GW4, 94). Es gibt ein Beispiel mit einem Mann, der sein Glück macht, indem er sich in einer Parücke verbirgt, der aber bei der Entblößung des Nichts der Stirn zum Gegenstand des Gelächters werden muß. Ein tragischer Held würde stets etwas (Wahres) offenbaren, weshalb Johannes de Silentio unterstreicht: “Das Komische kann kein Gegenstand sein, der unsere Untersuchung hier interessiert” (SV 5, 77 = GW 4, 95).
 14. Johann Nestroys Posse mit Gesang *Der Talisman* war dem damaligen Kopenhagener Publikum bekannt. Wenn Heiberg am 23. August 1843 – trotz einiger ästhetischer Vorbehalte – das Stück zur Aufführung am Königlichen Theater empfiehlt und es dennoch nicht aufgeführt wird, so liegt das sicher, wie er selbst anführt, daran: “Das einzige, was dem im Wege stehen könnte, ist, daß das Stück schon aus deutschen Vorstellungen bekannt ist”, vgl. Heiberg, *Breve og Aktestykker*, Kopenhagen 1949, Bd. 3, Brief Nr. 524. Das Stück wurde von der Altonaer Schauspielergesellschaft im Juli 1843 gespielt, einen Monat nach Kierkegaards Rückkehr aus Berlin, einen Monat vor dem Erscheinen der *Wiederholung*. Carl Borgaards Übersetzung des Stückes war jedoch nicht vergeblich; als Kopenhagen Weihnachten 1848 mit dem Casino sein erstes Volkstheater erhält, steht auf dem Primiereplakat: *Der Talisman*.
 15. Das Lachen, das nicht zum Unmittelbaren gehört, hat immer einen *Grund*; ist dieser Grund nicht objektiv, interesselos, sondern vielmehr ein Drang zu Selbstbestätigung oder Misanthropie, dann setzt die moralisch-pathetische Kritik ein. Was Wilhelm dem Ästhetiker vorwirft, ist dessen negativer, pathetischer *Grund* des Lachens, wie er z.B. on dem Diapsalma zum Ausdruck kommt, wo das rhythmische Skelett die dreimal wiederholte Strophe ist: “Dann lach ich; denn ich verachte die Menschen, und ich nehme Rache”, und die pointierte Variation: “Dann lach ich; dann sättigt sich mein Grimm” (SV 2, 41f. = GW 1,I,1, 43f.). Diese Thematik findet sich vielerorts in den pseudonymen Werken, sie ist aber vielleicht am deutlichsten in der Behandlung von Friedrich Schlegels *Lucinde* in der Magisterarbeit. Die romantische Ironie ist nicht die sokratische unendliche, absolute Negativität, sondern sie ist in den relativen Interessen der Endlichkeit gefangen. Zwar wird *Lucinde* das Recht zugestanden, “in überspannter Romantik mondscheinhafte Theater-Ehen ” (SV 1, 298 = GW31, 294) mit vernichtender Polemik zu überziehen, aber dem Roman wird vorgeworfen, daß er das, was wirklich etwas ist, in den Fall mit hineinzieht. Die Aufmerksamkeit richtet sich jedoch vor allem auf das, was Schlegel an die Stelle setzt, das, was der Grund und die Berechtigung seiner Polemik ist. Was dies ist, entnimmt Kierkegaard der erotischen *Entwicklung* der Hauptperson Julius, deren Kulmination im Verhältnis zu Lucinde keine höhere (weder künstlerische noch sittliche) Idealität abzugeben scheint. Schlegels Ironie ist ohne eigentliche Reflexion (Genuß) und wahren Witz: “Lucinde hat im Gegenteil einen *äußerst doktrinären Charakter*; und eine gewisse durch sie hingehende schwermütige Ernsthaftigkeit scheint daher zu kommen, daß ihr Held so spät zu dieser herrlichen Wahrheitserkenntnis Wahrheit gelangt ist, und daß somit ein Teil seines Lebens ungenutzt verstrichen ist” (SV 1, 300 = GW 31, 296).

16. Kierkegaard wurde in der Nachwelt ein wichtiger Mann in der Philosophie der Komik, aber es war fast nur dieser eine Satz, den ich im folgenden näher auslegen möchte, der eine Rolle spielt, vgl. z.B. Kofoed-Hansens Vortrag aus dem Jahre 1849 (in P.P. Jørgensens *H.P. Kofoed-Hansen*, S. 332); Ernst Bojesens spekulative Ästhetik *Forstudier til en Afhandling om den æsthetiske Ideas Udvikling hos Grækerne i videnskabelig Retning* (Vorstudien zu einer Abhandlung über die Entwicklung der ästhetischen Idee bei den Griechen in wissenschaftlicher Richtung), Sorø 1862, S. 96, 103; Georg Brandes' Jugendwerk "Læren om det Komiske" (Die Lehre vom Komischen) [1866], in *Samlede Skrifter*, Kopenhagen 1902, Bd. 12, S. 100; Harald Høffdings *Psykologi i Omrids paa Grundlag af Erfaring* (Psychologie im Umriß auf der Grundlage der Erfahrung), Kopenhagen 1882, S. 350 und *Den store Humor* (Der große Humor), Kopenhagen 1967 [1916], S. 49; Clemens Wilkens *Æsthetik i Omrids, med særligt hensyn til moderne Æsthetik* (Ästhetik im Umriß, unter besonderer Berücksichtigung der modernen Ästhetik), Kopenhagen 1888, S. 247; A.C. Larsens Vortrag "Om Latter" (Vom Lachen) in *Æstetikken og Livet* (Die Ästhetik und das Leben), Kopenhagen 1892, S. 178 f., 191 f., 201 f.
17. Ein anderes Thema, das in diese Hauptbetrachtung gehört, ist die psychologische Frage nach der *Freiheit*, teils als Bedingung für den komischen Blick, teils als Ziel für das komische Streben. Das Thema ist angeschlagen in der Passage von Schiller, die ich zu Beginn zitiert habe, wo die absolute Befreiung von dem Banden der Leidenschaft als Ideal gesetzt ist. Dieses Ideal wird in gewisser Weise von Sokrates in Kierkegaards Magisterabhandlung eingelöst. In Martensens Besprechung von Heibergs *Fata Morgana* kann das Thema wie folgt formuliert werden: "Es ist die unendliche Freiheit, die über alle Relationen des Endlichen erhaben ist, die rein *rücksichtslose* Freiheit, die Widerspiegelung des Begriffs des freien Geistes als solchen, die sich im Komischen äußert", *Maanedsskrift for Litteratur*, Kopenhagen 1938, S. 379. Kierkegaards Kritik an dieser stoischen oder spekulativen Philosophie der Komik richtet sich vor allem gegen den *negativen* Freiheitsbegriff und damit den einseitigen Subjektbegriff, der hier vorausgesetzt zu sein scheint. Es genügt nicht, daß die komische Reflexion das Subjekt *vom* unmittelbaren Pathos befreit, sondern es muß auch ein höheres (potenziertes) Pathos vorausgesetzt werden, das die positive Bewegung der Befreiung angibt und damit überhaupt erst die gewonnene Freiheit berechtigt. Ein solches höheres (potenziertes) Pathos liegt jedoch in der damaligen psychologischen Anthropologie vor, wo der Mensch neben seiner Vorstellungskraft und dem Gefühl (dem unmittelbaren Pathos) auch eine dritte Fähigkeit besitzt, die typisch als Wille bezeichnet wird. In diesen dritten Bereich gehört das höhere (mittelbare) Pathos, das Kierkegaard als Leidenschaft im wesentlichen Sinne (d.h. die Subjektivität selbst) bezeichnet.
18. Wenn sich Kierkegaard ästhetischer Kategorien bedient, um die Existenz zu erklären, ist dies ein typisch romantischer Zug, der deutlich in den Forderungen nach einer *Künstlerpersönlichkeit* zum Ausdruck kommt, die man in den damaligen Ästhetiken findet. Hier werden Begriffe wie Ironie und Humor zu Bestimmungen der Persönlichkeit. In dem Begriff des Humors, der wohl auf Solger zurückgeht, Humor nämlich als Einheit zwischen dem Tragischen und dem Komischen, liegt zugleich das Ideal der Lebenskunst. Kierkegaard hatte bereits in seiner Magisterarbeit diskutiert, inwieweit die Ironie eine solche Einheit sein könne, da Sokrates – worauf sowohl F.C. Baur (*Das Christliche des Platonismus oder Sokrates und Christus*, Tübingen 1837, S. 107 f.) und Röscher (*Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin 1827, S. 363) insistieren – in der Schlußzene von Platons *Symposion* diese Einheit zu personifizieren scheint. Kierkegaard meint jedoch, "insofern die Ironie selbst diese Einheit ist", könne sie nur "die *abstrakte und negative* Einheit in Nichts" sein (SV 1, 107 = GE 31, 53). Das positive Programm der Einheit wird als Humor bezeichnet, und dies scheint die Grundthematik in der Leidensgeschichte von Quidam (vgl. z.B. SV 8, 170f. = GW 15,II, 388f.) zu sein und in der Darstellung

des Experiments durch den Frater, wo ja auch die Einheit explizit zum "Gesetz für den Aufbau [dän. Lov for Konstruktionen]" (SV 8, 249, = GW 15,II, 485) gemacht wird. Weiter ist dies die durchgehende Thematik in *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, wo jedoch nicht mehr vom Tragischen geredet wird, sondern statt dessen vom Pathetischen; im Grunde geht es um die Einheit zwischen dem Dialektischen (Negativen) und dem Pathetischen (Positiv) in der Ausarbeitung der Persönlichkeit. Das Problem ist *wie*.

19. Außer den paar Duzend Beispielen, die Climacus in seiner komiktheoretischen Anmerkung anführt (SV 10, 189-194 = GW 16,II, 223-229) kann man folgende hinzufügen: SV 6, 144, 154, (160), 176, 222, 236; SV 7, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 157; SV 8, 57, 87, 105, 128, 210, 218, 243, 255, 262; SV 9, 31, 78, 102f., 169; SV 10, 11, 112, 142, 145, 177, 224, 234 und 263. Solche Beispiele finden sich äußerst selten, wenn überhaupt, in den Werken vor dem *Begriff Angst*.
20. Vgl. das Kap. 5 der *Poetik*. Es muß erwähnt werden, daß Kierkegaard mit "Widerspruch" das griechische Wort *ἁμαρτήματα* (*hamartāma*) wiedergibt, das bei Aristoteles gerne mit "Fehler" oder "Fehltritt" übersetzt wird, und dies ist dasselbe Wort, das bei der Bestimmung der Tragödie verwendet wird. In einer späteren christlichen Rezeption hat man es mit "Sünde" (*ἁμαρτία*, *hamartia*) übersetzt, was natürlich eine Fehlinterpretation von Aristoteles ist. Mit Kierkegaards metaphysischem Begriff "Widerspruch" scheint die Betrachtung von dem unmittelbaren moralischen Aspekt befreit zu sein!
21. Martensen schreibt in einer Besprechung von Heibergs *Nye Digte*: "Die Menschen klagen oft darüber, daß sie beim Tode auf so viel in dieser Welt verzichten müssen, das in der anderen Welt wiederzufinden sie nicht zu hoffen wagen. Sie sehen wohl ein, daß reinere Vernunftkenntnisse über das ewige Leben dies mit sich bringen, und doch heften sie sich an die Endlichkeit und beklagen, daß sie das aufgeben sollen, dessen Beibehaltung selbst sie als eine Schwäche erkennen. Aber die einzige Voraussetzung, unter der sie eine in der Vernunft begründeten Hoffnung, sie wiederzufinden, haben könnten, die einzige Voraussetzung, unter welcher die Vorstellung von einem solchen Wiederfinden keine subjektive Phantasie ist, sondern sich im Begriff rechtfertigen läßt, ist die, daß das *Komische* eine Kategorie ist, die auch im Himmel ihre Gültigkeit haben wird. Sie würden dann als selige Geister mit ihren zeitlichen Bewußtseinsphänomenen spielen; ihre empirische Wirklichkeit mit ihrem ganzen Detail, mit ihrer ganzen Schwachheit und Vergänglichkeit würden sie mit sich in den Himmel nehmen, weil es ihnen als ein poetischer Stoff dienen muß, wodurch ihr Geist sich den Genuß seiner unendlichen Freiheit und Seligkeit bereitet", *Fædrelandet*, 10. Jan. 1841, Sp. 3210. In einer anderen großen Besprechung von Heibergs *Nye Digte*, verfaßt von Probst Tryde, kam eine kräftige Reaktion auf diese Bahauptung Martensens, daß das Komische seine Gültigkeit im Himmel haben solle: "Die Erkenntnis, sein bisheriges Leben vergeblich gelebt zu haben, scheint nicht mit Lachen übereinzustimmen", vielmehr solle die Reue sich einfinden, vgl. *Tidsskrift for Literatur og Kritik*, Kopenhagen 1841, Bd. 5, S. 190. Kierkegaard wäre wohl mit der Kritik Trydes einig gewesen, natürlich unter Vorbehalten (vgl. SV 10, 143 = GW 16,II, 168).