

Jesters, Jokes, and Laughter: The Politics of Humour in the Twentieth Century

Veranstalter: Martina Kessel (Universität Bielefeld / University of Toronto); Patrick Merziger (Freie Universität Berlin); Dirk Schumann (Deutsches Historisches Institut, Washington, DC)

Datum, Ort: 16.03.2006-18.03.2006, Toronto

Bericht von: Patrick Merziger und Martina Kessel

Finanzierung: The Joint Initiative in German and European Studies (Toronto), das Deutsche Historische Institut (Washington, DC), der Deutsche Akademische Austauschdienst, die Fritz Thyssen Stiftung (Köln)

Komik und Lachen wurden lange als anthropologische Konstanten wahrgenommen, besonders und immer noch in der Philosophie der Komik oder der Anthropologie des Lachens. In jüngerer Zeit hat sich die Geschichtswissenschaft diesen Phänomenen jedoch als kulturspezifischen sowie zeit- und gesellschaftsprägenden Kommunikationsformen zugewandt, deren Inhalte und Formen, Praxen und Bedeutungen historisch variabel sind. Das, was als komisch gilt, worüber gelacht wird, werden darf und soll und wer mit wem worüber lacht, berichtet von einer Gesellschaft oder Gruppe und wirkt auf diese zurück. Im Komischen und Lachen werden soziale Beziehungen verhandelt, Sozietät gebildet und geformt. Das Thema „Komik und Lachen“ erschließt gleichzeitig einen Bereich, der für die Geschichtswissenschaft weiter schwer zu fassen scheint, wovon schon die unsichere Begrifflichkeit kündigt: die Massenkultur, die populäre Kultur oder auch die Volkskultur.

Historische Arbeiten konzentrierten sich zudem lange auf die Zeit vor dem 20. Jahrhundert, während sich Film- und Literaturwissenschaft, Ethnologie, Soziologie sowie Medien- und Kommunikationswissenschaft intensiver mit aktuellen Formen der Komik und des Lachens beschäftigten. Bei historischen Arbeiten dominierte dabei der Ansatz von Michael Bachtin, der im Lachen den Ausdruck einer ursprünglichen Volkskultur sehen wollte, die aber im Prozess der Zivilisation verschüttet worden sei. Das dominante Narrativ für das 20. Jahrhundert war dementsprechend durch den Begriff „Subversion“ gekennzeichnet, ging also von einer *per se* widerständigen Funktion von Komik aus. Oder man wies Komik und Gelächter eine Bedeutung *ex negativo* zu, sah sie als politikfreien Raum mit der Funktion, zu entspannen und das Publikum wieder bereit für die Anforderung der Herrschen-

den zu machen.

Die Konferenz „Jesters, Jokes, and Laughter: The Politics of Humour in the Twentieth Century“ suchte nach gesellschaftlichen Bedeutungen von Komik und Lachen jenseits dieser Beschreibungsansätze. Die Konferenz wollte einerseits Ergebnisse bisheriger Ansätze bündeln, andererseits neue Wege zu einer Beschäftigung mit unbestreitbar populären Texten und Praktiken aufzeigen. Als wichtiges Ergebnis kristallisierte sich dabei die Bedeutung von Komik und Gelächter für Prozesse von Inklusion und Exklusion heraus. Methodisch erwies sich die Unterscheidung zwischen der Semantik des Komischen und der Praxis des Gelächters in den Vorträgen und der Diskussion als produktiv. Einigkeit bestand über die Notwendigkeit Komik an ihre spezifische Medialität zurückzubinden, um einerseits die Bedingungen und Besonderheiten der Komik in den einzelnen Medien und Teilen der Öffentlichkeit erkunden zu können und um andererseits der sich schnell einstellenden Anmutung der Zeitlosigkeit von Komik und Gelächter entgegen zu wirken.

Im Eröffnungsvortrag fragte Peter Jelavich nach den politischen und sozialen Bedingungen, die dazu führten, dass Witze von Juden über sich selbst ihre Harmlosigkeit verloren, und machte dabei einen markanten Unterschied zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik aus. Das komische Theater der Brüder Anton und Donat Herrnfeld brachte vor 1914 mit großem Erfolg das Klischee vom Juden als einem deutschen Volksstamm neben Bayern, Sachsen oder Berlinern auf die Bühne, ohne damit Anstoß zu erregen. Erst in der Weimarer Republik wurden dieselben Witze über Juden zum Problem: Der Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens griff Kabarettisten wegen Verunglimpfung an. Jelavich sah in den unterschiedlichen Reaktionen ein Zeichen für einen relativen kulturellen Pluralismus im Kaiserreich, während die erhöhte Sensibilität in der Weimarer Republik auf einen steigenden Antisemitismus hindeute. Dieser Antisemitismus zeigte sich jetzt auch in der Komik selbst: Manche Kabarettisten widmeten sich ausschließlich dem jüdischen Klischee; Witzsammlungen reproduzierten Vorurteile über Geldmacherei oder sexuelle Ausschweifungen, die in dieser Negativität und Aggressivität nie auf andere Gruppen angewandt worden wären. Jelavich schlug also vor, Komik, als Teil der populären Kultur, als einen Gradmesser für Veränderungen in einer Gesellschaft zu lesen. Die Witze und

Kabarets berichteten uns vom latenten Antisemitismus und seinen Konjunkturen, die ansonsten nur schwer zu fassen seien. Nicht zuletzt wirkten sie auch wieder auf die Gesellschaft zurück, indem sie ein Vehikel für den sich verbreitenden Antisemitismus stellten.

Kaspar Maase stellte mit Blick auf den Ersten Weltkrieg die Frage nach möglichen methodischen Ansätzen für eine Erforschung von Komik und Lachen. Er schloss aus der vermehrten Produktion von Witzzeitschriften, dass der Weltkrieg eine Zeit des Gelächters gewesen sei. Die Reihe *Tornister-Humor*, die sich auch an die Zivilbevölkerung richtete, die humoristische Zeitschrift *Der Brummer*, die im Titel an die Geschosse der großen Krupp-Kanonen erinnerte, und das extrem erfolgreiche Theaterstück *Immer fest druff* führte er als Beispiele für militarisierte Formen des Komischen an. Maase plädierte jedoch dafür, nicht nur diese Semantik in den Blick zu nehmen, also militärische Konnotationen, sondern das Lachen als soziale Praxis zu verstehen, das unabhängig von Textbedeutungen existiere. Wer wann mit wem lachen könne, dürfe und müsse, könne soziale Formationen produzieren, die unabhängig von den Inhalten bestünden. Maase wies darauf hin, dass das für ihn evidente Bedürfnis der Bevölkerung nach Komik und das Lachen der Deutschen eine andere Geschichte der Verarbeitung des Krieges erzählen könnten, als es die üblichen Bilder der Aggressivität und Überheblichkeit nahe legten.

Die folgenden vier Beiträge lieferten erste Antworten auf die Frage nach Bedeutungen der Komik und des Lachens. Zunächst ging es um eine präzisere Verortung der subversiven Komponente von Humor im Krieg. Kathleen Stokker legte am Beispiel Norwegens eine differenzierte Lesart der sogenannten Flüsterwitze vor, die immer wieder zitiert werden, um Mythen eines Volkswiderstandes zu konstruieren. Indem Stokker jedoch die soziale Praxis des Erzählens in den Vordergrund rückte, konnte sie diese Quellenart neu und produktiv interpretieren. Sie belegte anhand von Untergrundzeitschriften, dass die relativ kleine Gruppe aktiver Widerständler Witze gezielt für ihre Ziele einsetzte. Zeitgenössische Tagebücher belegten punktuell die Verbreitung und Bedeutung für die Bevölkerung; so führte beispielsweise ein 11-jähriges Mädchen durchaus im Bewusstsein der Gefahr ein Witztagebuch. Inhaltlich waren diese Witze durchaus konservativ, Haakon VII. diente als Identifikationsobjekt. Viel bedeutender war jedoch, dass

so einerseits Informationen über die Existenz eines Widerstandes vermittelt wurden, andererseits durch das Erzählen und Zuhören ein Zeichen für eine verbreitete Mentalität des Andersseins gesetzt wurde, die für die Arbeit der wenigen Aktiven unabdingbar war.

Peter Michael Keller untersuchte einen zweiten populären Mythos, den vom Kabarett als einer Institution, in der sich nur widerständige Geister trafen. So gilt das Zürcher Kabarett *Cornichon* als antifaschistische Institution der Schweiz während der NS-Zeit. Anhand von Bühnenfotos, Programmen, Manuskripten sowie Ton-Aufnahmen für die Zeit nach 1945 näherte sich Keller einer Rekontextualisierung der Texte, ein schwieriges Unterfangen, weil die Situation der Aufführung unwiederbringlich verloren scheint. Er konnte die mehrfachen retrospektiven Konstruktionen und Überschreibungen der Subversion aufdecken. So war das *Lied vom Kompromiss* 1935 eine ironische Schilderung der Schweizer Kleinstaaterei. Von 1940 an sang das Ensemble es als Hymne auf die Schweiz. Nach 1945 behauptete das Kabarett, das Lied sei ein Kampflied wider den Nationalsozialismus gewesen, und trug es entsprechend vor. Das Kabarett passte sich also den jeweiligen Konjunkturen Schweizer Selbstrepräsentationen an, nicht zuletzt weil es sich gut verkaufte. Keller resümierte, dass sich das politische Kabarett der 1930er Jahre als eine Erfindung der Nachkriegszeit darstelle.

Nach dieser Dekonstruktion von Widerstandslegenden ging es um die Frage, welche Formen des Lachens und des Komischen die Zeit der Weltkriege bestimmten und was sie bedeuteten. Jan Rüger betonte die Ambivalenz des Zusammenspiels populärer Komikformen und politisch-militärischer Autoritäten. Carl Braun imitierte in Berliner Kabarets und Varietés mit großem Erfolg Habitus, Kleidung und Stimme bekannter Persönlichkeiten. Nach einem Verbot durch die Behörden verzichtete Braun auf die Stimmimitation und konnte so mit seinen Parodien weiter auftreten. Diese Vorführungen drohten einerseits die Ordnung zu untergraben, indem sie Politiker zum Ziel des Spotts machten, konnten andererseits aber auch als Ausdruck und Beförderung der Popularität dieser Politiker verstanden werden. Doch nicht nur die Bedeutung war ambivalent. Da Regierungsstellen sich für populäre Unterhaltung interessierten, und sei es nur im Sinne einer Zensur, wandten sie sich dem Unterhaltungsbedürfnis der kulturell bisher weniger wahrgenommenen Unterschichten zu und

schwankten zwischen dem Versuch, dieses Bedürfnis zu befriedigen und es zu kontrollieren. Gelächter und Komik dieses Milieus wurden so zum einen in die Kriegsanstrengungen eingebunden, zum anderen anerkannt und über das Milieu hinaus bedeutungsvoll.

Mit dem Zusammenwirken von Publikum, Produzenten und Staat befasste sich auch Patrick Merziger. Er vertrat die These, dass die Komik des Nationalsozialismus, wenn überhaupt, in Satiren und Karikaturen zu finden sei. Nach 1933 traf die nationalsozialistische Satire jedoch auf Widerstand in der Bevölkerung. Das Publikum beschwerte sich in Zuschriften heftig über die Satiren auf seine Kosten. Gleichzeitig erlebten die Publizisten die Satire als eine paradoxe Form, die den Gegner nicht nur zerstörte, sondern gleichzeitig wieder ins Gespräch brachte. Auch deshalb waren Satire und Karikaturen unpopulär. Merziger zufolge fand sich die politische Bedeutung von Komik nicht primär in der politischen Satire der Zeit, sondern im Gegenteil in ihrem graduellen Verschwinden. Dieses Verschwinden verhinderte die Thematisierung von sozialen Dissonanzen und machte zugleich die Exklusionen unsichtbar, auf denen der Nationalsozialismus aufbaute. Merziger las das Verschwinden der Satire als Zeichen der Sehnsucht großer Teile der Bevölkerung, in einer einheitlichen nationalsozialistischen Gemeinschaft leben zu können und die Verfolgten des Nationalsozialismus vergessen zu dürfen.

Die folgenden Vorträge rückten das Lachen als soziale Praxis in den Mittelpunkt, allerdings ebenfalls auf der Basis von Erzählquellen. Jakub Kazecki fand in der Erinnerungsliteratur zum Ersten Weltkrieg jenseits der polarisierten Wertung des Krieges eine überraschend ähnliche Beschreibung des Lachens als sozialem Verhalten, ob nun bei Ernst Jünger, Erich Maria Remarque oder Walter Bloom. In diesen Erinnerungen erschien das Lachen nicht, wie von staatlichen Stellen gerne konzipiert, als Entspannung von den Härten der Front, sondern vielmehr als Teil des Kriegsalltags. Im „Lachen über“ wurden Hierarchien verhandelt, die nicht den offiziellen Hierarchien entsprechen mussten, im „Lachen miteinander“ Kameradschaft geschaffen, im „Auslachen“ Exklusionen hergestellt. Das Lachen strukturierte aber nicht nur die soziale Gruppe der Soldaten, es helfe zudem bei der Verarbeitung der Erfahrungen und der Adaption an die neue Realität des Krieges: auf Grausamkeiten und Leiden der Bevölkerung werde, so

Kazecki, gerne mit einem Witz geantwortet.

Eileen Gillooly führte eine ansonsten zu wenig beachtete bedeutsame Unterscheidung in die Diskussion um die soziale Praxis des Lachens ein. Unhinterfragt beschrieben die meisten Vorträge Komik und Lachen als männliche Praxis. Gillooly wies darauf hin, dass das eine traditionelle Zuschreibung sei, ablesbar z.B. an den Romanen des 19. Jahrhunderts. Alle aggressiven Formen der Komik und Gelächter seien in der westlichen Kultur männlich konnotiert, während mit Weiblichkeit allenfalls der mitleidende Humor und das milde Lächeln assoziiert würden. Autorinnen wie Austen und George Eliot hatten diese kulturelle Zuschreibung verinnerlicht, die Protagonistinnen ihrer Romane bildeten sie ab. Im 20. Jahrhundert sah Gillooly diese Unterscheidung zwar an Bedeutung verlieren, da schwarzer Humor oder das Groteske weniger deutlich durch Geschlecht markiert würden. Gegen Ende des Jahrhunderts allerdings beobachtete sie eine Renaissance, namentlich bei Barbara Pym, Anita Brookner und Penelope Fitzgerald. Diese Renaissance könne einerseits als Hinweis auf die lange Dauer dieser Zuschreibungen gelesen werden. Da dieser weibliche Humor der Protagonistinnen bewusst und offenbar als Zitat verwandt werde, bestünde jedoch auch die Möglichkeit, dass er als Anachronismus und somit selbst wiederum als komisches Objekt erkannt würde.

Dem konkreten Erzählen von Witzen wandten sich Christie Davies und Giseline Kuipers zu. Christie Davies sah in der Eigentümerschaft von Witzen ein Element, um ihre Bedeutung zu erschließen. Wer die Witze besitzt, das könne man ermitteln, wenn man nach den Erfindern und den Publizisten frage. Witze über Juden im Osteuropa der Jahrhundertwende blieben in ihrer originalen Form aufgrund der speziellen Gebräuche, auf die sie anspielten, für Nichtjuden unverständlich, und kulturell vermittelnde Versionen seien von jüdischen Autoren und Verlagen angefertigt worden, so dass Davies hier auf eine jüdische Eigentümerschaft am Witz schloss. Die Witze über Polen, die zur Mitte des 20. Jahrhunderts in den USA populär waren, beschrieb Davies hingegen als Witze gegen Polen, da in diesen Witzen keine polnischen Eigenarten verarbeitet und polnische Medien diese Witze nicht aufgegriffen hätten.

Differenzierter ging Giseline Kuipers auf eine sich verändernde Bedeutung ethnischer Witze ein. Sie unterschied zwischen einer medial vermit-

telten Öffentlichkeit und einer auf direkter Interaktion basierenden Öffentlichkeit. Ihre Befragung von niederländischen Studierenden im Jahre 1995 erbrachte, dass für jede ethnische Gruppe ein eigenes Witz-Script vorlag, das nicht austauschbar war. Dabei waren die Gruppen mit dem niedrigsten sozialen Status Ziel der primitivsten Witze. Gleichzeitig tendierten die Erzähler dazu, Ethnien, die sie als fremd empfanden, in einer Gruppe zusammenzufassen. Im Gegensatz dazu wurde im Jahre 2005 z.B. das beliebte Witzziel „Marokkaner“ nicht mehr pauschal mit Afrika assoziiert, und die Witze gingen auf kulturelle Eigenheiten ein, statt nur auf Assoziationen mit Schmutz zurückzugreifen. 2005 verschärfte sich zudem die paradoxe Situation, dass Witze zur alltäglichen Praxis gehörten, aber auf der Ebene der medial vermittelten Kommunikation keinerlei Entsprechung fanden. Zwar änderte sich Kuipers zufolge in den Niederlanden die Einstellung gegenüber den Einwanderern in der öffentlichen Diskussion insofern, dass Grobheit geradezu kultiviert werde. Witze über Einwanderer könnten dennoch nicht erzählt werden, weil das Thema als zu sensibel empfunden würde.

Der medialen Ebene widmete sich eine letzte Sektion. Mark Winokur zeigte anhand der Animationen des frühen 20. Jahrhunderts, dass auch im Feld des Komischen die Technik unabhängig vom Narrativ eine eigene Bedeutung entwickeln konnte. Beim Rotoscoping, 1914 von den Fleischer Studios entwickelt, wird eine Filmaufnahme auf eine Mattscheibe projiziert und Bild für Bild abgezeichnet, was einen Trickfilm ergibt. Winokur zufolge werden so Urbild und Überschiebung in einem Bild vereint, das grotesk-komisch wirke. Für die resultierenden unheimlichen Mischungen schlug er den Begriff *Creolism* vor, verkörpert etwa in den Cartoonhelden *Koko*, *der Clown*, der auf dem weißen, jüdischen David Fleischer basierte, in der Zeichnung afroamerikanische Züge erhalte, und *Betty Boop*, die eine kaum zu entschlüsselnde ethnische Mischung sei. Diese Technik habe Ethnien auf der Leinwand dargestellt zu einer Zeit, in der die amerikanische Gesellschaft durch Rassismus geprägt gewesen sei und gleichzeitig dazu tendiert habe, ethnische Differenzen von der Leinwand zu verbannen. Die komischen Charaktere hielten dagegen Verdrängtes präsent.

Monika Pater verwies auf das Programm, in dem komische Angebote stehen, und auf die politische Bedeutung und Nutzbarkeit dieser Pro-

grammstrukturen. Im Radio des Nationalsozialismus sei schnell erkannt worden, dass Propaganda kaum die Bedürfnisse der Hörer befriedige und so wenig zu direkter politischer Beeinflussung taue. Nützlicher erschien das Radio als Medium, um Stimmungen zu beeinflussen und zu organisieren. Pater beschrieb, wie das Programm auf die alltäglichen Bedürfnisse der Hörer ausgerichtet wurde, etwa mit beschwingter Musik zum Aufstehen, die nach Höreraussagen den pünktlichen Arbeitsbeginn beförderte. Das Produzieren von Gelächter sei ein Mittel gewesen, die Woche zu gestalten. So sollten die „Bunten Stunden“, die zu 40% aus Sketchen bestanden, jenseits ihrer Inhalte auf das Wochenende einstimmen und das Gefühl einer gut verbrachten Zeit vermitteln. Gerade die beständige thematische und formale Wiederholung zeigte Pater zufolge, dass es hier weniger um die Vermittlung neuer Inhalte ging als um das Wiedererkennen, mit dem ein Gefühl von aufgehobenheit geschaffen werden sollte.

Vincent Brook schloss die Konferenz mit einem Vortrag zu den US-amerikanischen *sitcoms*, womit er das Thema des Eröffnungsvortrages aufgriff, den jüdischen Witz, allerdings in einem medial und gesellschaftlich völlig veränderten Umfeld. Brook konstatierte seit Beginn der 1990er Jahre einen Trend zu jüdischen Charakteren in komischen TV-Serien wie *Seinfeld*, *Will and Grace*, *The O.C.* oder *Friends*. Die *Larry Sanders Show*, eine Satire auf Talkshows, thematisierte das Thema „Judentum“ zwar nur in einer Hand voll der 89 Folgen, zeige aber Brook zufolge, dass die Selbstreflexivität, die das Medium Fernsehen inzwischen erreicht habe und erfolgreich verkaufen könne, sich auch in der Komik niederschlage. So bekennt sich ein Hauptcharakter aufgrund seiner Liebe zu einer Rabbinerin zum Judentum. Das Klischee, Juden kontrollierten die amerikanische Publizistik, wird in der Folge auf den Arm genommen, indem sich jeder einzelne Mitarbeiter sukzessive ebenfalls als Jude zu erkennen gibt. Brook sah in dieser Selbstreflexivität die Möglichkeit, dass „die Juden“ am Ende des 20. Jahrhunderts wieder Eigner von antisemitischen Witzen würden. Darin und in der Beiläufigkeit der Witze drücke sich aus, dass viel von dem Problemdruck verschwunden und die Akzeptanz des Jüdischen in den USA gestiegen sei.

Die Sektionskommentare von Dirk Schumann, Modris Eksteins und Nicholas Sammond und der Schlusskommentar von Martina Kessel rückten

ebenso wie die lebhaften Diskussionen immer wieder generelle Fragen und Ansätze zu einer Geschichte der Komik und des Lachens im 20. Jahrhundert in den Mittelpunkt. Humoriges im weitesten Sinne, so ergab sich, ist selten ein neutrales Phänomen, es trägt Bedeutung keineswegs nur als Raum, in dem der Ernst abwesend ist. Entscheidender für alle TeilnehmerInnen waren die Mechanismen der Inklusion und Exklusion, der Hierarchisierung und Gemeinschaftsbildung, die durch das und im Komischen und Lachen hergestellt oder verändert würden. Auch und gerade in modernen Gesellschaften dienen diese kulturellen Kommunikationsformen als „Management der Differenzen“ (Sammond), wobei Komik und Lachen ebenso verändernde wie konservierende Wirkung haben, subversive und affirmative Qualitäten gleichzeitig bestehen können.

Gerade daraus resultierte, dass für die soziale Praxis des Lachens kein fiktiver Volkskörper postuliert werden dürfe, weder im Sinne einer homogenen „Lachgemeinschaft“ noch im Sinne der „kleinen Leute“, die sich durch ihr Gelächter automatisch von den Herrschenden absetzen würden. Denn zu deutlich war die These, dass Komik und Lachen per se als „kleine Subversion“ zu gelten habe, während der Konferenz differenziert worden, und zu klar verwiesen gerade die Beiträge zum Nationalsozialismus darauf, dass ein großer Teil der Bevölkerung die NS-Eliten geradezu auf eine nicht-problematizierende, nicht-ernste Darstellung der Welt hinlenkte. Gleichzeitig allerdings verwiesen einzelne Beiträge auf ein spezifisches Lachen „der einfachen Leute“, das sich durch Explosivität und Spontaneität ausgezeichnet habe. Zumindest in Deutschland sei ein solch schenkelklopfendes Gelächter z.B. im bürgerlichen Theater unmöglich gewesen. Die Konferenz machte einmal mehr deutlich, wie schwierig es ist, die Praxis des Lachens aus historischer Perspektive aufzufinden. Produktiv für die Bestimmung unterschiedlicher Formen und Bedeutungen des Lachens kann die Untersuchung von Orten des Lachens sein. So erschienen die Berliner Kellerkabarets der Weimarer Republik als Orte, an denen eher Außenseiter der Gesellschaft zusammenkamen, die ihr Gelächter unabhängig von den Inhalten als Opposition empfanden, während das Schweizer Kabarett der 30er mit seinen lichtereren Bühnen diese Aufladung allenfalls in der Retrospektive erhielt. Trotz ihres präskriptiven oder zuschreibenden Charakters sind zudem Erinnerungsliteratur und Romane wichti-

ge Quellen, weitere indirekte Zugänge bieten Regulierungsversuche durch die Zensur, Benimmbücher, Glossen zum Verhalten in der Öffentlichkeit oder auch zeitgenössische wissenschaftliche Aufsätze zum Lachen, die häufig kulturelle Wertungen transportieren. Ein weiteres Forschungsdefizit merkte der Schlusskommentar an: gerade auch in Demokratien ist die soziale und politische Funktion von Gelächter bedeutsam; in den Parlamentsdebatten sei z.B. zu beobachten, wie die Ebene der Kommunikation vom Ernst zum Lachen gewechselt werde, um Konflikte zu überspielen und den Zwang zum Argument zu umgehen.

Thematisch wird der Komik seit dem komischen Übervater Freud generell die Funktion zugewiesen, Tabuisiertes und Verdrängtes präsent zu halten, auf problematische Felder hinzuweisen und aus der Darstellung des Nicht-Normalen, die Komik zu beziehen. Liest man die Komik als Indikator für Nicht-Normales, so kann man anhand von Komik sozialen Wandel zeigen: Sexualität besitzt in westlichen Gesellschaften nicht mehr dasselbe Potenzial als komisches Thema wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In kritischer Distanz zu Freud lud die Diskussion jedoch dazu ein, das Komische komplexer und nicht nur als bloßen Hinweis auf Verdrängtes zu konzipieren. Auffällig ist eine fast ungebrochene Kontinuität misogynen Witzes, die auf die Dauerhaftigkeit von geschlechter-spezifischem Hierarchiedenken verweisen könnte. Weiterhin könnte das selbst im Komischen nicht (mehr) Thematisierte eine neue Stufe der Verdrängung anzeigen, wobei umstritten war, ob das Verschwinden die Exklusion verschärfe oder es nicht doch von einer erhöhten Sensibilität zeuge. Auffällig war in jedem Fall, dass fast alle Vortragenden Ethnizität als in der Komik verhandeltes Problemfeld berührten. Mit Blick auf aktuelle Problemlagen drängte sich die Frage auf, inwiefern Religion dieses Thema überlagere oder verschärfe, wofür es aber (noch) keine Beispiele gab. Wichtig ist sicher die doppelte und dreifache Aufladung und Überlagerung von ethnischer Komik mit anderen semantischen Feldern, z.B. die Verbindung von Ethnizität mit Homosexualität oder Weiblichkeit. Anders gewendet, gab es hinreichend Beispiele, dass ethnische Komik unterschwellig andere Probleme thematisiert, so die zahlreichen Witze über Juden nach 1945 den Holocaust und die Witze über Polen Klassenkonflikte.

Die Formen des Komischen, teilweise eher im Wandel begriffen als die Inhalte, erwiesen sich als

weiteres fruchtbares Forschungsfeld. Hier könnte man „Komiklandschaften“ (Peter Jelavich) rekonstruieren, also Formkonjunkturen für bestimmte Epochen, wobei diese Konjunkturbildung keineswegs als konfliktfreier Prozess verstanden werden darf. Hinter den Grenzziehungen zwischen ernsten und vorgeblich nicht ernsten Skripten einer Gesellschaft, aber auch hinter den Auseinandersetzungen um angemessene Formen des Komischen für eine Gesellschaft, stehen meist Konflikte um Deutungshoheiten. Zumindest setzten in jeder bisher mit dieser Fragestellung untersuchten Gesellschaft die Regulierungsversuche an dieser Stelle an: Man will dann eine bestimmte Art der Komik und des Lachens verboten sehen. Zukünftige Forschungen sollten auch die Unterhaltungsindustrie deutlicher als auf der Konferenz geschehen als Akteur einbeziehen, der gewisse Formen bevorzugt, z.B. wegen des Anspruchs an Marktförmigkeit der komischen Produkte, der für eine hohe Konstanz Sorge, da Wiedererkennbarkeit vor diesem Hintergrund ein Wert sei. Mit dem Ansatz der Rekonstruktion von Komiklandschaften ergaben sich gerade für die modernen Mediengesellschaften überraschende transatlantische Konstellationen, obwohl die Konferenz nicht dezidiert komparativ angelegt war. So zeigten sich mehrfach transnationale Abhängigkeiten, wenn etwa der Nationalsozialismus das Verschwinden offener Bezüge auf ethnische Unterschiede in den USA beförderte, oder vergleichbare Entwicklungen, wie etwa die Unpopularität von Satire im Deutschland der 1930er und in den USA der 1950er Jahre.

Teilnehmer: Vincent Brook (California State University, Los Angeles), Christie Davies (University of Reading), Modris Eksteins (University of Toronto), Eileen Gillooly (Columbia University, New York), Peter Jelavich (Johns Hopkins University), Jakub Kazecki (University of British Columbia), Peter Michael Keller (Universität Zürich), Giselinde Kuipers (Erasmus University Rotterdam), Kaspar Maase (Universität Tübingen), Monika Pater (Universität Hamburg), Jan Rüger (Birkbeck College, London), Nicholas Sammond (University of Toronto), Kathleen Stokker (Luther College, Decorah, Iowa), Mark Winokur (University of Colorado, Boulder).

Tagungsbericht *Jesters, Jokes, and Laughter: The Politics of Humour in the Twentieth Century*. 16.03.2006-18.03.2006, Toronto. In: H-Soz-u-Kult 29.08.2006.