Dieter Hörhammer
Die Formation des literarischen Humors

Lettre

**Dieter Hörhammer** (Dr. phil., M.A.) studierte Literaturwissenschaft und Psychoanalyse in Konstanz und Frankfurt am Main. Bildende Kunst und Pädagogik als weitere Interessengebiete motivierten ihn, den Lehrberuf an einem hessischen Oberstufengymnasium zu ergreifen sowie malerisch aktiv zu werden.

Dieter Hörhammer

# Die Formation des literarischen Humors

Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität

[transcript]

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de
Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**© 2020 transcript Verlag, Bielefeld**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5286-4
PDF-ISBN 978-3-8394-5286-8
https://doi.org/10.14361/9783839452868

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

# Inhalt

**Abstract** ..... 7

**Vorwort zur 2. Auflage** ..... 9

## Einleitung: Humorforschung in historisch-kritischer Perspektive

**1. Das Problemfeld des literarischen Humors** ..... 15
1.1 Humor als Sammelbezeichnung und ästhetischer Terminus ..... 15
1.2 Synopse der Humortheorie im 19. Jahrhundert ..... 22
1.3 Hauptlinien der Humortheorie im 20. Jahrhundert ..... 25

## Erster Teil: Psychoanalytische Theorie des Humors

**2. Freuds Untersuchungen zur Lachtheorie** ..... 37
2.1 Notwendigkeit der Rekonstruktion ..... 37
2.2 Die Analyse des Witzes ..... 41
2.3 Die Ausführungen über das Komische ..... 44
2.4 Die Ansätze zur Humortheorie ..... 48

**3. Komponenten des literarischen Humors** ..... 57
3.1 ›Das saturnalische Fest‹ (Die manische Komponente) ..... 58
3.2 Laurence Sternes *Tristram Shandy* ..... 61
3.3 ›Eine unangreifbare Libidoposition‹ (Die narzisstische Komponente) ..... 75
3.4 Jean Pauls Idyllen ..... 82
3.5 ›Verhüllte Aggression‹ (Die masochistische Komponente) ..... 98

3.6 Laurence Sternes *Sentimental Journey* ..... 105

**4. Metapsychologie des literarischen Humors** ..... 123
4.1 Allgemeine Annahmen..... 123
4.2 Die Tiefenstruktur des humoristischen Romans .....129
4.3 Psychogenetische Ergänzung ..... 141
4.4 Humoristische Disposition .....145

## Zweiter Teil:
## Bürgerliche Subjektivität und literarischer Humor

**5. Der historische Ursprung des humoristischen Romans** ..... 151
5.1 Exkurs: Zu Freuds historisch-kritischer Methode .....152
5.2 Die sozialpsychologische Konstellation des liberalen Bürgertums .....169
5.3 Zum Bild bürgerlicher Identität bei Habermas .....176

**6. Vorverständnis bürgerlicher Subjektivität** ..... 189
6.1 citoyen ..... 189
6.2 bourgeois..... 193
6.3 homme .....196

**7. Satire und Humor (Zum historischen Wandel der Lachtheorie)** ..... 211
7.1 Die Herausbildung der bürgerlichen Auffassung .....212
7.2 Jean Pauls *Siebenkäs* .....221

**8. Komik und Humor (Jean Pauls Lachtheorie)** ..... 233
8.1 Der sympathetische Mechanismus..... 235
8.2 Bestimmung des Komischen ..... 239
8.3 Problemstellung bei Smith ..... 240
8.4 Theorie des Humors ..... 245

**9. Die symptomatische Bedeutung des literarischen Humors** ..... 259
9.1 Zusammenfassung ..... 259
9.2 Joseph von Eichendorffs *Taugenichts* ..... 264
9.3 Heinrich Heines *Ideen. Das Buch Le Grand* ..... 297

**Literaturverzeichnis**..... 325

# Abstract

Die vorliegende interdisziplinäre Studie untersucht an Texten von Laurence Sterne, Jean Paul, Joseph v. Eichendorff und Heinrich Heine sowohl Form als auch Genese des humoristischen Romans.

Im ersten Teil führt die Auseinandersetzung mit Freuds Aussagen über Humor zu einem psychoanalytischen Deutungsrahmen, wodurch eine identische Tiefenstruktur an den literarischen Texten hervortritt. Sie ist beschreibbar als spezifisches Interaktionsmuster des jeweiligen Erzählers, der seine originellen Hauptfiguren vordergründig wegen ihrer konsequent verfolgten Leitideen idealisiert, daneben aber durch kindliche Stereotype wie Selbstbezogenheit oder Naivität degradiert. Die im Leser aktivierte Spannung zwischen Ichideal und Ich kann sich dadurch auflösen, dass sie auf ambivalent besetzte Gestalten projiziert wird, welche den Wunsch nach erfüllter Existenz sowie Abwehr gegen idealistische Festlegung zugleich kommunizieren. Demzufolge gelingt es, drohende Unlust in Vergnügen umzuwandeln, wie es für Humor eigentümlich ist.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Entstehung des literarischen Humors und seinem hohen Stellenwert für das 18./19. Jahrhundert. Zunächst wird ein ideologiekritisches Modell bürgerlicher Subjektivität skizziert, womit Widersprüche des liberalen Menschenbilds kenntlich zu machen sind. Dann folgt die Demonstration, wie der notorische Konflikt zwischen konkreter Lebenserfahrung und dem davon mythisch abgehobenen Humanitätsideal sich einerseits in den zeitgenössischen Diskurs über das Komische einschreibt, andererseits den impliziten Angriffspunkt humoristischer Romane bildet. Diese entsprechen also nicht nur strukturell der diskrepanten Konstellation bürgerlicher Identität, sondern haben auch symptomatische Bedeutung, weil sie die chronische Spannung vorübergehend durch Präsentation eines Objekts aufheben, an dem die widersprüchlichen Faktoren auf ambivalente Weise exponiert werden.

# Vorwort zur 2. Auflage

Die Gelegenheit, meine längst vergriffene Studie sowohl in Buchform als auch über Open Access verfügbar zu machen, habe ich für eine Revision genutzt. Dabei konnten die beiden Hauptteile – abgesehen von Verbesserungen sowie einer Erweiterung des zweiten Teils – im Wesentlichen unverändert bleiben. Die Einleitung ist jedoch stark überarbeitet. Insbesondere wird das Problemfeld der Humortheorie eingehend entfaltet, wobei ich die Befunde einbeziehe, welche mein Bericht zur Forschungslage[1] zusammenfasst.

Die neue Einleitung berücksichtigt darüber hinaus, dass das Umfeld interdisziplinärer Forschung während der vergangenen Jahrzehnte großen Umwälzungen ausgesetzt war. Nicht zuletzt haben sich diverse methodische wie theoretische Konzepte psychoanalytischer Provenienz kulturwissenschaftlich etabliert.[2] Um das hier praktizierte Verfahren von den unterschiedlichsten Zugängen abzugrenzen, hätte ich sie umfänglich diskutieren müssen. Das wäre aber dem gewählten Schwerpunkt meiner Untersuchung abträglich gewesen. Es mag deshalb zur ungefähren Standortbestimmung genügen, wenn ich einfach den biographischen Entstehungskontext der Arbeit etwas näher erläutere.

Nach Abschluss meines literaturwissenschaftlichen Studiums an der Universität Konstanz ermunterte mich Wolfgang Preisendanz, ein ausgewiesener Experte für literarische Formen des Komischen[3], auf diesem Gebiet weiterzuarbeiten. Er hatte immer die disparaten psychologischen und literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse als Ärgernis angesprochen. Weil ihm

---

1 Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2011, Bd. 3, S. 66-85

2 Vgl. z.B. Walter Schönau/Joachim Pfeiffer, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2003

3 Preisendanz' Hauptwerk, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, wird in Abschnitt 1.3.1 vorgestellt.

meine eklektischen Neigungen bekannt waren, schlug er mir vor, die Ästhetik des Humors um Freuds Beitrag zu ergänzen.

Leichtfertige Assimilation fachfremder Theorieansätze, wie sie unter Literaturwissenschaftlern häufiger vorkommt, wollte ich mir nicht zuschulden kommen lassen und suchte Rat bei Alexander Mitscherlich, dessen Schriften zur angewandten Psychoanalyse mich sehr beeindruckt hatten.[4] Der Gründungsdirektor des Sigmund-Freud-Instituts gab zu bedenken, dass ich eine fundierte analytische Ausbildung natürlich am Institut selbst erhalten würde.

Der Entschluss, mein Aufbaustudium in Frankfurt fortzusetzen, erwies sich als absolut richtig. Dort war nach dem Zweiten Weltkrieg ein für Kultur- und Sozialpsychologie besonders gedeihliches Mikroklima entstanden. Hervorgebracht hatte es die ausgesprochen kreative Rezeption Freuds durch das Institut für Sozialforschung, was freilich mehr für die frühen Ansätze und empirischen Untersuchungen der ›Frankfurter Schule‹ als für ihre späteren philosophischen Ausarbeitungen gilt, welche manchen Irrtum der Freud'schen Kulturtheorie wiederholen.[5]

Der maßgebliche Einfluss der Psychoanalyse auf die Kritische Theorie wird methodologisch aufgegriffen durch die Abhandlung *Erkenntnis und Interesse*, insofern Jürgen Habermas psychoanalytische Aufklärung als ideologiekritisches Verfahren sui generis ins System der Wissenschaften einordnet.[6] Den speziellen Interpretationstyp hatte Habermas zwar an therapeutischer Praxis entwickelt, hauptsächlich aber auf seine Übertragung in eine evolutionsgeschichtliche Soziologie reflektiert. Er bediente sich dabei der umfassenden Untersuchungen Alfred Lorenzers, welche die Eigenart des psychotherapeutischen Verstehens klären.[7] Am Horizont dieses Diskurses zeichnete sich eine historisch-kritische Subjektivitätstheorie ab, worin zentrale Axiome Freuds ihren Platz finden konnten, ohne dass seine Anthropologie als ganze übernommen werden musste.

Während die Lehrgänge des Sigmund-Freud-Instituts intensive Schulung psychoanalytischen Denkens boten, berührten Lorenzers Seminare

---

4 Alexander Mitscherlich, *Gesammelte Schriften*, Hg. Klaus Menne, Frankfurt a.M. 1983

5 Ein eklatantes Beispiel einer neuen Mythologie der Triebe ist Herbert Marcuses Schrift *Eros and Civilization* aus dem Jahr 1955.

6 Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a.M. 1968, S. 262ff.

7 Alfred Lorenzer, *Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion*, Frankfurt a.M. 1973; ders., *Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis. Ein historisch-materialistischer Entwurf*, Frankfurt a.M. 1974

zur tiefenhermeneutischen Kulturanalyse[8] extensiv viele Gegenstände oder Problemstellungen, was sich für meine Einarbeitung in die Materie als besonders glückliche Kombination herausstellte.

Das gelegentliche Pendeln zwischen Frankfurt am Main und Konstanz am Bodensee wurde mir zum Sinnbild für die Bemühung, jeder Seite der interdisziplinären Aufgabe gerecht zu werden. An beiden Standorten herrschte ein Verständnis von kritischer Wissenschaft, das »wilde Analyse« von der Art ausschloss, wie sie in jenen Jahren postmoderner Exegese attraktiv war. Im Gegensatz zu solch hoch spekulativem Jonglieren mit Theoriefragmenten und Textpartikeln wollte ich methodisch solide vorgehen. Meine Darstellungsweise trennt deshalb die heuristischen Abschnitte deutlich von den interpretatorischen, wobei die metapsychologischen Exkurse transparent machen, welche Theoreme den Interpretationen zugrunde liegen, beziehungsweise weniger eingedachten Lesern das nötige Vorwissen vermitteln, damit sie die Möglichkeit haben, die Tragfähigkeit der Interpretationen zu überprüfen.

Als ich Ende 1981 diese Studie über den Humor als Dissertation einreichte, hatte sie wegen der erforderlichen Sachkenntnisse fast doppelt so viel Zeit beansprucht, wie es für Promotionsarbeiten heute üblich ist. Dafür waren es aber doppelt wertvolle Jahre, die einerseits intensive Beschäftigung mit einem reizvollen ästhetischen Phänomen bescherten, andererseits zu persönlich bereichernden Einsichten führten. Inzwischen waren mit bildender Kunst und Pädagogik neue Interessen hinzugekommen, was mich schließlich dazu motivierte, den Lehrberuf an einem hessischen Oberstufengymnasium zu ergreifen sowie malerisch aktiv zu werden.

Den genannten Lehrern, die mein Unternehmen durch konstruktives Nachfragen förderten, bleibe ich in Erinnerung verbunden. Ebenso sei hier allen, die das Projekt auf verschiedene Weise unterstützt haben, noch einmal herzlich gedankt, namentlich Julia Auweiler, Christa und Bernd Buschendorf, Burkhart Steinwachs sowie Ille Topehlen.

Meine Frau Claudia war nicht nur an jedem Arbeitsschritt beteiligt; sie hat ihr Leben so innig mit meinem verwoben, dass es eine bescheidene Geste der Liebe ist, wenn ich ihr dieses Buch widme.

*D. H.*

---

8 Alfred Lorenzer, »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«, in: ders. (Hg.), *Kultur-Analysen*, Frankfurt a.M. 1986, S. 11-98

# Einleitung: Humorforschung in historisch-kritischer Perspektive

When humour is meant
to be taken seriously,
it's no joke.
*Lionel Strachey*

# 1. Das Problemfeld des literarischen Humors

## 1.1 Humor als Sammelbezeichnung und ästhetischer Terminus

Im Zuge der Einleitung möchte ich zunächst Probleme des Humorbegriffs besprechen, sodann eine Synopse der Humortheorie im 19. Jahrhundert erstellen und schließlich neuere Humortheorien betrachten.

### 1.1.1

> Das Wort *Humor* ist von den Engländern entlehnt, um eine bei ihnen zuerst bemerkte, ganz eigentümliche, sogar […] dem Erhabenen verwandte Art des Lächerlichen auszusondern und zu bezeichnen; nicht aber, um jeden Spaß und jede Hanswurstiade damit zu betiteln, wie jetzt in Deutschland allgemein, ohne Opposition, geschieht, von Literaten und Gelehrten; weil der wahre Begriff jener Abart, jener Geistesrichtung, jenes Kindes des Lächerlichen und Erhabenen, zu subtil und zu hoch sein würde für ihr Publikum, welchem zu gefallen sie bemüht sind, alles abzuplatten und zu pöbelarisieren.[1]

Die Kritik Arthur Schopenhauers am Jargon seiner Zeitgenossen ist gewiss nicht grundlos, hätte aber weniger heftig ausfallen dürfen angesichts des Umstands, dass die Trivialisierung des Terminus keineswegs erst mit dem deutschen Lehnwort zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzt. Schon die Engländer gingen manchmal sehr unbefangen mit ›humour‹ um. Allerdings, selbst wer frei ist von Schopenhauers ›üblem Humor‹ (wie man damals noch sagen konnte), wird kaum milder urteilen, sobald es um eine Einschätzung der heutigen

1 Schopenhauer (1844), S. 120. Siehe zur Besonderheit der Zitierung den einleitenden Hinweis im Literaturverzeichnis.

Situation geht. Die Kulturindustrie unserer Tage hält für die große Nachfrage nach Humor ein breites Sortiment bereit: Im Buchhandel firmieren unter dieser Rubrik unterschiedlichste ›Sachen zum Lachen‹ bis hin zu Comics, lustigen Anekdoten sowie Stilblütensammlungen. Die Fernsehsender überbieten sich gegenseitig in der Sparte ›Humor‹ mit Sitcom-Serien, Kabarett, Nonsens und allen erdenklichen Spaßveranstaltungen, um ihr Publikum bei Laune zu halten.

Der inflationäre Wortgebrauch hinterlässt mittlerweile immer deutlichere Spuren im wissenschaftlichen Bereich, wobei der neuerliche Wandel wiederum vom Englischen ausgeht. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts verstärken vor allem amerikanische Studien die Erforschung menschlichen Spaßverhaltens. Was die traditionelle Ästhetik als Probleme des Witzigen, Lächerlichen oder Komischen diskutiert hatte, findet im ›humor research‹ seine interdisziplinäre Fortsetzung.[2] Auf dem weit abgesteckten Arbeitsfeld hat der Humorbegriff seine frühere Differenziertheit eingebüßt. Zwar diente er von jeher beiläufig zur groben Unterscheidung zwischen Ernst und Spaß. Das kann man sogar auf Vorstufen der Konzeptbildung entdecken.[3] Aber während dieser semantische Aspekt einst an der unscharfen Peripherie lag, schiebt er sich gegenwärtig ins Zentrum vor und marginalisiert dadurch die historisch signifikante Bedeutung dermaßen, dass sie bereits der Vergessenheit anheimfällt. Wie selbstverständlich wird das Etikett ›Humor‹, wo es als profillose Kennmarke für Scherzmodalität überhaupt kursiert, auf Phänomene angewendet, welche genauer komisch, witzig, ironisch, satirisch, grotesk, parodistisch usw. heißen sollten. Die unspezifische Verwendung lässt sich an beliebigen Textproben ohne Weiteres feststellen. Meistens ist der Ausdruck undefiniert, ja erscheint nicht einmal erläuterungsbedürftig. Wie provisorisch er gehandhabt wird, belegen auch Beschwichtigungsformeln hinsichtlich seiner Unbestimmtheit sowie gelegentliche emphatische Hinweise auf ›wahren‹ Humor, der sehr selten sei.

Zweifellos garantiert die bequeme Einsetzbarkeit des Wortes seine Attraktivität. Nur vereinzelt wird Unbehagen artikuliert, was jedoch theoretisch ohne Konsequenzen bleibt, wie sich an einer symptomatischen Bemerkung des Soziologen Murray S. Davis zeigt:

---

2 Vgl. Nilsen (1993)

3 Vgl. John Hoskins, *Directions for Speech and Style* (1599), Hg. Hoyt H. Hudson, Princeton 1935, S. 38

> Although humor is the broadest term for what causes laughter, it has so wimpish a sound that stylistic reasons frequently moved me to substitute more vigorous, if less encompassing, synonyms: »comedy«, »comic«, »joke«, »wit«, »ridiculous«, »ludicrous«, »laughable«, »amusement«, and »what's funny«. There are dozens of partial synonyms for humorous phenomena [...].[4]

Wer in der niedrigen Intensität des Begriffs nicht bloß ein semantisches Manko, sondern eine ihm geschichtlich zugewachsene Konnotation sieht, wird ihn sicherlich (wie Schopenhauer) für »zu subtil und zu hoch« halten, um derart extensiv Gebrauch davon zu machen. Es muss deshalb befremden, wenn sogar historisch angelegte Untersuchungen die Herkunft des Terminus kaum berücksichtigen. Da erforschen zum Beispiel Kulturhistoriker eingehender die Vielfalt scherzhafter Kommunikationsformen, weil sie der Unterschiedlichkeit von Lachkulturen in ihrer Abhängigkeit von sozialen und ideologischen Rahmenbedingungen gerecht werden wollen, und versammeln das komplette Repertoire lustiger Verhaltensweisen vom »Ausspruch zum Versprecher, vom Streich zum Wortspiel, von der Farce zur Albernheit« unter Humor, definiert als jede wie auch immer geartete »Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen«. Ihr kulturgeschichtliches Problembewusstsein umfasst offenbar nicht die eigene Position, denn gerade wer den Ausdruck »im allgemeinsten und neutralsten Sinne«[5] einsetzt, ergreift unweigerlich Partei für eine heute dominante Verwendung.

Die hier angestrebte begriffsgeschichtliche Rekonstruktion setzt dagegen voraus, dass einer kritischen Aufbereitung traditionellen Ideengehalts systematische Relevanz zukommt, vor der sich auch faktisch geltende Bedeutungsvarianten ausweisen müssen. Da der spezielle ästhetische Terminus aber so sehr von unserer gewöhnlichen Humorauffassung abweicht wie etwa das Konzept des Tragischen vom umgangssprachlichen Vorverständnis, ist es angebracht, einige Implikationen des gängigen Wortgebrauchs zu thematisieren, welche die Notwendigkeit einer Präzisierung nahelegen.

### 1.1.2

Der um sich greifende fachsprachliche Trend, Humor und Lachen gleichzusetzen, wurde gewissermaßen wissenschaftlich ratifiziert, als Arthur Koest-

4 Davis (1993), S. 315
5 Bremmer/Roodenburg (1999), S. 9

ler seine 1964 vorgestellte Bisoziationstheorie des Lachens[6] für das Stichwort ›Humour and Wit‹ in der 15. Auflage der *Encyclopaedia Britannica* zusammenfasste. Bereits der Einleitungssatz stellt die exklusive Beziehung zwischen Humor und Lachen axiomatisch außer Frage: »In all its many-splendoured varieties, humour can be simply defined as a type of stimulation that tends to elicit the laughter reflex.«[7] Das typische Reizmuster entsteht aufgrund komischer Bisoziation: Üblicherweise versuchen wir den Sinn eines Ereignisses zu begreifen, indem wir dafür das passende Erlebnisschema suchen, das heißt diejenigen kognitiven und affektiven Einstellungen bereitstellen, die in vergleichbaren Situationen habitualisiert worden sind. Der Verstehensvorgang nimmt komische Form an, wenn ein dazwischentretender Ablenkungsreiz uns zwingt, den momentan aktualisierten Assoziationskontext abrupt durch einen ganz anderen zu ersetzen, so dass das Ereignis vorübergehend mit zwei inkompatiblen Kontexten gleichzeitig bisoziiert erscheint. Weil Emotionen wegen ihrer größeren Trägheit kognitiven Umstellungen nur verzögert folgen, sind die zunächst stimulierten Impulse plötzlich ohne Bezug, also unnötig, weshalb sie durch Lachen abgebaut werden.

Ausgehend vom Paradigma des Witzes bemüht sich Koestler, die Universalität des Bisoziationsmusters nachzuweisen, und versäumt darüber eine Würdigung der affektiven Dynamik. Weder begründet er seine Annahme, der zufolge alle Komik eine gewisse Dosis Aggression enthält, noch reflektiert er, wie sich die Natur belustigter Reaktionen den jeweils unterschiedlich gemischten Gefühlen entsprechend verändert. Obwohl Koestler einräumt, dass Lachen ein kulturell überformtes Verhalten ist, glaubt er die semantische Dimension zugunsten einer physiologischen Erklärung vernachlässigen zu dürfen. Die plausible Hypothese von den gegenstandslos gewordenen Emotionen, welche sich im Heiterkeitsausbruch Abfuhr verschaffen, erfordert indessen, Lachen nicht bloß als Innervationsverlauf, sondern als leibgebundene Expression eben dieser redundanten Impulse zu sehen. Sie bleiben nämlich dem Lachvorgang nicht äußerlich, sondern determinieren unmittelbar die ihnen gemäße Ausdrucksform: Herzliches Gelächter, schadenfrohes Auslachen, albernes Gekicher sind geradeso der Stärke nach abgestuft wie durch die Eigenart der eingeflossenen Affekte qualitativ bestimmt. Lächeln, das meist wie eine verhaltene oder sublimierte Version des Lachens behandelt wird, bildet in Wahrheit ein wiederum differenziertes vorsprachliches Mittel: Vergnügtes

6 Vgl. Koestler (1964)
7 Koestler (1974), S. 5

Schmunzeln, eine süffisante Miene, das dreckige Grinsen stehen für Amüsement aus völlig unterschiedlichen Quellen.

Eine selber höchst interpretationsbedürftige Erscheinung wie das Lachen taugt unmöglich zur verlässlichen Indikation von Humor. Bei der Analyse von Witzen mag es ein Erkennungszeichen sein, hinsichtlich weiterer Zusammenhänge leuchtet es weniger ein. Schon der stille Spaß, den manche Bilderwitze bereiten, widerlegt, dass Lachen ein notwendiger Bestandteil jeder komischen Situation ist. Dann wieder verlangt allein die Definition, von Lachen im uneigentlichen Sinn zu sprechen, obwohl eine anders geartete mimische Antwort auf Komik vorliegt, etwa ein kaum merkliches Schnauben, womit Leser die zynische Zuspitzung einer Satire honorieren. Raffiniertere Belustigungsstrategien schließlich erschöpfen sich nicht im Provozieren mehrfacher Lachreflexe. Wenn aber ein fein abgestuftes Spektrum von Heiterkeitserfolgen durch den Ausdruck ›Lachen‹ allenfalls metonymisch zusammengezogen wird, verliert die darauf beruhende Humordefinition ihre vermeintliche Prägnanz. Tatsächlich ist die heute vorherrschende Fassung des Terminus so pauschal wie unser Alltagsbegriff. Sie stellt lediglich eine Sammelbezeichnung im Sinne Ludwig Wittgensteins dar, welche Phänomene subsumiert, die durchgängig gar kein Merkmal gemeinsam haben, sondern da und dort partielle ›Familienähnlichkeiten‹ aufweisen.

Der unkontrollierte sowie verwirrende Wortgebrauch ist in seiner Problematik schon von hier aus abzuschätzen. Einerseits enttäuscht die Sammelbezeichnung aufgrund ihres geringen Auflösungsvermögens bei detaillierten Interpretationen, andererseits erlaubt sie wegen des verschwommenen Referenzbereichs keine allgemeingültigen Aussagen. Vor allem fällt sie unter Schopenhauers Verdikt, denn eine popularisierte Terminologie droht wirklich »alles abzuplatten«, was sich historisch an wesentlichen Bedeutungen im Humorbegriff herausgebildet hat. Deshalb protestiert Schopenhauer dagegen, einen Spezialfall von Komik zum abstrakten Oberbegriff zu erklären. Er möchte ihn reserviert wissen für jene Varianten des Lächerlichen, die sich durch Affinität zum Erhabenen auszeichnen, und benennt damit zutreffend die ästhetische Dimension der neuen »Geistesrichtung«, auch wenn deren Individualität über die beiden älteren Termini nur unzureichend zu charakterisieren ist. Mittels geschichtlicher Kontextualisierung kann man genauer zeigen, dass Humor eine besondere Wahrnehmungsweise meint, der ein spezifisches Vergnügen korrespondiert. Während die pauschale Fassung kaum den Status eines ästhetischen Grundbegriffs beanspruchen darf, kommt die-

se »ganz eigentümliche« Konfiguration sogar als epochales Schlüsselwort in Betracht.[8]

### 1.1.3

Eine solide Theoriebildung muss folglich der vorherrschenden Entdifferenzierung des Konzepts Widerstand leisten. Zwar stört das populäre Humorverständnis selbst in wissenschaftlicher Rede nicht sehr, solange es beim offensichtlich provisorischen Wortgebrauch bleibt. Methodisch zu beanstanden sind hingegen Ansätze, denen die instabile Begrifflichkeit gelegen kommt, weil sie eine willkürliche Verabsolutierung der eigenen Vorstellung erleichtert. Es ist informativ, sich das Ausmaß der dann eintretenden Konfusion an einem zweiten Beispiel zu vergegenwärtigen. Nach ausdrücklichem Vorbehalt, dass das uneinheitliche humoristische Erscheinungsbild eine bestimmte Theoretisierung vereiteln müsse, scheint Franck Evrard zunächst nur komische Bisoziation als denkbar kleinsten gemeinsamen Nenner für Humor anzunehmen. Er räumt den unabsehbar weiten Begriffsumfang auch ein, insofern er darunter alle möglichen Verletzungen sprachlicher Gesetze und kommunikativer Regeln subsumiert, wie beispielsweise Wortspielerei, Abweichung von üblichen Sprechweisen, Verfehlung sachgemäßer Darstellung oder paradoxale Auflösung eindeutiger Codierungen. Die vom Humor erzeugten Ambiguitäten bilden indessen einen unbedingten »contrediscours«[9] gegen herrschenden Ernst. Wie der vielstimmige Anti-Diskurs überholte beziehungsweise verlogene Konventionen irritieren, schließlich jede kollektiv bestätigte Geltung und Sinn überhaupt zersetzen kann, entfaltet Evrards ebenso anregende wie ungeschützte Argumentation. Die Facetten verdichten sich jedoch, der postulierten Unfasslichkeit des Phänomens zum Trotz, zu einem Idealtypus humoristischer Weltanschauung. Da sie nirgends an Interpretationen überprüft werden, tendiert das Modell sogar zur Verselbständigung gegenüber den literarischen Gegenständen. Es wurde ohnehin nicht historisch-hermeneutisch erarbeitet, sondern mittels Verallgemeinerung von Gesichtspunkten konstruiert, die hauptsächlich André Bretons *Anthologie de l'humour noir* (1940) entnommen sind.

Sogenannter schwarzer Humor ist vordergründig ein Ausdruck für Spielarten von Komik, die auf grotesker Überzeichnung oder krasser Absurdität

8 Vgl. Schmidt-Hidding (1963), S. 20f. und 32

9 Evrard (1996), S. 135

beruhen, zumal wenn dadurch ein unheimlicher Unterton hörbar wird. Auch Breton stellte, als er den seltenen Begriff in seiner Zeit verbreiten wollte, derartige Textbeispiele zusammen. Sie dienten ihm aber vornehmlich als Antizipationen einer radikalen Ausdruckshaltung, wie sie dem von imperialistischen und totalitären Katastrophen verheerten Weltzustand gegenüber angebracht schien. Die dunkle Grundierfarbe konnte jene absolute Desorientierung reflektieren, welche der barbarischen Zerstörung zivilisierter Leitvorstellungen folgte. Indem schwarzer Humor jeden Ansatz gewöhnlicher Affirmation zynisch vernichtet, unterläuft er virtuell alle Rationalisierungen des Unheils und verharrt in negativer Freiheit.[10]

Obwohl sich Evrard auffällig an Bretons Konzept anlehnt, legt er über dessen Zeitgebundenheit keinerlei Rechenschaft ab. Vielmehr suggerieren seine generell formulierten Aussagen, dass die Implikationen dieser Variante einen Wesenszug im Idealtypus *des* Humors ausmachen. Weil Evrard den geschichtlichen Entwicklungsgang nicht nachvollzieht, sondern von der näher gelegenen Grenzlage aus projektiv überformt, sind Verzeichnungen unvermeidlich. Entsprechend werden Autoren aus dem Umfeld der zwei Weltkriege überproportional zitiert, Meisterwerke anderer Perioden gar nicht berücksichtigt. Auf die unreflektierte Standortbedingtheit verweist zudem der Gesamteindruck, dass Evrards Merkmalkatalog primär ein Bild vom Zeitgeist der Absurdität selbst vermittelt, anstatt hinreichend zu bestimmen, wie hieraus exklusiv humoristische Literatur entstehen soll. Eine solch partikulare Fassung von Humor auch noch beliebig in vergangene Epochen extrapolieren heißt deren Eigenart missachten. Schon wer die gleiche absurde Komik im leeren Raum Samuel Becketts wie im paradoxen Wunderland Lewis Carrolls vorzufinden meint, versteht beide nicht angemessen. Ganz verkannt wird damit die Hochphase humoristischer Literatur, denn ihr heiter stimmendes Relativitätsbewusstsein unterscheidet sich kategorial von der dem 20. Jahrhundert vorbehaltenen Erfahrung fundamentaler Sinnlosigkeit.

Die angedeuteten Einwände gegen Evrards willkürliches Verfahren ergeben Anschlussfragen, die zu besserer Differenzierung führen können: Wie sind jene von Breton anvisierten Sachverhalte in die Geschichte des Humors einzuordnen? Besteht überhaupt ein genealogischer Zusammenhang oder abermals nur entfernte Familienähnlichkeit? Welchen Qualitätsverlust moniert das Geschmacksurteil, das schwarzen Humor als »humorlose Form des

10 Vgl. Adorno (1970), S. 67

Scherzes«[11] ablehnt? Was für eine Art der Belustigung bietet er? Und was ist dann eigentlich humoristisches Vergnügen? Auf die zuletzt gestellte Frage läuft die Bemühung um ein spezifisches Verständnis von Humor immer wieder hinaus, weshalb keine Theorie ohne Auskunft über diesen grundlegenden Punkt überzeugen wird.

Wer allerdings die Begriffsklärung mit dem Hinweis verweigert, Humor sei »une notion fuyante«[12], nimmt Zuflucht zu einer echten Aporie, da auf solche Weise die Passepartout-Prämissen selber das verschwommene Konzept perpetuieren. Solange sich die Diskussion um den Humorbegriff darin erschöpft, eigenwillige Festlegungen gegeneinanderzuhalten, wird sie unproduktiv im Zirkel befangen bleiben, anstatt ihn hermeneutisch abzuarbeiten.

## 1.2 Synopse der Humortheorie im 19. Jahrhundert

Einen hinreichend trennscharfen Humorbegriff über eine historisch-kritische Rekonstruktion seiner Genese zu etablieren, gehört zu den Aufgaben meiner Studie. Dabei werden insbesondere das Konzept Jean Pauls sowie dessen primäre Rezeption durch idealistische Ästhetiker besprochen, weil Jean Pauls Ansatz in stark komprimierter Form den ganzen Komplex enthält, der für die nachfolgenden Autoren typisch ist.

### 1.2.1

Jeden dieser philosophischen Ansätze detailliert zu erörtern, ist indessen systematisch unergiebig. Man findet nämlich – bei aller Verschiedenheit der terminologischen Kontexte – ein einförmiges Erklärungsmuster, das nur zunehmend verallgemeinert wird. Zugrunde liegt die Annahme, dass der Humor als eine Sonderform des Komischen an einer kognitiven Dissonanz entsteht. Anfänglich kann das einfach eine heterogene Mischung von ernsthaften und lustigen Textsequenzen sein, bald aber wird darunter poetologisch eine Verbindung von Erhabenem und Lächerlichem beziehungsweise von Tragik und Komik verstanden. Auf der nächsten Abstraktionsstufe spricht man dann von der Diskrepanz zwischen absoluter Idee und unvollkommener Realität, um

11 Gero von Wilpert, »Schwarzer Humor«, in: G. v. W., *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 839

12 Evrard (1996), S. 24

zuletzt die Humorbestimmung auf den Kontrast von Unendlichkeit und Endlichkeit, der als geschichtsphilosophisches Kennzeichen moderner Existenz gilt, oder auf den anthropologisch gemeinten Dualismus von Geist und Materie auszuweiten. Der gleichbleibende, wegweisende Gedanke daran ist die Begründung des Humors in einer Gegensatzrelation.

Ebenfalls durchgehalten wird jedoch auch der Irrtum, mit einer Eingrenzung der Gegensatzrelation auf disparate Mischung, unauflöslichen Widerspruch oder dialektische Einheit sei bereits die Eigenart des Humors erfasst. Es lassen sich grob drei Varianten unterscheiden. Am meisten Anerkennung hat wohl die ›dichotomische‹ Spielart gefunden. Der Gegensatz ist hierbei ein elementarer zwischen eigentlichem Wesen und uneigentlicher Erscheinungsform, wobei die erkannte Inadäquanz zum Lachen reizen soll. Als Beispiele fungieren folglich literarische Figuren, die ein hohes Ziel anstreben, zu dessen Verwirklichung aber zu schwach sind. Die berechtigte Frage, warum das heiter anstatt nachdenklich oder betrüblich stimmt, wird selten einmal mitbedacht, geschweige denn überzeugend beantwortet.

Alle größeren ästhetischen Theorien in der Hegel-Nachfolge bevorzugen die ›synthetische‹ Variante. Der Gegensatz von Geist und Sinnenwelt durchdringt als dialektische Bewegung das Kunstwerk und wird darin zu einer höheren Einheit aufgehoben. Aufgrund äußerst abstrakter Argumentation bleibt es nicht aus, dass die Bestimmung des literarischen Humors mit der des Kunstwerks weitgehend konvergiert, wenn nicht zusammenfällt. Weshalb jede Spezifizierung humoristischer Prosa im Rahmen idealistischer Kunstphilosophie zwangsläufig fehlschlägt, wird im Verlauf meiner Untersuchung plausibel werden.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist die semantische Aufweichung des Humorbegriffs so stark fortgeschritten, dass er als prätentiöse Bezeichnung jede unernste Äußerungsform deklarieren kann. Unter Literaturkritikern zur Manier geworden, dringt der unkontrollierte Sprachgebrauch auch in wissenschaftliche Arbeiten ein.[13] Schopenhauer hat es kommen sehen. Nur am Rande sei das Kuriosum vermerkt, dass einer seiner Nachfolger[14] Humor zu einem schwer erringbaren Stoizismus stilisiert, worüber die letzten Bezüge zum ästhetischen Phänomen verloren gehen, so dass der Ausdruck am Ende für ganz abseitige Bedeutungen verwertbar wird. Schließlich tritt die ›vitalistische‹ Variante hinzu. Sie verbindet Humor mit der Ansicht, dass die anzu-

13 Vgl. Müller (1896)
14 Vgl. Bahnsen (1877)

treffenden Gegensätze keine Gegensätze sind, sondern das unerschöpfliche Leben in seiner Vielfalt. Das auf dem »Weltprinzip des Flüssigen« beruhende, kosmisch-ästhetische Spiel künstlerisch wiederzugeben ist nach Wilhelm E. Backhaus die Aufgabe des Humors.[15] Der ›vitalistische‹ Seitenpfad ist allerdings bestenfalls ein Ausläufer bürgerlicher Humorauffassung, die sich nun derart von ihrem Gegenstand entfernt hat, dass er aus dem Blick gerät. Sonst könnte Backhaus nicht Homer, die Bibel sowie Goethes *Faust* als humoristische Werke par excellence bezeichnen.

Auf Systematik bedachte Ästhetiker[16] suchen der Unübersichtlichkeit durch Klassifizierung nach Arten und Unterarten Herr zu werden, was freilich eine Verlegenheitslösung darstellt. Wie sehr sich diejenigen gravierende Folgeprobleme auflasten, die äußerliche Unterschiede hervorheben, darüber jedoch das Prinzip humoristischer Gestaltung aus den Augen verlieren, hat seinerzeit schon Luigi Pirandello in *L'umorismo* (1908) vorgeführt.

### 1.2.2

Der kurze Überblick über die Hauptrichtungen der originären Theorien dürfte bereits verdeutlichen, weshalb es ein auswegloses Vorgehen wäre, aus ihnen das systematisch Brauchbare herauszuschälen. Die Bestimmung des Humors in immer umfassenderem Begriffskontext wirft nämlich nicht nur Schwierigkeiten auf, welche sich durch hermeneutische Einarbeitung in das jeweilige Sprachspiel beheben ließen. Selbst wenn es gelänge, alles an geschichtsphilosophischer Ausweitung, anthropologischer Verdinglichung oder ontologischer Projektion rückgängig zu machen und in eine dem literarischen Humor angemessene Beschreibungssprache zu übersetzen, so wäre ja das wichtigere Rätsel nicht gelöst, warum diese unscheinbare Textsorte innerhalb weniger Jahrzehnte eine zentrale Stellung im bürgerlichen Denken einnimmt und offenbar allein mit seinen obersten Kategorien zu begreifen ist.

Weil die metaphysische Überhöhung des Humors weder einfach verstanden noch einfach als falsche Verallgemeinerung abgetan werden kann, sondern als solche der Erklärung bedarf, sind die originären Theorien für den systematischen Ansatz ungeeignet und werden selber thematisch. Die Potenzierung des Humorbegriffs ist (was ich im zweiten Teil erläutere) darin be-

---

15 Backhaus (1894), besonders S. 79ff., 163, 193

16 Vgl. z.B. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen (Ästhetik II)*, Leipzig 1888, S. 391-421; Johannes Volkelt, *System der Ästhetik Bd. 2*, München 1910, S. 529-561.

gründet, dass die Theoriediskussion auf dasjenige unbewusste Motiv stößt, das zur Aufwertung des literarischen Genres geführt hat, und unter dem Titel ›Humor‹ ein Dilemma bürgerlicher Subjektivität weiter verhandelt, welches im humoristischen Roman zuerst registriert worden ist. Wie wir sehen werden, haben die angedeuteten Schwierigkeiten, den Gehalt humoristischer Literatur zu erfassen, dieselbe Ursache: Ohne das subjektive Dilemma bewusst zu machen, kann man die charakteristische Humorstruktur niemals ergründen.

## 1.3 Hauptlinien der Humortheorie im 20. Jahrhundert

Die von der Ästhetik bezeichnete Problemstellung wird im 20. Jahrhundert vornehmlich unter philologischen beziehungsweise psychologischen Gesichtspunkten angegangen.

### 1.3.1

Nach dem Übergang von Kunstphilosophie zu Literaturwissenschaft liegt der Forschungsschwerpunkt auf genaueren Textinterpretationen. Die meisten Betrachtungen des literarischen Humors konzentrieren sich deshalb aber auf Einzelaspekte, wie die Intention eines bestimmten Autors oder spezielle Formmerkmale, während sie in systematischer Hinsicht eher anspruchslos sind. Weithin bleibt Jean Paul Gewährsmann; seine Aussagen, inklusive Weltanschauung, werden als fertige Deutungsanleitung benutzt und auf Texte appliziert. Theoretisch ganz unbedarfte Arbeiten bringen sogar heutige Schriftsteller mit seinem geistesgeschichtlichen Standort zu anachronistischer Deckung.

Demgegenüber hat es Käte Hamburger unternommen, Jean Pauls Hauptargument ohne Rückgriff auf seine Begrifflichkeit zu reformulieren. Die konnotativ überladenen Kategorien ›unendlich‹/›endlich‹ möchte sie »durch die metaphysikfreien des Eigentlichen und Uneigentlichen ersetzen und damit das Inadäquatheitsverhältnis als solches zur Strukturbestimmung des Humors machen.«[17]

Dass eine Erscheinung unangemessen repräsentiert, was sie ihrem Wesen nach sein will beziehungsweise soll, gilt auch für andere Arten des Komi-

17 Hamburger (1959), S. 202

schen, welche das Inadäquate freilich stets dem Mangelhaften gleichsetzen. Der Humorist dagegen erkenne in einer uneigentlichen Erscheinung noch ihren werthaltigen Sinn, behauptet Hamburger und führt am Beispiel Don Quijotes aus, dass der Held schlicht komisch wirkt, solange er in Bezug auf die Umwelt dysfunktional handelt, jedoch humoristisch auffassbar ist, wenn er nach Maßgabe seiner idealen Motivation betrachtet wird, nämlich so, »dass der Spleen des Ritters von der traurigen Gestalt sich als Ausdruck des höheren Spleens zeigt, die Wirklichkeit nach solchen echten ethischen Grundsätzen umformen zu können, wie sie letztlich noch den phantastischen Ritterromanen zugrunde lagen.«[18]

Die »Humorformel, das Eigentliche noch in seinen uneigentlichsten Erscheinungsformen zu sehen«[19], hat Hamburger auch auf Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* (1933 – 1943) angewendet, dadurch die humoristische Schicht des elaborierten Werks zweckmäßig von der ironischen Erzählhaltung, parodistischen Passagen oder anderen Techniken der Komik unterschieden sowie für eine separate Sinnstruktur reserviert.[20] Der Romanheld erlebt sich als Auserwählter; Mythen, Träume und Ahnungen vermitteln ihm den unverwüstlichen Glauben, ein göttlich vorbestimmtes Schema zu leben. Allerdings behandelt ihn die Darstellung als unzulänglichen Rollenträger, der immer bewusster und zielgerichteter religiöse Muster zugunsten des eigenen Lebensplans auslegt. Zum Schluss ermöglicht die uneigentliche Version der Legende eine Aufladung mit symbolischem Gehalt: Josephs »Doppelsegen«, seine kreative Kombination von göttlichen und kreatürlichen Erbteilen, steht exemplarisch für eine Humanität, welche Geist und Natur harmonisieren kann.[21]

Der humoristisch induzierte Funktionswandel von Mythos zu Symbol wird indessen förmlich widerrufen, wenn es beim Festhalten an einer eigentlichen Referenz im Sinn der Formel bleibt:

> Als inadäquat aber kann nur erkannt werden, was miteinander vergleichbar, aufeinander beziehbar ist. Josephs Geschichte spielt sich im Irdischen ab und ist nur eine Andeutung, ein Ansatz, ein schwacher Abglanz des Göttermythus, aber *ist* eine Andeutung, ein Ansatz, ein Abglanz doch eben auch![22]

---

18 Hamburger (1959), S. 200
19 Hamburger (1959), S. 203
20 Hamburger (1965), S. 47
21 Hamburger (1965), S. 215ff.
22 Hamburger (1965), S. 147

Die hier implizierte Werthierarchie beweist, dass Hamburgers Begriffspaar, welches Jean Pauls Erklärung renovieren sollte, ausgerechnet ihren metaphysischen Kern unberührt lässt, weil es den axiologischen Gegensatz beibehält, dessen Auflösung die humoristische Betrachtungsweise intendiert. Das wiederum erspürt nur, wer – so Thomas Mann selbst – wirklich berücksichtigt, wie sehr Joseph den Mythos in Eigenregie nimmt, Gott zu ›behandeln‹ weiß und mittels pietätloser Frömmigkeit eine grandiose Karriere inszeniert.[23] Der Mythos, zum Bestimmungsmoment von Josephs Denken umfunktioniert, hat seine Kraft an die self-fulfilling prophecy abgegeben, darüber jedoch seine Substanz eingebüßt.[24] Wenn Humor also eine Verbindung mit dem neuen Humanitätsgefühl eingeht[25], dann geschieht das wesentlich aufgrund »dieser Erheiterung des Unbewussten zum Spiel«.[26]

Anders als die meisten philosophischen, psychologischen oder poetologischen Erklärungen, welche die Historizität des Phänomens selten mitbedacht haben, begreift Wolfgang Preisendanz Humor in seiner Bedeutung für eine »spezifisch dichtungsgeschichtliche Situation des Erzählens«[27] und ihre zunehmende Problematik im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Der durch industrielle Fortschritte beschleunigte Modernisierungsprozess bedingt bekanntlich ein massiv verändertes Realitätsbewusstsein. Ständige Erfahrungen einer allseitig vermittelten Welt, deren Vernetzung eher auf wissenschaftliche Gesetze reduzierbar als geistiger Erschließung zugänglich erscheint, führen zwangsläufig zur Krise der klassisch-romantischen Kunst. Ihr Poesiebegriff war von idealistisch sanktionierter Innerlichkeit aus konzipiert, welche sich in den faktischen Verhältnissen kaum mehr wiederfand. Zeitgemäßere Literatur muss demnach Wege finden, den Widerspruch zwischen objektiver Empirie und subjektivem Erleben produktiv umzusetzen. Einer Darstellung, die weder realistischen Kontakt zur Außenwelt entbehren noch poetisch behauptete Humanität aufgeben will, kommt das humoristische Gestaltungsprinzip strukturell gelegen.

---

23 Vgl. Thomas Mann, »Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag« (1942), in: Th. M., *Gesammelte Werke*, München 1960, Bd. 11, S. 666.

24 Vgl. Thomas Mann, »Briefe an Karl Kerényi« (1945), in: Th. M., *Gesammelte Werke*, München 1960, Bd. 11, S. 634, 651.

25 Vgl. Hamburger (1965), S. 142, 223f.

26 Thomas Mann, »Freud und die Zukunft« (1936), in: Th. M., *Gesammelte Werke*, München 1960, Bd. 9, S. 499.

27 Preisendanz (1963), S. 7

Wie sich Konflikt und formale Verarbeitung entsprechen, zeigt eine von Karl Solger inspirierte Interpretation der märchenhaften Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Diese Textsorte erlaubt dem Spätromantiker nämlich, seinem Hauptthema, der irreversiblen Spaltung von Gemüt und gesellschaftlicher Existenz, eine eher heitere Seite abzugewinnen, indem er die für Humor typische »Simultaneität zweier Sehweisen«[28] ausnutzt und die pragmatische Ansicht des Alltagslebens mit Aspekten des Wunderbaren durchsetzt. Wunderbares begegnet hier dem Leser nicht im phantastischen Modus echter Märchen, sondern als Möglichkeit der Phantasie, Traumbildern der inneren Erlebniswelt Geltung zu verschaffen. Der Erzähler kommuniziert über die gegeneinander ausgespielten Perspektiven ambivalente Eindrücke, was den Zwiespalt einer immer zugleich imaginär und faktisch gelebten Existenz ins Bewusstsein hebt.

Auf welche Weise Humor bei realistischen Autoren die Funktion erfüllt, poesiefeindliche Wirklichkeit wiederzugeben, ohne sie mimetisch zu reproduzieren, erörtert Preisendanz mit Rückgriff auf einschlägige Passagen aus G. W. F. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835 – 1838). Hegel hatte zwar diagnostiziert, dass Kunst für neuzeitliche Lebensverhältnisse keinen höchsten Erkenntniswert mehr habe, dafür aber moderner Literatur aufgetragen, die vielfältigen Erscheinungsweisen menschlichen Daseins auszulegen. Dennoch konnte er wenig Verständnis aufbringen für Humoristen, wenn sie ausgesprochen exzentrische Individualität beziehungsweise willkürliche Auffassungen favorisierten. Solch »subjektive[n] Humor«[29] verurteilte er als »schlechte Partikularität«[30], forderte dagegen »einen gleichsam *objektiven* Humor«, dem es »auch auf das Objekt und dessen Gestaltung innerhalb seines subjektiven Reflexes ankommt«.[31] Preisendanz wendet diesen Gedanken erzähltheoretisch: Eine humoristische Dimension erhält realistisches Schreiben dort, wo es Begebenheiten nicht bloß sachgemäß erzählt, sondern zum Medium eigentümlicher Sinnbezüge macht.

> Was das Sinnliche, das Sicht- und Greifbare des »Gesehenen« in seinem empirischen Zusammenhang *ist*, gerät für den Humor in ein Spannungsverhältnis mit dem, was es im subjektiven Reflex *bedeutet*; diese Polarität von objek-

28 Preisendanz (1963), S. 56
29 Hegel (1838), Bd. 14, S. 229ff.
30 Hegel (1838), Bd. 13, S. 381
31 Hegel (1838), Bd. 14, S. 240

> tiver empirischer Existenz und poetischer Essenz in der artikulierten Wirklichkeit erzeugt und bindet der Humor.[32]

Die so hergestellte Relation ist von einem symbolischen Verweisungsvorgang dadurch unterschieden, dass zwischen faktischer und übertragener Bedeutung keinerlei sinnbildliche Korrespondenz besteht. Was der Erzähler vom inneren Befinden seiner Figuren, von der existenziellen Relevanz ihrer Lage mitteilen will, transkribiert er arbiträr auf ungewöhnliche, letztlich ungeeignete Sinnträger. Es sind gerade triviale Details oder unscheinbare Gesten, die eine komplexe menschliche Situation konzentriert darstellen, wie einlässliche Interpretationen zu Gottfried Keller, Theodor Fontane sowie Wilhelm Raabe demonstrieren.

Preisendanz' narratologischer Zugang behandelt Humor jedoch ohne Rücksicht auf seine traditionellen Problemgehalte. Trotz Verortung im Denken des 19. Jahrhunderts wird er formal hergeleitet aus einer »prinzipiellen Spannung zwischen objektivem und subjektivem Pol der Erzählung«, welche ihrerseits durch die Unangemessenheit von Bezeichnetem und Gemeintem entsteht.[33] Grundsätzlich enthalten aber auch andere Varianten metaphorischen Stils eine derartige Spannung, so dass nicht zuletzt bei den untersuchten Autoren Verfahren der »doppelsinnigen Phantasie« (G. Keller) angewendet werden, *ohne* von humoristischer Wirkung begleitet zu sein. Nähere Bestimmungen liegen freilich jenseits formaler Kriterien, denn am Spannungsgrad allein lässt sich die spezifische Differenz nicht ablesen. Gegenüber dem Reiz, der metaphorischem Bedeutungstransfer überhaupt innewohnt, ist das besondere Vergnügen des Humors erst qualifizierbar, wenn Abgleichungen mit Problemgeschichte und Komiktradition hinzukommen.

Ansonsten gibt es eine Unzahl von Aufsätzen und Büchern, die ›Humor‹ im Titel führen, aber theoretisch irrelevant sind. Der Bogen ist so weit gespannt, dass bereits bloßes Aufzählen ein scholastisches Ausmaß ergeben würde, was gerade bei diesem Thema unverzeihlich wäre.[34] Derartige Arbeiten greifen meist epigonal eine der originären Theorien auf und richten ihre Interpretationen daran aus, wobei die unreflektierte Voreinstellung

---

32 Preisendanz (1963), S. 172f.

33 Preisendanz (1963), S. 11 und 128f.

34 Eine ausführlichere Bibliographie, die einen Überblick über typische Arbeiten gestattet, findet sich bei Schmidt-Hidding (1963).

oft mechanische Adaptationen nach sich zieht. Andere Interpreten unterstellen schlicht ihren eigenen Humorbegriff, der in Wirklichkeit natürlich ein Bruchstück der Tradition ist. Je nachdem, welchen Schriftsteller sie sich vorgenommen haben, steht ›Humor‹ für gemütliche Daseinsfreude, für anarchische Befreiungsversuche, für unkonventionelle Erzählweisen, für geistreiche Gesellschaftskritik und so fort. Beliebt ist außerdem ›Humor‹ nach heutigem umgangssprachlichem Gebrauch, da das Wort als solches jeder komischen Darstellung ein respektables Aussehen verleiht. Eine Begriffsverwendung, die durch kritische Genese legitimiert wäre, vermisst man jedoch in all diesen Untersuchungen. Wäre es nicht ungerecht gegen ihre manchmal interessanten Einblicke, so müsste man generell vorbringen, dass sie entweder redundant oder tautologisch sind – redundant, wo sie naiv eine originäre Theorie übernehmen und damit letztlich nur Jean Pauls Ideen wiederholen, beziehungsweise tautologisch, wo sie von irgendeinem Humorverständnis ausgehen, das sie denn auch an den interpretierten Texten bestätigt finden. Für einen systematischen Ansatz geben sie jedenfalls nichts her.

### 1.3.2

Die Psychologie, welche als spezialisierte Forschung aus der Philosophie hervorgeht, bleibt anthropologisch längerfristig in deren Horizont, weshalb eigenständige Fragestellungen und neue Antworten zu Beginn verhindert werden. Gegenüber einem so diffizilen Gegenstand wie dem Humor erweist sich ihre begriffliche Erstausrüstung als völlig unzulänglich.[35] Noch nach der Wende zum 20. Jahrhundert fehlt den psychologischen Arbeiten eine einigermaßen plausible Gesamtkonzeption für mentale Vorgänge, auf die sich einzelne Beobachtungen beziehen ließen.[36] Das betrifft auch die Ausführungen, mit denen Sigmund Freud sein Buch *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) abrundet. Er unternimmt es, jene Einsparung von psychischem Energieaufwand, welche er an der befreienden Wirkung von Witzen und an komischer Lust überhaupt feststellt, auf den Humor zu übertragen, aber für das genauere Verständnis der humoristischen Entlastung als eines umgeleiteten Gefühlsaufwands befindet sich die Theorie noch zu sehr im Anfangsstadium. Auch als das Essay von 1927 die Funktion des Über-Ichs

35 Vgl. Lazarus (1855)
36 Vgl. de Bra (1913), Roetschi (1915), Höffding (1918)

bei Stimmungsumwandlungen ergänzen kann, ist die metapsychologische Grundlegung noch keineswegs abgeschlossen. Freuds Hypothese, wonach humoristisches Vergnügen ins narzisstische Erlebnisspektrum gehört, lässt sich in ihrer Genialität ohne die spätere Narzissmus-Forschung gar nicht verstehen. Erst durch eine Rekonstruktion vor dem Hintergrund der entwickelten psychoanalytischen Theorie, wie ich sie im ersten Hauptteil vornehme, wird ersichtlich, dass Freuds Ansatz passgerecht an die ästhetische Tradition anschließbar ist. Das unterscheidet ihn übrigens positiv vom erwähnten ›humor research‹, der ja unter diesem missverständlichen Etikett Ursachen von Komik erforscht.

Prinzipielle Vorbehalte gegenüber Freuds Anthropologie haben freilich lange verhindert, dass seine Revision der Humortheorie explizit anerkannt wurde. Deren innovatives Potenzial zeigte sich eher indirekt daran, dass nicht-psychoanalytische Deutungsansätze ihre charakteristische Argumentationsstruktur übernahmen. Sie fand auch in die Philosophie Eingang, sobald die herkömmlichen ästhetischen Auslegungen nicht mehr genügten. Besonders Joachim Ritters prominenter Aufsatz *Über das Lachen* (1940) bezieht seine Überzeugungskraft aus der Verwandtschaft zur Freud'schen Denkweise. Ritter geht von dem sozialpsychologischen Befund aus, dass kulturelle Kontrolle von Sinn immer gewisse Lebensbereiche zensiert und tabuisiert, welche damit nur unterschwellig in abgewerteter oder sinnentstellter Modalität präsent sind. Lachen befreit momentan vom sozial erzwungenen Verdrängungsaufwand, indem es die Zugehörigkeit des Ausgeschlossenen zum ausgrenzenden System gestisch eingesteht. Gewöhnliche Formen des Komischen thematisieren allerdings die exkommunizierten Sachverhalte, ohne deren Desintegration als solche zu bezweifeln. Das erläutert nebenbei, warum vorneuzeitliche Epochen mit ihren unhinterfragbaren Weltbildern Humor nicht kennen. Erst wenn moderne Gesellschaften ihre jeweilige Ordnung als eigene Sinngebung ansehen, kann das negativ Eingestufte und abnormal Genannte auf humoristische Weise zur Geltung gebracht werden, was die axiologische Polarität an sich problematisiert:

> In der Welt des Humors aber wird damit das Lachen zu der Macht, die dieses Abseitige festhält, so wie sie es findet, als das Närrische und Lächerliche, um zugleich von ihm her die vorgegebene und angemaßte Ordnung der ver-

ständigen Welt infrage zu stellen, durchsichtig zu machen und selbst der Lächerlichkeit preiszugeben.[37]

### 1.3.3

Zwischen Freud und Ritter lässt sich, vereinfacht gesagt, mein Ansatz positionieren. Deshalb bespreche ich zunächst Freuds Arbeiten zur Lachtheorie, weil zu klären ist, was daran aus heutiger Sicht psychoanalytisch relevant erscheint. Der spezifische Lustgewinn, auf den er sich konzentriert, dient mir als Ausgangspunkt für die theoretische Leitvorstellung, mit der ich den literarischen Humor untersuche.

Dessen Tiefenstruktur wird danach anhand von Einzelanalysen paradigmatischer Texte herausgearbeitet. Es ist unter der gewählten Betrachtungsweise augenfällig, dass alle Erscheinungsformen des Humors in wechselnden Anteilen Phänomene des narzisstischen Erlebnisspektrums aktualisieren, von den manischen bis zu den melancholischen Extremen, vom gloriosen Egozentrismus bis zur masochistischen Kehrseite der Selbstverkleinerung. Die exemplarischen Interpretationen können demonstrieren, wie aufschlussreich es für sich genommen ist, einen solchen Text jeweils unter einem besonderen narzisstischen Aspekt zu untersuchen. Doch das sind ebenfalls bloß Teilschritte, welche auf eine Metapsychologie des humoristischen Romans hinführen. Durch die immer leicht versetzte systematische Perspektivierung tritt allmählich die zugrunde liegende dynamische Struktur des literarischen Humors zutage.

Im zweiten Hauptteil konzentriere ich mich auf die Frage nach dem Ursprung des literarischen Humors. Natürlich ist Ritter zuzustimmen, wenn er von der qualitativ veränderten Lachkultur sagt, sie sei durch die neuzeitliche Subjektivität mit ihrem offenen Weltbild bedingt. Säkularisation beziehungsweise Behauptung von Individualität sind in der Tat epochale Voraussetzungen, welche dem Humor die Entwicklung zu einer kulturell bedeutsamen »Daseinshaltung«[38] ermöglichen. Indem er Abseitigem oder Tabuiertem scherzhaft zur Anerkennung verhilft, erhebt er sie geradezu zum Statthalter

---

37 Ritter (1940), S. 91. Dass Ritter Freud nicht erwähnt, hat offenbar politische Gründe, was indirekt daran ersichtlich ist, dass sein Aufsatz in den *Blättern für Deutsche Philosophie* einen opportunistischen Verweis auf einen rassistischen Theoretiker enthielt, der im Essayband stillschweigend getilgt wurde.

38 Ritter (1940), S. 91

des Besonderen und Abnormen in den Systemen der modernen Rationalität, deren Restriktionen er dadurch anmahnt. Diese Erklärung macht allerdings nicht hinreichend verständlich, warum sich die humoristische Auffassungsweise während eines datierbaren Zeitraums als ausgeprägte literarische Form etabliert sowie eine lebhafte Rezeption erfährt, die man heute nur noch von ferne nachempfinden kann.

Es geht somit spezieller um die Funktion des Humors für die bürgerliche Subjektivität. Der humoristische Roman erscheint Mitte des 18. Jahrhunderts, besteht bis Ende des 19. Jahrhunderts, floriert aber vorrangig zwischen 1750 und 1850. Die Hauptphase fällt also mit der liberalen Ära des Bürgertums zusammen, was die Frage nahelegt, aufgrund welcher Bedingungen es zur Formation des literarischen Humors kommt und warum er während jener Zeit einen auffälligen Stellenwert beansprucht. Im Verlauf der Erörterung soll plausibel werden, dass der volle Umfang des Sachverhalts erst begreifbar ist, wenn man die subjektive Struktur des liberalen Bürgertums als relevanten Problemhorizont heranzieht und von daher den Humor erforscht.

Freilich ist das ein naturgemäß schwer analysierbarer Zusammenhang. Ich halte es dennoch für möglich, die Grundzüge bürgerlicher Subjektivität wenigstens so weit zu skizzieren, dass die entscheidenden Korrespondenzen sichtbar werden. In der Tiefendimension des bürgerlichen Selbstverständnisses kann man einen unbewussten Konflikt ausmachen, welcher aus einer Spannung zwischen der konkreten Lebenserfahrung und dem davon mythisch abgehobenen Persönlichkeitsideal resultiert. Bereits damalige Theorien, die dem Humor außergewöhnlich hohe Signifikanz beimessen, bringen ihn damit in Verbindung. Zumal bei Jean Paul geraten die permanenten Abweichungen der Menschen vom kulturell verallgemeinerten Identitätsentwurf als Thema humoristischer Wahrnehmung in den Blick.

Schließlich lässt sich an humoristischen Texten selbst demonstrieren, dass sie strukturell eine Entsprechung zur konflikthaften Konstellation bürgerlicher Subjektivität haben und symptomatische Bedeutung für diese erhalten, weil sie die chronische Spannung vorübergehend aufheben durch Präsentation einer Gestalt, an der die widersprüchlichen Faktoren auf ambivalente Weise exponiert werden.

# Erster Teil:
# Psychoanalytische Theorie des Humors

Humor ist
Erkenntnis der Anomalien.
*Friedrich Hebbel*

# 2. Freuds Untersuchungen zur Lachtheorie

## 2.1 Notwendigkeit der Rekonstruktion

Die psychoanalytische Betrachtung des Humors ist selbstverständlich auf Freuds einschlägige Arbeiten angewiesen. Aber weder *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) noch *Der Humor* (1927) sind ohne Weiteres zu nutzen. Während die Schwierigkeit des Humorartikels in seinem skizzenhaften Charakter liegt – Freud hat ihn aus einer Hochstimmung heraus in wenigen Tagen niedergeschrieben[1] –, gehen die Probleme mit dem Witzbuch auf das frühe Entstehungsdatum zurück. Zu diesem Zeitpunkt ist das Strukturmodell noch unentwickelt, die Erklärungen sind deshalb energetische Aussagen ohne metapsychologischen Hintergrund. Aus demselben Grund entbehren alle wichtigen Begriffe einer brauchbaren Definition. Das ›Unbewusste‹ ist nur einem vagen topographischen Modell zugeordnet, der Ausdruck ›Hemmung‹ kann nicht einfach mit dem viel spezifischeren Abwehrbegriff verrechnet werden, dem Terminus ›Lust‹ fehlt noch die spätere qualitative Festlegung auf Triebbefriedigung. Angesichts solcher Unsicherheiten bewirkt die Hartnäckigkeit, welche das Freud'sche Denken allgemein kennzeichnet, einen eher mühsam verfolgbaren Argumentationsgang. Was Max Eastman über die damalige Rezeption sagt, können selbst psychoanalytisch versierte Leser bis heute nachempfinden:

> The scientific world is generally aware that Sigmund Freud, in addition to his other momentous gifts to our self-knowledge, has made an important contribution to the understanding of wit and humor. But just what that contribution is, nobody seems to know. And there are two good reasons for this. One is that Freud himself has not a clear conception of it, and the other is that

1 Vgl. Freuds Briefe vom 8. und 14. 8. 1927 an Max Eitington (nach Jones (1953), Bd. 3, S. 167).

> he has chosen a method of exposition which would leave his reader in a state of refined doubt and madness, even were his own thoughts the clearest in the world. His method is to coax and allure us with original and apparently fertile ideas continually up to the verge of some point or conclusion, only to dodge away at the last moment, intimating that the matter must remain in suspense until »later on«, and then never explicitly to mention it again.[2]

Eastman weist zu Recht darauf hin, dass die ursprüngliche Intention der Witzstudie, nämlich ästhetische Formen zu unbewussten Vorgängen in Beziehung zu setzen, allmählich durch die untergeordnete Ersparnishypothese beiseitegeschoben werde. Das Konzept der Einsparung an psychischem Aufwand sei aber unwesentlich für Freuds Psychologie, ja passe eigentlich nicht einmal zu ihr. Dagegen befinde sich der Gedanke von der »Befriedigung seelischer Tendenzen« als Quelle des Lachens im Einklang mit der Theorie von Trieben und ihren Schicksalen.[3]

In den Kapiteln zum Witz stört die Ersparnishypothese kaum, weil sie sich unproblematisch auf den ökonomischen Aspekt der ausformulierten Metapsychologie reduzieren lässt. In den weitergehenden Ausführungen zu Komik und Humor jedoch behindert sie eindeutig die Entfaltung einer genuin psychoanalytischen Betrachtung. Das Schlusskapitel des Witzbuches ist zu sehr eine Auseinandersetzung mit Theodor Lipps geblieben, als dass es die Thematik unbewusster Vorgänge genügend berücksichtigt hätte.

### 2.1.1

Zwei Mängel vor allem zeitigt diese Auseinandersetzung. Zum einen hat Freud vor, den Energiebegriff von dem metaphorischen Status, den er bei Lipps hat, zu befreien und auf eine physiologische Grundlage zu stellen. Als Maß der komischen Vergleichung, das eine Bestimmung unterschiedlicher Vorstellungsaufwände ermöglicht, verwendet Freud das nervliche Reizpotenzial. Er nimmt eine direkt proportionale Korrelation der Vorstellungen und ihrer somatischen Begleiterscheinungen an. In den Innervationen sollen sich also die Quantitäten der vorgestellten Inhalte allein äußern – unabhängig von daran gebundenen affektiven Qualitäten. Es ist aber ein aussichtsloses Unternehmen, komische Sachverhalte mittels eines physiologisch ausgerichteten Energiebegriffs zu interpretieren. Schon bei einfachen

2 Eastman (1921), S. 190
3 Eastman (1921), S. 199 und 201

Fällen motorischer Komik kann man schlecht von jedem Sinnbezug absehen und bloß überschüssigen Innervationsaufwand verantwortlich machen. Bei komplexeren Phänomenen wird die vom komischen Objekt ursprünglich beanspruchte Bedeutung keinesfalls durch stärkere Reize repräsentiert. Weil ein psychischer Vorgang sich niemals durch sein endokrinologisches Substrat beschreiben lässt, würde auch der Akt des Lachens von einer physiologischen Auffassung um seine hermeneutische Dimension überhaupt gebracht.

### 2.1.2

Der zweite Hauptmangel des Witzbuches liegt in Freuds Vorhaben, die ästhetischen Gestalten des Komischen voneinander zu unterscheiden, indem er ihnen separate ›psychische Schauplätze‹ zuweist, welche aber ihrerseits noch nicht abgesteckt sind.[4] Komik und Humor siedelt er im Vorbewussten an, das Unbewusste bleibt dem Witz vorbehalten. Das führt zu aufwendigen und doch wenig einleuchtenden Differenzierungen, die auch nicht widerspruchsfrei durchgehalten werden: In gewundenen Formulierungen wird dort säuberlich getrennt, wo es allenthalben fließende Übergänge gibt.[5] Es ist schwer nachvollziehbar, warum Freud seine neuen Einsichten lediglich für Witze gelten lassen wollte. Gerade das infantile Moment, das er in Komik und Humor findet, hätte ihn zur Erforschung ihrer unbewussten Strukturen veranlassen können. Freuds Zögern lässt sich wohl nur aus der Absicht erklären, die für den Witz absolut gesicherte Beziehung zum Unbewussten nicht durch eine minder abgesicherte Ausdehnung auf andere Phänomene des Komischen zu gefährden. Mit dieser Konzession an traditionelle Komiktheorien büßt Freuds Beitrag an Originalität ein. Dabei kann die Unterscheidung verschiedener Arten des Komischen nicht auf der Ebene psychischer Lokalisation getroffen werden; sie ist ein Problem von Kommunikationsstrukturen beziehungsweise formalen Bestimmungen. Freud hat schließlich selbst eingeräumt, dass eine Vorstellung psychischer Lokalisation mit einer sprachtheoretisch konzipierten Psychoanalyse unvereinbar ist.[6]

---

4 Den vorläufigen Ausdruck ›Schauplatz‹ borgt Freud (VI 200) von Gustav Th. Fechner.

5 Freud VI 155, 207, 232, 242f., 245, besonders aber 259. Freud (VI 235) bezeichnet selber die Abgrenzung des Komischen vom Witz als den »heikelsten Punkt« seiner Arbeit.

6 Freud X 300

### 2.1.3

Freuds Schlussformel vom Lustgewinn aus eingesparter Energie, die beim Witz ein Hemmungsaufwand, bei der Komik ein Vorstellungsaufwand und beim Humor Gefühlsaufwand liefern soll, hat ebenso häufigen Missverständnissen Vorschub geleistet wie die Wunscherfüllungsthese der *Traumdeutung*. Beide Zusammenfassungen sind im Verlauf der Rezeption aus dem Kontext gelöst worden und zu Schlagworten versteinert. Während man die in der *Traumdeutung* anzutreffende gedankliche Vielfalt über dem Topos der Wunscherfüllung vergaß, war es umgekehrt im Witzbuch die eine Kernidee vom regressiven Bezug, die im Dreierschema der Aufwandersparnis verlorenging. Freuds ausdrückliche Reservierung des Unbewussten für Witze hat einen wohlfeilen Anlass geboten, komplexere komische Phänomene von psychoanalytischer Erfassung auszunehmen. Nun darf aber nicht übersehen werden, dass Freud zunächst unter dem Begriff des Unbewussten die primärprozesshafte Arbeitsweise des seelischen Apparats im Zustand der Regression versteht und deshalb überhaupt den »Tendenzen«, welche er später systematisch unbewusst nennen würde, einen bloß sekundären Einfluss einräumt, sowohl auf das Komische *wie auf den Witz*.[7] Die verbindliche Einschätzung der Rolle des Unbewussten kann also in Freuds erster Studie gar nicht erwartet werden. Man mag an dieser Stelle einwenden, dass er das Witzbuch nicht den Fortschritten seiner Wissenschaft angepasst hat, wie es etwa mit den gleichzeitig entstandenen *Abhandlungen zur Sexualtheorie* und der früheren *Traumdeutung* geschehen ist. Neben der viel geringeren Bedeutung des Witzbuches muss ihn das Ausmaß der Umarbeitung davon abgehalten haben. Weil sich mit Erneuerung des Fundaments die Gesamtarchitektur des Gedankengebäudes verändert hätte, wäre ein Umbau zu aufwendig gewesen. Tatsächlich würden im Rahmen der entfalteten Strukturtheorie einige Differenzierungen hinfällig sein. Die Perspektive »von einem einzelnen Punkte aus«[8], welche das Witzbuch ausblickhaft einnimmt, enthält die Möglichkeit einer einheitlichen Komiktheorie: Die gezwungene Abteilung von Witz, Komik und Humor verliert gegen den Kerngedanken vom infantilen Bezug aller drei Ausprägungen. Der genuin psychoanalytische Beitrag besteht auch hier in der Aufdeckung unbewusster Strukturen.

---

7 Freud VI 149

8 Freud VI 249. Der letzte Abschnitt der Studie kommt auf diesen ›einzelnen Punkt‹ zurück und spezifiziert ihn als kontrollierte Regression in die Kindheit.

Für eine Analyse des Humors, wie ich sie mir zur Aufgabe gemacht habe, ist es nicht erforderlich, das Witzbuch eingehend zu diskutieren. Die vorgebrachten Haupteinwände machen genügend deutlich, warum Bestimmungen, die Freud zuerst an Witz und Komik entwickelt oder sogar für sie reserviert hat, modifiziert auf Humor übertragbar sind. Im Folgenden sollen die wichtigsten Argumentationslinien der Studie nachgezeichnet werden, was angesichts der erwähnten Problematik einer diplomatischen Interpretation bedarf, die den Text behutsam rekonstruiert, dabei aber nicht gegen dessen Intentionen verfährt.

## 2.2 Die Analyse des Witzes

Die Einsichten, welche die Psychoanalyse zum Humor beibringt, verdanken sich zunächst eben dem neuen Gesichtspunkt, unter dem Freud eine Analyse des Witzes durchführt.

### 2.2.1

In der *Traumdeutung* hatte Freud vermutet, die häufig witzige Fassade von Träumen liege »an den eigentümlichen psychologischen Bedingungen, unter denen der Traum gearbeitet wird«.[9] Im regressiven Zustand des Schlafens geraten vom Tage verbliebene Vorstellungen unter den Einfluss unbewusster Regungen und beschäftigen dadurch die – allerdings herabgesetzte – Ich-Zensur, weshalb sich der verdrängte Wunschausdruck erst nach erheblicher Abänderung präsentiert. Die Textverschiedenheit des manifesten Traums gegenüber dem latenten Traumgedanken ist ein Erfolg des Primärprozesses.

Der Terminus ›Primärprozess‹ bezeichnet die seelische Arbeitsweise des archaischen, durchs Lustprinzip regulierten Ichs. Ihre wichtigsten Merkmale sind Verdichtung, welche ganz heterogene Assoziationsreihen in einem Bild komprimiert, sowie Verschiebung, wobei das Ich-Widrige von nebensächlichen Vorstellungen vertreten wird. Die primäre Organisation nicht-kommunikabler Bedeutungen haben Träume ja mit allen Phänomenen, die sich als Symptomformation begreifen lassen, gemeinsam. Sie verleiht ihm auch den Anschein des Witzigen: »Der Traum wird witzig, weil ihm der gerade und

9 Freud II/III 303. Auf den witzigen Anschein der Träume war Freud von Wilhelm Fließ aufmerksam gemacht worden.

nächste Weg zum Ausdruck seiner Gedanken gesperrt ist; er wird es notgedrungen.«[10]

Den Ausgangspunkt der Untersuchung von Witzen[11] bildet mithin der Nachweis, dass ihre formale Technik primärprozesshaft strukturiert ist. Die Übereinstimmung zur Traumarbeit reicht sehr weit; so finden sich im Witz nicht nur Verdichtung und Verschiebung, sondern außerdem Darstellung durch das Gegenteil, Ersetzung der sogenannten inneren Assoziationen (also Ähnlichkeit, Kausalzusammenhang und dergleichen) durch äußere (wie Gleichklang, Kontiguität in Zeit und Raum), oder die Verwendung von Absurdität für eine Verspottung von faktisch herrschendem Unsinn.

### 2.2.2

Die primärprozesshafte Ausdrucksform des Witzes begründet zwar das ästhetische Vergnügen bei der Rezeption, genügt jedoch für seine hinreichende Bestimmung nicht. Vielmehr indiziert auch hier die regressive Textierung von Gedanken, dass Unterdrückungsvorgänge vorausgegangen sind. Ermöglicht der primäre Funktionsmodus beim schlafenden Ich den Auftrieb verdrängter Regungen ins Bewusstsein, so verhilft die momentane Regression im Witz Tendenzen zur Artikulation, die normalerweise tabuiert sind.

Am Beispiel pornographischer Witze[12] demonstriert Freud, wie Witze generell an den Schranken gesellschaftlicher Sanktionen entstehen. Ursprünglich bezwecken Anzüglichkeiten, ein sexuell reizendes Objekt seinerseits zu erotisieren; sie entsprechen seiner gestischen Entblößung, welche es der korrespondierenden Erregung passiver Exhibition aussetzen soll. Während in den sozialen Unterschichten das anwesende Sexualobjekt unanständige Bemerkungen begünstigt, setzen solche Reden in höheren Schichten gerade dessen Abwesenheit voraus. Wenn aber Obszönitäten nicht mehr der Werbung dienen, pervertieren sie selbstzweckhaft zu Zoten; der frustrierte sexuelle Impuls regrediert auf sadistische Beschämung des Objekts. Indem die Zote das Publikum als teilhabenden Adressaten vereinnahmt, realisiert sie bereits das typische kommunikative Anliegen des Witzes, zu dem sie sich mit zunehmender Verfeinerung wandelt. Je stärker schichtenspezifische Hemmungen Sexualität aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgrenzen, desto mehr erhöht

10 Freud II/III 303f.
11 Freud VI 14-96
12 Freud VI 105ff.

sich das Bedürfnis nach frivolen Witzen als Erinnerungsstücken verlorener Obszönität.

Die gleiche Aufgabe erfüllt der feindselige Witz. An der sozialen Eindämmung direkter Aggression hat er sich als eine Möglichkeit zur kulturellen Kanalisation von Angriffslust entwickelt. Den Verzicht auf offene Animosität kompensiert die indirekte Schmähung vor einem Publikum, auf dessen Anwerbung die kommunikative Strategie des Witzes abzielt: »Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuss seiner Überwindung, den uns der Dritte […] durch sein Lachen bezeugt.«[13]

### 2.2.3

Notgedrungen also – wie auch beim Traum – nimmt die Bedürfnisbehauptung den Ausdruck des Witzes an, weil dieser gegenüber der Repression und ihrer innerlichen Instanz eine Kompromisslösung zustande bringt. Anders als ein Traum jedoch braucht ein Witz unzulässige Gedanken nicht drastisch zu entstellen, sondern kann seine ästhetische Wirkung ausnutzen. Entsprechend der Vorlustfunktion, welche ästhetisches Vergnügen im Allgemeinen ausübt[14], verstärken die formalen Qualitäten des Witzes den Auftrieb unterdrückter Intentionen so weit, dass diese die ansonsten überwiegende Gegenbesetzung durchbrechen können. Als ein »psychischer Machtfaktor«[15] sichert die Witzgestalt gewagte Bedeutungen gegen den Über-Ich-Einspruch. Die Intensität der Pointe resultiert aus dem Zusammenwirken des ästhetischen Wohlgefallens mit der emotionalen Entlastung. Tendenziöse Witze erreichen ihre affektive Effizienz dadurch, dass sie Widerstände gegen ein

---

13 Freud VI 112

14 Das Vorlustprinzip (dem Fechner'schen Prinzip der ästhetischen Hilfe nachgebildet) formuliert Freud an anderer Stelle (VII 223) folgendermaßen: »Der Dichter […] besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn […]. Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden psychischen Quellen zu ermöglichen, eine *Verlockungsprämie* oder eine *Vorlust.* Ich bin der Meinung, dass alle ästhetische Lust, die uns der Dichter verschafft, den Charakter solcher Vorlust trägt und dass der eigentliche Genuss des Dichtwerkes aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele hervorgeht.« Das Leibparadigma dieser Verlockungsprämie stellen die prägenitalen Lustempfindungen als Faktoren bei der Herbeiführung genitaler Triebbefriedigung (V 111f.).

15 Freud VI 149

verpöntes Bedürfnis überraschend aufheben und den freiwerdenden Unterdrückungsaufwand lustvoll im Lachen abführen; bei harmloseren Witzen besteht die Erleichterung in momentaner Zurücknahme der differenzierten Ich-Funktionen, was einem Triumph über den Zwang des Realitätsprinzips entspricht. Je nach Fall garantieren »Erleichterung des schon bestehenden [Aufwands] und Ersparung an erst aufzubietendem psychischen Aufwand«[16] den Heiterkeitserfolg.

## 2.3 Die Ausführungen über das Komische

Freuds anschließende Ausführungen über das Komische sind vorrangig eine Weiterentwicklung der Überlegungen von Theodor Lipps, der sich bemüht hatte, die traditionelle Bestimmung des komischen Kontrasts mit dem psychologischen Energie-Modell seiner Zeit abzustimmen. Kants Herleitung des Lachens »aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts«[17] war 70 Jahre später von Herbert Spencer als physiologischer Sachverhalt bekräftigt worden: »[L]aughter naturally results only when consciousness is unawares transferred from great things to small – only when there is what we call a *descending* incongruity.«[18] Lipps schlussfolgert daraus für alle Komik, dass auf die Erwartung einer imposanten Vorstellung ein nichtssagender Eindruck folgen müsse. Potenzielle Komik basiere auf enttäuschter Erwartung, das heißt auf dem abfallenden Kontrast zwischen der antizipierten Größe und dem relativen Nichts, das stattdessen eingetreten ist. Die Bereitstellung von psychischer Kraft, welche zur Erfassung des Objekts nötig scheint, erweist sich angesichts seiner realen Bedeutungslosigkeit als zu aufwendig. Der Überschuss des aufgebrachten Energiebetrags über den tatsächlich beanspruchten entbindet Lust, die zum Lachen reizt.[19]

### 2.3.1

Unverkennbar beabsichtigen Freuds Ausführungen[20], die im Energiemodell vorhandene Möglichkeit der Formalisierung des komischen Vorgangs voll-

16 Freud VI 143
17 Kant (1790), S. 190 [§ 54]
18 Spencer (1860), S. 463
19 Lipps (1898), besonders 3. Abschnitt
20 Freud VI 215-241

ständig durchzuführen. Bei Lipps ist das Schema tatsächlich noch durch den mit inhaltlichen Konnotationen beladenen Erwartungsbegriff eingeschränkt. Gerade einfache Fälle von Komik (man denke zum Beispiel an die übertriebenen Bewegungen des Clowns) lassen ja nicht unsere hochgespannte Erwartung auf etwas zunichtewerden. Vielmehr kann es hier nur eine quantitative Differenz zwischen unerwartet großer Anstrengung und unserem erfahrungsgemäß geringeren Aufwand sein, welche die Überschussenergie zum Lachen liefert. Der eingesparte psychische Aufwand resultiert aus einem Vergleich, den Rezipienten mit dem komischen Objekt vornehmen, was auf einer ansatzweisen Identifikation mit dem Objekt, einer empathischen Verstehensleistung beruht:

> Bei einer übermäßigen und unzweckmäßigen Bewegung des anderen wird mein Mehraufwand fürs Verständnis in statu nascendi, gleichsam in der Mobilmachung gehemmt, als überflüssig erklärt und ist für weitere Verwendung, eventuell für die Abfuhr durch Lachen frei. Dieser Art wäre, wenn andere günstige Bedingungen hinzutreten, die Entstehung der Lust an der komischen Bewegung, ein bei der Vergleichung mit der eigenen Bewegung als Überschuss unverwendbar gewordener Innervationsaufwand.[21]

Ökonomisch gesehen liegt auch komplexeren Gestalten des Komischen allemal ein einfühlender Vergleich zugrunde, der eine Aufwanddifferenz zugunsten des Rezipienten ergibt. In Umkehrung der Bewegungskomik freilich arbeitet geistige beziehungsweise emotionale Komik meistens mit einer geringeren psychischen Leistung aufseiten des Objekts, welche die eben mobilisierte Energie des Betrachters entbehrlich macht. Freud erläutert seine Ersparnishypothese an komischer Herabsetzung sowie komischer Nachahmung: Komische Herabsetzung gelingt aufgrund der Voraussetzung, dass die Erhabenheit einer großen Persönlichkeit, einer feierlichen Situation, einer imponierenden Denkleistung seelischen Mehraufwand erfordert, der sich aber sogleich als unnütz erweist, wenn das Erhabene in einen Kontext von Bedingtheit und Banalität versetzt wird. Hinter komischer Imitation mag man eine Nivellierung des vielfältigen Lebens durchs mechanistische Identitätsprinzip erblicken[22]; rein formal jedoch stellt erneut das überraschend leichte

21 Freud VI 221. Auf die Problematik der physiologischen Ausrichtung des Energiebegriffs wurde bereits hingewiesen. *Zusatz*bedingungen für die Abfuhr durch *Lachen* werden auf VI 249ff. erwähnt.

22 Freud erinnert an Bergson (1900).

Verständnis von gleichgebliebenen Ereignissen den zum Lachen benötigten Überschuss.

Es ist übrigens festzuhalten, dass Freud komische Erniedrigung zunächst als bloß quantitative Herabsetzung ansieht und dem Überlegenheitsgefühl keinen Einfluss auf Komik beimisst. Das in der Antike vorherrschende und von Thomas Hobbes wiedererweckte Superioritätstheorem des Komischen[23] ist (genauso wie das neuere Konzept der absteigenden Inkongruenz) auf Vorstellungs*inhalte* festgelegt. Die damit beschreibbaren Phänomene sind für Freud nur Spezialfälle der formal gefassten Abwägung. Eine Reduktion des Überlegenheitsgefühls auf Schadenfreude, wie man sie seinerzeit noch vereinzelt findet, könnte er umso weniger akzeptieren, als er die Gegenüberstellung von empathischem und prognostiziertem Aufwand nicht immer mit dem Vergleich zwischen der fremden und der eigenen Person identifiziert. So entsteht Situationskomik an der unzureichenden Beherrschung einer Lage keineswegs erst, wenn die Lacher das Objekt an ihrer eigenen Überlegenheit, sondern bereits, wenn sie es an seiner sonstigen Erhabenheit messen.

## 2.3.2

»Dieser Vergleich, diese Ersparung an Aufwand beim Sichhineinversetzen in den seelischen Vorgang der produzierenden Person«[24] bildet mithin die allgemeinste Voraussetzung für Komik, worauf alle weiteren Bedingungen aufbauen müssen. Ein von jedem inhaltlichen Moment abstrahierendes Modell komischen Vergnügens ist das Ergebnis der Auseinandersetzung, die Freud mit den ihm vorliegenden Komiktheorien führt. Seine formalistische Überarbeitung wird indessen durch eine geniale Vermutung übertroffen, die er anschließend ausspricht:

> Dass die komische Lust ihre Quelle im »quantitativen Kontrast« im Vergleich von Klein und Groß hat, welcher schließlich auch die wesentliche Relation des Kindes zum Erwachsenen ausdrückt, dies wäre in der Tat ein seltsames Zusammentreffen, wenn das Komische weiter nichts mit dem Infantilen zu tun hätte.[25]

23 Dazu Hinweise im Abschnitt 7.1.1.
24 Freud VI 213
25 Freud VI 260

Mit solcher Rekonkretisierung des abstrakten Schemas muss Freud zwar darauf verzichten, alle Fälle des Komischen zu erfassen, nähert sich damit aber wieder eigentlich psychoanalytischer Sichtweise.

An den infantilen Ursprung zurück war schon die Psychogenese bestimmter Witze[26] geraten, die vom kindlichen Spiel mit Wörtern oder Gedanken abstammen und diese alte Lust noch späterhin durchsetzen beziehungsweise vor dem Einspruch des Über-Ichs schützen wollen. Auch das Naive als diejenige Gattung des Komischen, welche dem Witz am ähnlichsten ist, wurzelt in kindlicher Mentalität: »Nach den Einblicken in die Genese der Hemmungen, welche wir bei der Verfolgung der Entwicklung vom Spiel zum Witz gewonnen haben, wird es uns nicht wundern, dass das Naive zu allermeist am Kind gefunden wird […].«[27] Der komische Effekt naiver Rede entsteht, weil ein – darin jedenfalls kindlicher – Sprecher ohne Hemmungen einen Gedanken äußert, gegen den habituelle Widerstände beim – darin wenigstens erwachsenen – Zuhörer bestehen; durch den empathischen Vergleich erspart sich der Rezipient momentan einen Aufwand an Gegenbesetzung, den er über Lachen abführt.

Freud versucht nun, die »Einführung des infantilen Gesichtspunktes«[28] auf das komische Feld überhaupt auszudehnen, und beginnt mit der Beobachtung, dass das Lachen kleiner Kinder sich nicht einer ansatzweisen Einfühlung und Abwägung verdankt, sondern unmittelbarer Ausdruck ihrer lustvollen Empfindung ist. Im genauen Sprachsinn wären also für das Kind Anlässe, die sein »Lachen reiner Lust«[29] provozieren, nur lustige, nicht aber komische Situationen. Diese infantilen Lachmotive, welche während des Sozialisationsprozesses verlorengehen, werden im allmählich hervortretenden Sinn für Komik aufgehoben. Die irreführende Bezeichnung des Komischen »als das wiedergewonnene ›verlorene Kinderlachen‹«[30] korrigiert Freud indessen sofort selbst: Komischen Reiz hat Infantiles nur, insofern es zum kulturell Unschicklichen gehört und aus dem öffentlichen Charakterbild ausgegrenzt ist.[31] Aber indem Freud das Komische als Ersatzbildung[32] auffasst, bedient er sich einerseits der gleichen Erklärung wie bei tendenziösen Witzen, die

26 Freud VI 143-151
27 Freud VI 208
28 Freud VI 258
29 Freud VI 255
30 Freud VI 256
31 Freud VI 259
32 Freud VI 256

gesellschaftlich Verpöntes artikulieren. Andererseits macht er unwissentlich Gebrauch von dem erst rudimentär entwickelten Konfliktmodell. Als Unterschied zwischen Witz und Komik bliebe danach allenfalls übrig, dass Witze häufiger sexuelle oder aggressiven Motive ansprechen, wohingegen Komik das ganze Feld unbewusster Themen, die unter infantile Amnesie fallen, bespielt.[33]

Wenn »das Wesen des Komischen in der vorbewussten Anknüpfung an das Infantile zu finden« ist[34], dann beinhaltet die zur komischen Gegenüberstellung erforderliche Identifizierung mit dem belachten Objekt zwangsläufig eine teilweise nachvollzogene Regression: »Der macht es so, wie ich es als Kind gemacht habe.«[35] Obwohl Freud zu jenem Zeitpunkt nicht über das Konzept der Angst und ihrer Signalfunktion verfügt, ist doch unproblematisch zu interpolieren, dass jeder angstvoll wahrgenommene Ansatz zur Regression psychische Abwehr mobilisiert. Durch den rückversichernden Vergleich (»Ich mache es anders.«) wird deren Mehraufwand jedoch noch im Entstehen als entbehrlich erkannt und zur Abfuhr durch Lachen freigegeben: »Dieses Lachen gälte also jedes Mal dem Vergleich zwischen dem Ich des Erwachsenen und dem Ich als Kind […]; das Komische ist dabei tatsächlich stets auf der Seite des Infantilen.«[36]

## 2.4 Die Ansätze zur Humortheorie

Die das Witzbuch abschließenden Aussagen zum Humor setzen sich das Ziel, »sein Wesen durch eine Annäherung an die Formeln für den Witz und für das Komische auszudrücken«.[37] Demnach begreift Freud den Humor als Mittel, die Entstehung peinlicher Affekte in statu nascendi zu hemmen oder zu modifizieren. In einer Situation, die gewohnheitsmäßig mit Ärger, Traurigkeit, Angst beziehungsweise anderen unlustvollen Gefühlen beantwortet würde, kann sich im Austausch dafür Humor entwickeln, wenn Motive gefunden werden, die den mobilisierten Affekt für überflüssig erklären. Aus dem unverwendbar gewordenen psychischen Aufwand zieht das Subjekt humoristisches Vergnügen. Die Ersparnishypothese wird also auch für Humor erwogen. Der

33 Freud VI 257ff.
34 Freud VI 257
35 Freud VI 256
36 Freud VI 256
37 Freud VI 260

Lustgewinn bei Witz, Komik und Humor soll, was die seelische Ökonomie betrifft, gleichförmig aus einer Einsparung von Aufwand an psychischer Energie resultieren, die der Witz einem Widerstand, die Komik einer Vorstellung, der Humor einer Gefühlsregung entzieht.

### 2.4.1

Freud erläutert seine Ersparnishypothese an einem Fall von Galgenhumor, den ein Verbrecher aufbringt, der am Montag zur Hinrichtung geführt wird und dabei äußert: »Na, diese Woche fängt gut an.« Die Zweckmäßigkeit dieses Beispiels ist oft bezweifelt worden. Freud selbst räumt ein, dass es eigentlich ein Witz sei; für andere war es eher Sarkasmus oder Ironie, jedenfalls nicht exemplarisch genug. Nun sind das Beispiel (und die folgenden Anekdoten von Mark Twain) zwar keineswegs vorteilhaft gewählt, deswegen jedoch nicht ungeeignet. Nachteiliger ist vielmehr die unglückliche Richtung, welche Freuds Auslegung einschlägt:

> Die Situation, die den Delinquenten zur Verzweiflung treiben sollte, könnte bei uns intensives Mitleid erregen; aber dies Mitleid wird gehemmt, weil wir verstehen, dass er, der näher Betroffene, sich aus der Situation nichts macht. Infolge dieses Verständnisses wird der Aufwand zum Mitleid, der schon in uns bereit war, unverwendbar, und wir lachen ihn ab. Die Gleichgültigkeit des Spitzbuben, von der wir aber merken, dass sie ihn einen großen Aufwand von psychischer Arbeit gekostet hat, steckt uns gleichsam an.
> Erspartes Mitleid ist eine der häufigsten Quellen der humoristischen Lust.[38]

Diese Interpretation ist auf den ersten Blick recht eingängig, allerdings an psychoanalytischen Deutungskriterien gemessen unzureichend. Im Grunde schließt sie sich der geläufigen Auffassung von den gemischten Gefühlen an und bietet nichts Neues gegenüber traditionellen ästhetischen Theorien, die ihrerseits lediglich die Volksweisheit variieren, dass Humor sei, wenn man trotzdem lacht.

Der Humoraufsatz von 1927 greift auf dasselbe Beispiel zurück und wiederholt den Hauptgedanken von der unnötig mobilisierten Gefühlsbereitschaft.[39] Von erspartem Mitleid spricht Freud bezeichnenderweise nicht

38 Freud VI 262
39 Freud XIV 383f.

mehr, denn inzwischen hat er erkannt, dass Mitleid selten eine bloß altruistische Regung ist, sondern immer auch in seiner spezifischen Bedeutung für das mitleidige Subjekt gesehen werden muss.[40]

## 2.4.2

Besonders lehrreich ist es aber mitzuverfolgen, wie Freud durch die Wiederaufnahme der einfachen Ersparnishypothese in ähnliche Schwierigkeiten wie schon einmal gerät und zu einem erweiterten Ansatz gezwungen wird.[41] In beiden Arbeiten geht Freud von den bewussten Gefühlsreaktionen des Rezipienten aus, die das mitgeteilte Ereignis in ihm als dem eher unbeteiligten Betrachter auslöst, und umschreibt das humoristische Vergnügen als eine anderweitige Verwendung jener emotionalen Quantitäten. An diesem Punkt angelangt, muss Freud sich jeweils eingestehen, dass damit die entscheidende Frage nach der psychischen Genese der qualitativen Affektumwandlung nicht zu beantworten ist. Es bedarf offensichtlich eines anderen Zugangs, um zu verstehen, welche seelischen Prozesse im Humorproduzenten bereits entstehende Unlust abfangen beziehungsweise welche Strategien des literarischen Textes die Abwandlung der Stimmungslage beim Rezipienten herbeiführen können.

Die fortlaufend gleiche Argumentation führt Freud dann zur Feststellung, dass bewusste Verarbeitung schmerzlicher Emotionen aufgrund besonnener Realitätsbeurteilung zwar leidvolle Stimmungen überwinden kann, jedoch keinen spezifischen Lustgewinn ergibt. Eine wesentliche Voraussetzung für den humoristischen Effekt sei deshalb die Regression des Ichs auf seinen primären Funktionsmodus. Automatisch regulierte Denkvorgänge unter der Herrschaft des Lustprinzips würden aber die Einwirkung von Abwehrvorgängen im humoristischen Verlauf indizieren. Hier eröffnet sich eine weitreichende Perspektive, welche allererst die Erwartungen an eine genuin psychoanalytische Humortheorie zu erfüllen verspricht:

> Durch […] die Abweisung des Anspruchs der Realität und die Durchsetzung des Lustprinzips nähert sich der Humor den regressiven oder reaktionären

40 Vgl. Freud XII 120f. und X 222. Eine Formulierung zum zweiten Beispiel im Witzbuch lässt schon ahnen, wie eine Interpretation, die beim Eindruck des ersparten Mitleids ansetzt, vertieft werden könnte: »aber die Fortsetzung der Geschichte […] lenkt uns vollständig vom Mitleid ab und macht uns beinahe […] hartherzig« (VI 263).

41 Freud VI 265ff. bzw. XIV 384ff.

> Prozessen, die uns in der Psychopathologie so ausgiebig beschäftigen. Mit seiner Abwehr der Leidensmöglichkeit nimmt er einen Platz ein in der großen Reihe jener Methoden, die das menschliche Seelenleben ausgebildet hat, um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen, einer Reihe, die mit der Neurose anhebt, im Wahnsinn gipfelt, und in die der Rausch, die Selbstversenkung, die Ekstase einbezogen sind.[42]

Anders als bei pathologischen Schicksalen geschehen dabei Regression und Abwehr im Dienst des Ichs. Es kontrolliert die psychischen Mechanismen und setzt sie lediglich vorübergehend ein, was ihre Verselbständigung verhindert. Schon das Witzbuch unterscheidet Humor von Verdrängung dadurch, dass er die unterschwelligen Leiderfahrungen nicht irreversibel von jeder Verbalisierung abhält, sondern sie auf symbolisch vermittelte Weise präsentiert, die eine Unlustreaktion unnötig macht und im Gegenteil einen besonderen Lustgewinn abwirft.[43]

### 2.4.3

Freud erneuert seine Vermutung, dass es »wiederum der Zusammenhang mit dem Infantilen« ist, welcher die humoristische Affektumwandlung bewirkt. Den unbewussten Standpunkt, der es ermöglicht, sich über unliebsame Zustände lächelnd hinwegzusetzen und ihren Ernst zu ignorieren, übersetzt er folgendermaßen: »Ich bin zu groß(artig), als dass diese Anlässe mich peinlich berühren sollten«.[44] Der Humoraufsatz bringt das dann auf den Begriff:

> Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.[45]

So gesehen wird jetzt auch verständlich, worin das Exemplarische des Galgenhumor-Beispiels besteht. Der Narzissmus, welcher den Verbrecher womöglich zum abenteuerlichen Leben verleitet hat, befähigt ihn ebenso

---

42 Freud XIV 385. Übrigens weist Freud schon sehr früh (I 538) auf die Abwehrfunktion von Komik hin.

43 Freud VI 266. Vgl. XIII 365

44 Freud VI 267

45 Freud XIV 385

zur Verleugnung des drohenden Todes, zum »Festhalten seines gewohnten Wesens und Abwenden von dem, was dieses Wesen umwerfen und zur Verzweiflung treiben sollte«.[46] Freuds beiläufige Bemerkung erhält im Rückblick ungleich mehr Bedeutung als die ursprünglich betonte Ersparnis von Mitleid.

### 2.4.4

Der Humoraufsatz beinhaltet ferner den Versuch, den inneren Ablauf humoristischer Affektumwandlung im Rahmen des Strukturmodells zu bestimmen. Das Studium des pathologischen Gewissens in Zwangsneurosen und manischen Depressionen hatte Freud zu einer revidierten Grundkonzeption geführt, die den psychischen Apparat nach Es, Ich und Über-Ich differenziert. Ihm war klar geworden, wie im Lauf der kindlichen Entwicklung das Über-Ich als eine eigene Instanz im Ich gebildet wird. Auf der Höhe des Ödipuskomplexes gezwungen, triebgesteuerte Verbindungen zu den Eltern aufzugeben, verinnerlicht das Kind diese Interaktionen. Die hierbei introjizierten Elternrepräsentanzen verstärken frühere Identifikationen und bilden zusammen mit ihnen den Kern der Über-Ich-Struktur, welche intern die elterlichen Funktionen der Beobachtung, Strafandrohung sowie Vorbildlichkeit fortsetzt.[47]

Im Kontext der verbesserten Theorie nimmt Freud für das humoristische Verfahren an, das Subjekt entziehe sich einer aufkommenden Verstimmung dadurch, dass es die introjizierten Elternrepräsentanzen reaktiviere und per Identifikation den überlegenen Erwachsenenstatus einnehme. Infolgedessen sei es in der Lage, die mobilisierten Affekte für belanglos zu erklären beziehungsweise aus der aufgewendeten Erregung humoristischen Lustgewinn zu ziehen.

> Wir erhalten also eine dynamische Aufklärung der humoristischen Einstellung, wenn wir annehmen, sie bestehe darin, dass die Person des Humoristen den psychischen Akzent von ihrem Ich abgezogen und auf ihr Über-Ich verlegt habe. Diesem so geschwellten Über-Ich kann nun das Ich winzig klein erscheinen, alle seine Interessen geringfügig, und es mag dem Über-Ich bei dieser neuen Energieverteilung leicht werden, die Reaktionsmöglichkeiten des Ichs zu unterdrücken.[48]

---

46 Freud VI 262
47 Vgl. Freud XV 65-72
48 Freud XIV 387

Um eine solche Energieverteilung zu verdeutlichen, verweist Freud auf drei andere psychische Phänomene, die durch große Besetzungsverschiebungen auffallen. So beeindruckt bei Verliebtheit, wie das Liebesobjekt enorme Idealisierung erfahren kann; Verliebte setzen offensichtlich den Partner an die Stelle ihres Ichideals und lieben ihn für Vollkommenheiten, die sie für sich selbst angestrebt haben.[49] In ähnlicher Weise projiziert der Paranoiker seine unbewussten Triebwünsche auf andere; diese werden Stellvertreter seiner eigenen homosexuellen oder aggressiven Tendenzen.[50] Umgekehrt identifizieren sich manisch Depressive abwechselnd mit den guten und den schlechten Aspekten der Objektrepräsentanz, welche sie in ihr Ich introjiziert haben.[51] Im gemeinsamen Charakter der besprochenen Phänomene steckt schon ein Hinweis auf den genetischen Ursprung des Humors, dem Freud jedoch nicht nachgeht.

Er ist sich seiner Annahme auch unsicher. Zwar verstärkt er sie durch den Zusatz, dass das Über-Ich doch die elterliche Schutzfunktion fortsetze, wenn es das eingeschüchterte Ich liebevoll tröste, aber ebenso wenig verschweigt er Zweifel: »Wir kennen das Über-Ich sonst als einen gestrengen Herrn. Man wird sagen, es stimmt schlecht zu diesem Charakter, dass es sich herbeilässt, dem Ich einen kleinen Lustgewinn zu ermöglichen.«[52] Tatsächlich passt ein wohlwollendes Über-Ich im Humor nicht zu dem, was Freud von seiner Genese sagt: »Das Über-Ich scheint in einseitiger Auswahl nur die Härte und Strenge der Eltern, ihre verbietende und strafende Funktion aufgegriffen zu haben, während deren liebevolle Fürsorge keine Aufnahme und Fortsetzung findet.«[53] Die unerbittliche Härte des Über-Ichs rührt daher, dass die verinnerlichte Strenge der Eltern durch unterdrückte Aggressionen des Kindes, welche aufgrund ödipaler Triebversagungen entstehen, erheblichen Zuschuss an destruktiver Energie bekommt.[54] Es ist nicht gut möglich, einem so verfassten Über-Ich freundliche Züge zuzusprechen.

Die Ausnahmefunktion des Über-Ichs im Humor wurde von der Sekundärliteratur nach Freud meist ohne Bedenken übernommen. Dagegen haben einige Autoren, die keine Sonderrolle akzeptieren wollten, vorgeschlagen, dass das Über-Ich durch die desperate Lage des Ichs bewegt werde, sei-

49 Vgl. Freud XIII 124f.
50 Vgl. Freud XIII 198ff.
51 Vgl. Freud X 434ff.
52 Freud XIV 388
53 Freud XV 68
54 Freud XIV 487f.

ne Strenge zu mildern, sich durch dessen erduldetes Leiden bestechen lasse.[55] Nun bezeichnet zwar die Rede von der Bestechlichkeit des Über-Ichs, welche Franz Alexander[56] eingeführt hat, einen zentralen Aspekt im masochistischen Charakterbild. Auch wird damit der aggressiven Komponente des Humors Rechnung getragen, die Freud allenfalls in seinem »trotzigen« Wesenszug berücksichtigt.[57] Dennoch scheint mir hier die metaphorische Umschreibung des liebevoll tröstenden Über-Ichs bloß durch eine andere ersetzt zu sein. Sicherlich geben beide Bilder unbestreitbare Erfahrungen wieder, aber man kann sich der anthropomorphisierenden Redeweise (wozu Psychoanalytiker mit einem gewissen Rückhalt in der Sache neigen) nicht derart unbefangen bedienen. Wir werden auf das Problem des ›überbesetzten‹ Über-Ichs später zurückkommen müssen.

### 2.4.5

Am Ende des Humoraufsatzes folgert Freud, dass jenes veränderte psychische Kräfteverhältnis das Ich befähigt, sich gegen missliche Umstände zu behaupten und aufkommendes Missvergnügen abzuwenden. Der humoristischen Stimmung gelinge die Illusion, dass das Leben, das so gefährlich erscheine, doch ein Kinderspiel sei. Dieselbe Formulierung hatte Freud schon früher in seinem Vortrag zur Psychogenese der Phantasie gebraucht:

> Der Erwachsene kann sich darauf besinnen, mit welchem hohen Ernst er einst seine Kinderspiele betrieb, und indem er nun seine vorgeblich ernsten Beschäftigungen jenen Kinderspielen gleichstellt, wirft er die allzu schwere Bedrückung durch das Leben ab und erringt sich den hohen Lustgewinn des *Humors*.[58]

Die Substanz des Zitats wird erst erfassbar, wenn man den schwierigen Argumentationsgang schrittweise nachvollzogen hat. Freud spricht davon, dass Kinder über spielerisches Handeln verfügen, mit dem sie ihre Erlebnisse imaginativ verarbeiten. Sie überwinden unlustvolle Erfahrungen durch aktive Wiederholung und richten eine unbefriedigende Situation wunschgemäßer ein. Obwohl sie ihre Spielwelt gleichsam als Enklave der Wirklichkeit von eben dieser zu unterscheiden wissen, ist ihnen die spielerische Tätigkeit

55 Bergler (1956), S. 166 und Deutsch (1933), S. 367. Siehe auch Grotjahn (1957).
56 Alexander (1927), S. 7 und 45ff.
57 Freud XIV 385
58 Freud VII 215

doch eine durchaus ernsthafte Beschäftigung, die sie ganz in Anspruch nimmt. Eine solche Einstellung, welche die Differenz von Poiesis und Praxis nicht kennt, hat der Erwachsene weitgehend aufgegeben. Beim Spiel ist seine innere Beteiligung nur gering, während das praktische Leben seinen vollen Ernst erfordert. Der kindliche Realitätsbezug erhält sich immerhin in der poetischen Praxis des Tagträumens und Dichtens. Die humoristische Einstellung setzt ebenfalls die Verdoppelung des Lebens in heiteres Spiel und ernste Praxis außer Kraft. Für einen Moment identifizieren Erwachsene ihren Kraftaufwand zur Realitätsbewältigung mit jener Ernsthaftigkeit des Kindes in seiner realitätsferneren Spielwelt. Dadurch gewinnen sie der Wirklichkeit imaginären Spielraum ab, worin alles Betroffensein wie ein Luxus der Vorstellungskraft vorkommen darf.

### 2.4.6

Nachdem ich Freuds Aussagen zum Humor dargestellt habe, wende ich mich der psychoanalytischen Betrachtung des literarischen Humors zu. Es wäre kurzschlüssig, Freuds Erkenntnisse als fertige Theorie zu übernehmen. Bestimmungen wie »Triumph des Narzissmus« und »überbesetztes Über-Ich« sind ja nur ungefähre Zuordnungen, kennzeichnen aber noch nicht den spezifisch humoristischen Prozess. Nach genauerer Analyse verlangt zumal die Komplexität, welche er im literarischen Medium ausgebildet hat, wobei die humoristischen Romane in ihrer ersten Erscheinungsform die zentralen Merkmale zu einzigartig prägnanter Gestalt versammeln.

Bei ihrer Interpretation erweisen sich Freuds Vorgaben als Leitideen, die tiefer reichen als geistesgeschichtliche oder rein formale Betrachtungen, wie sie Literaturwissenschaftler üblicherweise vornehmen. Will man der Besonderheit des Gegenstands gerecht werden und orientiert sich hierfür primär an den Texten sowie ihrer Wirkung auf Leser, so ergibt sich der Heiterkeitserfolg als richtungsweisendes Kriterium von selbst. Schon seinerzeit hat – trotz heftiger Kontroversen über Inhalt und Form – die eigentümliche Stimmung, welche die Lektüre verbreitet, übereinstimmenden Beifall gefunden. Jean Paul sagt über den »Wert des Humors«:

> Der Humor ist ein Geist, der das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt, der also nicht einzelne Glieder vordrängt, mithin nicht stellenweise mit den Fingern zu zeigen ist. Er gewährt als echte Dichtkunst dem Menschen Freilas-

> sung […]. Nach dem Weglegen eines humoristischen Buchs hasst man weder die Welt noch sogar sich.[59]

Der humoristische Entlastungseffekt, welcher mit der komischen Qualität einzelner Passagen nicht verwechselt werden sollte, ist oft gerühmt, jedoch nirgends näher untersucht worden. Genau darauf konzentriert sich aber Freuds Analyse. Dass Freud meint, eine allgemeine Psychologie des Humors zu geben, und die Historizität des Themas übersieht, wird ausgeglichen durch seinen günstigen geschichtlichen Standort, wo die Geltung des bürgerlichen Humors noch nachwirkt, aber schon mit einer nicht idealistischen Theorie gesehen werden kann.

Das funktionale Kriterium scheint mir eine unerlässliche Ergänzung, um die inhaltlich und formal verschiedenen Texte hinreichend zu kennzeichnen; denn erst im Hinblick auf seine spezifische affektive Qualität ist der humoristische Roman als eigenständige Textsorte zu identifizieren. Diese systematische Voreinstellung hilft, die Formation des literarischen Humors zu strukturieren sowie ein integratives Modell herzustellen, das wesentliche Bestimmungen enthält, jedoch offen genug bleibt für unterschiedlichste Ausformungen. Bei alledem verhindert es die kritische Perspektive, gegenüber der originären Theorie redundant zu sein, während eine Rückversicherung mittels historischer Genese die Gefahr tautologischen Interpretierens bannt. Gewiss klären die Metapsychologie des Humors und seine Ableitung aus der bürgerlichen Subjektivität nicht sämtliche Aspekte des Themas. Hier darf psychoanalytisches Verstehen einmal von sich aus an seine gern monierte Begrenztheit erinnern, damit keine falschen oder übersteigerten Erwartungen aufkommen. Andererseits ist es auch wieder imstande, die Unentbehrlichkeit seines Instrumentariums für semiotische Forschungsbereiche zu belegen.

59 Jean Paul V 469

# 3. Komponenten des literarischen Humors

Bevor eine Theorie des literarischen Humors an seinem Ursprung erstellt wird, sind die einzelnen humoristischen Werke eingehend zu befragen. Freuds kategoriale Hinweise dienen dabei als generelle Orientierungshilfen für die interpretatorische Aufmerksamkeit. Da traditionelle Umschreibungen des Humors (»Lustigkeit unter Tränen«, »gespielte Tollheit«, »lächelnde Erhebung über das Welttreiben« etc.) in dieselbe Richtung gehen, liegt es nahe, Humor im Mittelfeld jenes psychischen Spektrums anzusiedeln, das die Abstufungen narzisstischer und masochistischer Phänomene bis hin zu den extremen Polen der Manie und der Melancholie umfasst. An den exemplarischen Interpretationen muss die heuristische Brauchbarkeit oder Hinfälligkeit der allgemeinen Bestimmungen erprobt werden. Nur wenn die Deutungsarbeit an den konkreten humoristischen Texten eine übereinstimmende Konfiguration zutage fördern kann, ist innerhalb des psychoanalytischen Grobrasters ein metapsychologischer Idealtypus des literarischen Humors konzipierbar.

An dieser Stelle möchte ich dem möglichen, szientistischen Missverständnis vorbeugen, dass die Auslegung der Texte anhand systematischer Vorannahmen, die aus der Narzissmus-Forschung stammen, gleichbedeutend ist mit einer Subsumtion des Humors unter den Narzissmuskomplex. Das Erkenntnisinteresse psychoanalytischen Verstehens geht nicht dahin, für diverse Sachverhalte Oberbegriffe zu finden, vielmehr sind solche Kategorien bloß Abkürzungen für regelmäßige Erfahrungen und unterstützen die kognitive Vorstrukturierung, weshalb sich keines der vor den Interpretationen formulierten Theoriestücke in allen Punkten auf den jeweiligen Text anwenden lässt. Die vorgeschalteten Referate haben lediglich den Zweck, weniger eingedachten Lesern zu verdeutlichen, welches psychoanalytische Erfahrungsfeld angesprochen wird, wenn wir eine »manische«, eine im engeren Sinn »narzisstische« oder »masochistische« Komponente am Humor auszeichnen.

## 3.1 ›Das saturnalische Fest‹ (Die manische Komponente)

In der *Denkrede auf Jean Paul* sagt Ludwig Börne:

> Der Humorist löst die Binde von den Füßen des Saturns, setzt dem Sklaven den Hut des Herrn auf und verkündigt das saturnalische Fest, wo der Geist das Herz bedient und das Herz den Geist verspottet. Einst war eine schönere Zeit, wo man den Humor nicht kannte, weil man nicht die Trauer und nicht die Sehnsucht kannte.[1]

Freud hat den Einfluss Börnes auf sein Denken eigens gewürdigt. Die *Denkrede auf Jean Paul* ist »durch lange Jahre ohne ersichtlichen Grund immer wieder in seiner Erinnerung aufgetaucht«.[2] Man darf deshalb vermuten, dass von Börne nicht nur die Inspiration zur freien Assoziationstechnik, sondern auch das einprägsame Bild für periodische Auflehnung herrührt, das Freud bei der Darstellung manischer Phasen benutzt:

> Bei allen Verzichten und Einschränkungen, die dem Ich auferlegt werden, ist der periodische Durchbruch der Verbote Regel, wie ja die Institution der Feste zeigt, die ursprünglich nichts anderes sind als vom Gesetz gebotene Exzesse und dieser Befreiung auch ihren heiteren Charakter verdanken. Die Saturnalien der Römer und unser heutiger Karneval treffen in diesem wesentlichen Zug mit den Festen der Primitiven zusammen, die in Ausschweifungen jeder Art mit Übertretung der sonst heiligsten Gebote auszugehen pflegen.[3]

Zu den wichtigsten Einsichten Freuds gehört die Bestimmung der regulativen Funktionen des Über-Ichs, einer über Gebote und Verbote wirksamen Instanz innerhalb des psychischen Systems. Nach Maßgabe der darin abgelagerten Ideale ermisst das reflexive Ich seinen Selbstwert. Manische Depressionen gehören nun zu den Fällen, die beherrscht sind von einer pathologischen Spannung zwischen Ich und Ichideal, welche während der Auflehnungsphase vollständig aufgehoben wird. Die Einziehung des Ichideals ins Ich ruft das enorme Triumphgefühl des Manikers hervor. Freud erwähnt an anderen Stellen,

---

1 Börne (1825), S. 795. Das unbändige Treiben der Saturnalien gilt als Vorläufer des Karnevals. Zur Feinabstimmung von karnevalesken Ritualen, Komik und Humor siehe Eco (1984).

2 Freud XII 312

3 Freud XIII 147

dass auch normale Zustände wie Freude oder Jubel und alle gehobenen Stimmungen, in denen der Mensch für Unlust weniger empfänglich ist, analog zur Manie aus einer Einsparung von psychischem Aufwand abzuleiten sind.[4] Deswegen hatte Karl Abraham seine Ausführungen über manische Euphorie »aufs Engste« an Freuds Witztheorie angeschlossen.[5] Schließlich bewirken Manie und Humor gleichermaßen eine Überwindung der niedergedrückten Verfassung, so dass es sich anbietet, psychoanalytische Betrachtungen des literarischen Humors von diesem Punkt aus zu beginnen.

### 3.1.1

Wenn man Phänomene der Manie hinsichtlich ihres hermeneutischen Beitrags zum Humor beschreibt, dann ist der ihr vorangehende melancholische Prozess mit seinen pathologischen Introjektionen nicht so bedeutsam wie ihre spezifische Abwehrformation. Dennoch gilt es, »die melancholische Provokation als Voraussetzung zur Mobilmachung der Abwehrvorgänge im Ich«[6] auch für mildeste manische Reaktionen zu beachten, dementsprechend in der Analyse des Humors die »traurige Frage« zu registrieren, welche sich regelmäßig hinter dem Lachen versteckt.[7]

Manische Depressionen stammen von massiver Entbehrung oral-narzisstischer Befriedigungen her. Im depressiven Verlauf wendet das Ich seine Wut auf das frustrierende Objekt gegen sich selbst und erduldet sie in masochistischer Einstellung. Dagegen versucht es im manischen Umschwung, den internen Konflikt der beiden Instanzen beiseitezuschieben, indem es hinter jede Entbehrung zurück regrediert und die ursprüngliche Verschmelzung mit dem guten Objekt wiederherstellt. Die Auflösung des Ichideals ins Ich bringt die Kritik des Über-Ichs zum Schweigen und führt zu einer euphorisch erlebten narzisstischen Rehabilitation.

Um unerträglichen Diskrepanzen im Selbstwertgefühl zu entgehen, opfert das manische Subjekt den Realitätsbezug und spaltet denjenigen Teil seiner selbst, welcher deprimierende Situationen wirklichkeitsnah einschätzt, von den übrigen, wunschgemäßen Einbildungen ab. Es will keinerlei Möglichkeit der Enttäuschung mehr wahrhaben und richtet sich doch ständig

---

4 Freud X 441 und XIV 436

5 Abraham (1971) Bd. 2, S. 157

6 Deutsch (1933), S. 369. Siehe für die hier relevante Abwehrstruktur manischer Verleugnung Blalock (1936), S. 269-299 und Lewin (1950), S. 48-77. Vgl. auch Plänkers (2005).

7 Freud VI 126

darauf ein. Also verleugnet es die Existenz virtuell traumatischer Erfahrungen oder verneint zumindest ihre emotionale Relevanz, was einer affektiven Verleugnung gleichkommt. Sind peinliche Gedanken unvermeidbar, unterdrückt es wenigstens das ihnen angemessene Gefühl. Inakzeptable Vorstellungen werden zum Zwecke der Distanzierung nicht selten in einen fiktionalen Kontext gestellt, als komische Geschichten wiedergegeben beziehungsweise als unglaubwürdige Meinungen referiert.

### 3.1.2

Der Widerstand, eine Entsagung in ihrer niederschlagenden Wirkung anzunehmen, ist von charakteristischer Hochstimmung begleitet, die ihrerseits zur Abwehr dient, denn der ausgelassene Zustand schließt, wo er die Gemütsverfassung dominiert, Angst oder Traurigkeit aus. Die freudige Erregung des manischen Subjekts, welche von heiterer Laune bis zu Exaltiertheit reichen kann, färbt auf sein gesamtes Leben ab, dessen negative Aspekte emotional ausgeblendet werden.

Zugleich damit drückt die gehobene Stimmung eine gesteigerte Selbsteinschätzung aus, die auf regressivem Wege den Grad infantiler Allmacht erreicht. Mit dem Wiedereintritt des uneingeschränkten Narzissmus begibt sich das Ich der Fähigkeit, ein eigenes Selbst deutlich von Objektrepräsentanzen zu unterscheiden. Beim Zerfall der Über-Ich-Instanz werden die darin aufgehobenen Repräsentanzen zu ihrer ursprünglichen, mythischen Gestalt konkretisiert und auf Objekte der Außenwelt projiziert. Mit diesen Vertretern ehemaliger Geltung identifiziert sich das Ich erneut und hat teil an ihrer Idealität.

### 3.1.3

Der Rückzug auf die Stufe des unverletzten Narzissmus wird also in der Manie ergänzt durch eine spezifische Abwehrformation, welche den Hauptbestandteil der Verleugnung häufig mit Projektion und Identifikation verbindet. Das Kunststück des Humors, die Entstehung schmerzlicher Empfindungen zu verhindern, beruht wesentlich auf manischer Abschirmung.

Mit der außergewöhnlichen Einsparung an psychischem Aufwand sind auch die auffälligen Symptome der manischen Phase, ruheloses Agieren sowie Gedankenflucht, erklärt. Die exaltierte Seelenverfassung greift auf Denken und Handeln über. In schneller Folge wechseln sich ehrgeizige Vorha-

ben, exzentrische wissenschaftliche Spekulationen oder künstlerische Inspirationen ab. Entsprechend besteht das praktische Leben in gierig aufgegriffenen Aktivitäten, unvollendeten Unternehmungen und kurzlebigen Ablenkungen. Diese überhöhte Produktion von Impulsen gerät der Intelligenz außer Kontrolle, sie vermag das unzusammenhängende Ideenmaterial nicht thematisch zu ordnen. Den wilden Assoziationssprüngen wäre unmöglich zu folgen, würden nicht in der Gedankenflucht einige wenige Schlüsselmotive ständig wiederkehren. Sie verbergen hinter positiver Verkleidung die deprimierenden Enttäuschungen, denen sich das betroffene Subjekt unter keinen Umständen stellen möchte.

## 3.2 Laurence Sternes *Tristram Shandy*

Um die vom manischen Sachverhalt abgezogene heuristische Perspektive am literarischen Humor zu erproben, ist der Prototyp des humoristischen Romans bestens geeignet, weil sich ansonsten das spezielle Formprinzip, das Laurence Sternes *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67) auszeichnet, einer konsistenten Interpretation entzieht. Die permanent abschweifende Erzähltechnik wird meist nur als mutwillige Missachtung narrativer Konventionen verstanden. Für das »rhapsodical work«[8] mit all seinen Regellosigkeiten, Auslassungen und Anspielungen wird eine sprunghafte Imagination verantwortlich gemacht, welche sich an keine sinnbezogene Kommunikation halten will, vielmehr jede derartige Erwartung düpiert. Die Übereinstimmung von Textgefüge und manischer Abwehrform haben Literaturwissenschaftler kaum einmal erwähnt, geschweige denn in ihrer Deutungsrelevanz begriffen.[9] Dabei ist es doch schon kein Zufall, dass

8 Sterne I 57

9 Hier ist namentlich nur Richard Lanham (1973) zu nennen. Unter dem Gesichtspunkt manischer Abwehr ist auch seine Deutung der durchgängigen sexuellen Anspielungen bemerkenswert: »Sexual word play is more pleasurable than any other kind because it releases the rational censor on the meaning of words more fully than any other kind. They are free, in this context, truly to mean whatever we want them to mean. The sexuality is not so important as freedom from the censor. Thus we see, I think, the reason for the curious fleshlessness of Tristram's innuendo. His aim is not sexual titillation but primal, childlike verbal pleasure, and the first is primarily the means of the second« (S. 119). An Lanhams Auffassung stört bloß die Ausschließlichkeit. Ein anderer Abwehraspekt der Omnipräsenz des Sexuellen wäre Verleugnung durch Universalisierung. Ansonsten hat die überdeterminierte Bedeutung von Sexualität bei Sterne un-

Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621-38) von entscheidendem Einfluss auf den Ursprung bürgerlichen Humors war. Dieser Abhandlung entlehnt der Roman nicht allein mehrere Zitate, sondern auch die Grundintention, drohenden Verstimmungen mit unterhaltsamer Agilität zu begegnen.[10] Im *Tristram Shandy* entsteht die Heiterkeit an der Schwermut selbst und ist in ihrer Eigentümlichkeit durch sie bestimmt.

### 3.2.1

Obwohl die Intention des Erzählers Tristram Shandy erklärtermaßen darauf zielt, sein Leben und seine Meinungen zu entwickeln, haben Leser doch keine Aussicht auf eine gewöhnliche Autobiographie: Gegen Ende des Romans sehen sie den Vierzigjährigen in hellroter Jacke und gelben Pantoffeln, ohne Perücke oder Kappe auf dem Kopf dasitzen – eine höchst tragikomische Bestätigung der väterlichen Prophezeiung, dass er nie wie irgendein anderes Menschenkind denken oder handeln werde.[11]

Zum Verständnis seines sonderbaren Wesens muss man die Kindheitserlebnisse und darüber hinaus die Eigenart seiner Zeugung kennen. Dem Vater, Walter Shandy, war es im vorgerückten Alter zur Gewohnheit geworden, das monatliche Aufziehen einer Standuhr auf denselben Tag zu verlegen wie die Erfüllung seiner ehelichen Pflicht. Besonders fatal war daran aber, dass die gute Frau Shandy »durch eine unglückliche Assoziation von Ideen, die in der Natur keinen Zusammenhang haben, […] niemals die Uhr aufwinden hören konnte, ohne dass ihr sofort gewisse andere Dinge einfielen, und vice versa.«[12] Gerade bei jenem Koitus, welcher zu Tristrams Zeugung führen sollte, muss sie ihren auf den Vorgang konzentrierten Mann mit der Frage verwirren, ob er an das Uhraufziehen gedacht habe. Diese Unterbrechung ist nach

---

terschiedliche Interpretationen erfahren, die innerhalb meiner Argumentation nicht gewürdigt werden können.

10 Burton (1621), S. 20. Auch Sterne hat den Zusammenhang von Lustigkeit und Melancholie als durchgängiges Moment im Leben komischer Schriftsteller angesprochen: »[T]ell me the reason, why Cervantes could write so fine and humourous a Satyre, in the melancholly regions of a damp prison – or why Scarron in bodily pain – or why the Author of the Moyen de parvenir (a vile, – but Witty book) – under the bondage of a poor *Canonical* – but that *Word*, girds me too close – there is either an Obliquity in Nature or some unknown Spring only sufferd to act within us, when, we are thus in the house of Bondage –« (Sterne *Briefe*, S. 416).

11 Sterne IV 224; vgl. I 10 und II 237f.

12 Sterne I 13f. (dt. S. 14)

Auskunft der damaligen Humoralphysiologie geeignet, die Energie der Lebensgeister herabzusetzen, die Nerven des Embryos zu zerrütten sowie ihn pränatalen Ängsten und melancholischen Phantasien auszusetzen.[13]

Am *Guy-Fawkes-Day* des Jahres 1718 kommt der »small HERO«[14] zur Welt. Bei der schwierigen Entbindung zerquetscht ihm ein übereifriger Landarzt mit einer Geburtszange das Nasenbein. Versehentlich wird das Neugeborene auf den düsteren Namen Tristram notgetauft. Seine primäre Sozialisation liegt ganz in den Händen der ziemlich unbestimmten Mutter, während das Erziehungsprogramm, welches der Vater nach dem plötzlichen Tod seines ersten Sohns entwirft, im Konzept stets hinter der Entwicklung des Jungen zurückbleibt. Zu allem Übel wird dem Kind im Alter von fünf Jahren von einem herabsausenden Schiebefenster die Vorhaut des Penis, gerüchteweise sogar mehr, abgeschlagen. Hinweise auf Impotenz als Folge des Kastrationserlebnisses gibt der Erzähler deutlich genug, wenn auch nie eindeutig. Über sein späteres Schicksal erfährt man nichts, doch ein Leben voller Enttäuschungen spricht aus Tristrams bitterer Meinung, die Erde sei die schlechteste aller Welten, er aber nur ein Spielball der fälschlicherweise so genannten Fortuna.[15]

### 3.2.2

Dem Vorsatz, ein dermaßen glückloses Dasein ausführlich zu erzählen, entspringt dennoch nicht etwa ein deprimierendes Zeugnis menschlichen Leidens, sondern der erste humoristische Roman. Tristram, dem alles, selbst tragische Größe, versagt ist, kann unmöglich in relevanter Geradlinigkeit sein Leben nachzeichnen, ohne sich den hoffnungslosen Verlauf einzugestehen.[16] Der melancholischen Provokation in ihrer vollen Wirkmächtigkeit auszuweichen und sie doch anzunehmen verlangt eine spezielle Erzähltechnik, die auf der Möglichkeit des ständigen Exkurses beruht:

> Deswegen habe ich von Anfang an, wie Sie sehen, das Hauptwerk und seine Nebenteile so miteinander verkreuzt und die digressiven und progressiven Bewegungen wie ein Räderwerk dergestalt zusammengesetzt und verbunden, dass im Allgemeinen die ganze Maschine in Gang gehalten wurde […].

13 Sterne I 7ff.
14 Sterne I 16
15 Sterne I 15f.
16 Vgl. Sterne I 15f. und I 59ff.

> Infolge dieses Kunstgriffs ist die Maschinerie meines Werks von ganz besonderer Art; es sind darin zwei Gegenbewegungen eingeführt und vereinigt worden, welche einander entgegenzuarbeiten scheinen. Kurz, mein Werk ist digressiv und auch progressiv, und zwar zugleich.[17]

Der Roman ist wahrhaftig vollgestopft mit Rückblenden und Abschweifungen zu jedem Thema, das sich nur irgendwie an erzählte Ereignisse anschließen lässt. Zeitgenössische Philosophie ist ebenso vertreten wie scholastische, die Medizin ebenso wie die Kriegswissenschaft; man liest erfundene Dissertationen, bestaunt ein Panoptikum des Zeitalters in Fakten, Meinungen und Geschichten; Auseinandersetzungen mit Kritikern und Reflexionen über das literarische Medium steigern sich zu Digressionen, die von Digressionen handeln.[18]

Der narrative Mechanismus ist nun wirklich derart verzahnt, dass die Abschweifungen eine Bewegung des Gesamtwerks simulieren. So spielen fast alle Exkurse vor dem Erinnerungsbild von Shandy Hall, weshalb sie die szenische Gruppierung um den Vater und Onkel Toby zunehmend ausleuchten. Dass dabei Tristrams ursprüngliche Intention, sich selbst darzustellen, nicht verlorengeht (wie das Interpreten sehr oft annehmen), sondern mittelbar erfüllt wird, soll die folgende Schilderung der beiden Brüder demonstrieren.

### 3.2.3

Nach dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts[19] sind Walter und Toby ›humorists‹, nämlich liebenswürdige Exzentriker, welche durch ein idiosynkratrisches Gepräge (›humour‹) auffallen. Die Besonderheit der Shandys liegt in ihren Steckenpferden. Walters Passion ist die Gelehrsamkeit, Tobys Leidenschaft gehört dem Kriegsspiel. Mit außergewöhnlicher Einsicht gestaltet Sterne, wie diese Lieblingsbeschäftigungen der Bewältigung negativer Erlebnisse dienen.

Onkel Tobys Hobby ist zweifelsohne traumatischen Ursprungs. Als Offizier unter Wilhelm von Oranien hatte er am Krieg gegen Frankreich teilgenommen; während der Schlacht um Namur war ihm durch absplitterndes

---

17 Sterne I 118f. bzw. 117 (dt. S. 76 bzw. 75)

18 Da ich mich hier auf das funktionale Kriterium des Heiterkeitseffekts konzentrieren will, können die intertextuellen Bezüge im Einzelnen nicht berücksichtigt werden. Vgl. Harries (1982) zur Einbindung von Fragmenten in das Gefüge narrativer ›Laune‹.

19 Zur Geschichte des Worts ›humour‹ siehe Abschnitt 7.1.3.

Mauerwerk das Schambein zerschmettert worden, was ihn für den aktiven Dienst untauglich machte. Derselbe Schlag bringt freilich auch »a most extreme and unparallel'd modesty«[20] in seinem Charakterbild zum Vorschein. Die gewaltsame Auslöschung der Sexualität ist so massiv, dass sie sogar entsprechende anatomische Kenntnisse mit in die Amnesie reißt. Bei einem Gespräch über die bevorstehende Geburt Tristrams wird dem Onkel klar, dass er den Unterschied zwischen dem genitalen und dem analen Ausgang des weiblichen Unterleibs verkennt –

> In Aristoteles' Meisterwerk wird gesagt, dass ein Mensch, wenn er an etwas denkt, was vorbei ist, nieder auf die Erde blickt, aber wenn er an etwas denkt, was noch zukünftig ist, so blickt er auf zum Himmel.
> Mein Onkel Toby dachte also wohl an keines von beiden, denn er sah geradeaus. – »Rechtes Ende!«, sagte mein Onkel Toby, murmelte die beiden Worte leise vor sich hin und blieb, während er sie murmelte, unversehens mit den Augen an einer kleinen Spalte hängen, die durch eine schadhafte Fuge im Kaminsims entstanden war. »Rechtes Ende eines Weibes! Fürwahr«, sagte mein Onkel, »ich weiß ebenso wenig, was das ist, wie der Mann im Mond. […]«[21]

Die psychischen Nachwirkungen des Schocks äußern sich zuerst darin, dass der Hauptmann den Hergang seiner Verwundung nicht verständlich wiedergeben kann beziehungsweise jedes Mal in Beschreibungen der Festungsanlagen steckenbleibt. Ein hinzugenommener Plan von Namur erlaubt es ihm dann, die Attacken der Alliierten genau zu erläutern, ja in diesem Zusammenhang sogar nebenbei seine Verletzung zu erwähnen, ohne das traumatische Entsetzen erneut durchleben zu müssen. Das immer umfassendere Studium der militärischen Architektur und Ballistik soll ihn die Wunde vergessen lassen. Eine nachhaltige Abschirmung aller Depressivität jedoch gelingt erst, als er die Abstraktheit der Wissenschaften eintauscht gegen Festungsmodelle, welche auf dem »bowling-green« bei Shandy Hall maßstabsgetreu errichtet werden. Hier verfolgt der alte Soldat den Spanischen Erbfolgekrieg durch Zeitungen und spielt dessen Verlauf selbstvergnügt nach. Das Hobby ist seine Möglichkeit, das traumatische Erlebnis im Miniaturmodell zu wiederholen und agierend zu verniedlichen. Die erotischen Konnotationen, deren Deutlichkeit weitere Auslegungen erspart, zeigen, dass die entbehrte Sexualität

20 Sterne I 108
21 Sterne I 166f. (dt. S. 106); vgl. Freud VII 181

ebenfalls in der militärischen Liebhaberei Ersatz gefunden hat. Schließlich gibt der Vertrag von Utrecht nicht nur den Völkern Europas Frieden, auch Onkel Toby bekommt sanftere Träume und wird für das Liebeswerben der Witwe Wadman empfänglicher.

Das Steckenpferd Walter Shandys besteht in philosophischem Systemdenken und rhetorischer Disputationskunst. Subtilitäten der Wissenschaften sowie spitzfindiger Witz beim Argumentieren sind sein höchster Genuss. Da kuriose Theorien beides kombinieren, finden sie sein besonderes Interesse, das ja gar nicht praxisorientierter, sondern defensiver Natur ist. Über der Deklamation exquisiter Trauerpassagen aus Burtons *Anatomy of Melancholy* kann er zeitweilig den Tod seines ersten Sohns vergessen, und hinsichtlich der Kastration seines zweiten Kindes tröstet er sich augenblicklich durch das Studium religiöser Beschneidungsrituale. Alle seine Kernhypothesen haben ihren Ursprung in Kränkungen, ihr systematischer Wert ist auf Abfederung von Schicksalsschlägen reduziert. Schon die Beschäftigung mit dem Leben des Sokrates mag daher rühren, dass Walter unter der Verständnislosigkeit seiner Frau leidet. Ohne Frage aber verfestigt sich der verbreitete Glaube an die Symbolik der Nasenlänge bei ihm deshalb zu einem Dogma, weil eine darauf bezogene Rentenklausel jahrelang für finanzielle Einbußen sorgte.

Die empfindlichste Enttäuschung – vor den niederschmetternden Erlebnissen mit Tristram – ist der erste Sohn Bobby gewesen, an dessen Begriffsstutzigkeit große väterliche Hoffnungen gescheitert sind. Das Grübeln über denkbare Ursachen solcher Zurückgebliebenheit führt den Vater zu der Hypothese, dass die natürliche Geburt eine unzumutbare Belastung des Kleinhirns darstelle und die darin angelegten Geistesfähigkeiten beeinträchtige. Von da an befürwortet er begeistert den prinzipiellen Kaiserschnitt:

> Dieser Schnitt in den Unterleib und Uterus ging meinem Vater sechs Wochen lang im Kopf herum; er hatte sich durch Lesen überzeugt, dass die Wunden im *Epigastrium* und in der *Matrix* nicht tödlich seien; man könne also den Leib der Mutter von Herzen gern aufschneiden, um dem Kind einen Weg zu bahnen. Er ließ eines Nachmittags vor meiner Mutter eine Bemerkung darüber fallen, bloß erzählungsweise; da er aber sah, dass sie schon aschfahl wurde, als sie nur davon hörte, hielt er es für besser, darüber zu schweigen, obgleich die Operation seiner Hoffnung unendlich schmeichelhaft gewesen

> wäre, und er ließ es damit bewenden, dass er das bewunderte, was vorzuschlagen er als zwecklos empfand.[22]

Die Ursachenkrämerei über Bobbys mangelhafte Fähigkeiten gelangt endlich zu dem Theorem, dass neben unkonzentrierter Zeugung sowie Kopflagenentbindung auch die Taufe auf einen nichtssagenden Namen eine schwache Entwicklung nach sich ziehen muss. Mit »*Cervantick* gravity«[23], wie der Erzähler signifikant klarstellt, propagiert sein Vater eine abergläubische Lehre, welche gewissen Namen magischen Einfluss auf den Lebenslauf einräumt. Dadurch vermag beispielsweise der potente Eigenname Trismegistus seinen Träger mit besonderer Stärke auszustatten[24]; die Verstümmelung des prächtigen Namens bei Tristrams Taufe lässt demzufolge ein ähnliches Schicksal für das Kind erwarten.

Hinter den Lieblingstheorien Walter Shandys steht der Versuch, unberechenbar zufallendes Schicksal abzuwenden oder nachträglich in ein System einzuordnen. Hierfür assimiliert er das vorfindliche Gelehrtenwissen, denn sobald er die transzendentalen Bedingungen einer Realität benennen kann, hat sie keine Macht mehr über sein Gemüt.

### 3.2.4

Tristrams Schilderung der zwei Käuze nimmt den Platz seiner unverfügbaren Lebensgeschichte ein, doch ermöglicht sie ihm andererseits, die eigene Persönlichkeit indirekt darzustellen. Die exzentrischen Gestalten sind vom autobiographischen Subjekt abgelöste Selbstrepräsentanzen. Diese Deutung beruht keineswegs bloß auf den vielen kleinen Familienähnlichkeiten. Schon das stereotype Possessivpronomen, wodurch das narrative Subjekt die Figuren auf sich bezieht, betont ihre Unselbständigkeit. Ferner beobachtet man immer wieder, dass sie es affektiv vertreten. Zum Beispiel behauptet der Erzähler, die Verstümmelung seiner Nase lediglich zur Belustigung vortragen zu wollen; sein Bedauern gilt allein dem Vater, sodass er das Mitleid mit ihm, nicht aber Selbstbetroffenheit für seine nachdenkliche Stimmung am Kapi-

---

22 Sterne I 254 (dt. S. 158f.)

23 Sterne II 24

24 Trismegistus ist eine mächtige Gestalt der antiken Mythologie. Die phallische Bedeutung des Namens nimmt Sterne von Rabelais (1532), Bd. 1, S. 264, der damit die »dreifache Größe« von Dingen, speziell von Panurgs Hosenlatz, beschreibt.

telanfang verantwortlich machen kann.[25] (Im Übrigen verraten widersprüchliche Attributionen von Eigenheiten die funktionale Verbundenheit des Brüderpaars; so werden etwa Merkmale Walters wie Eloquenz oder Spitzfindigkeit ins Bild des naiven Onkels eingeblendet, wohingegen dessen Belehrbarkeit ebenfalls den starrsinnigen Vater kennzeichnen soll.[26])

»My uncle Toby« und »my father« sind unzertrennlich auch in dem Sinn, dass erst das zusammengenommene Verständnis ihrer hervorragenden und lachhaften Eigenheiten den Durchblick gewährt auf ihre symbolische Relevanz für den Erzähler. Die merkwürdige Verschmelzung von Idealität und Defizienz, welche beide Brüder gleichermaßen charakterisiert, illustriert stark vergrößert den internen Konflikt in Tristrams Persönlichkeit. Wegen der Aufspaltung auf zwei Figuren dominiert jeweils ein Identitätsanteil. Dabei verkörpert Onkel Toby hauptsächlich das beschädigte Selbstbild, wenn er dem Erzähler das Stigma der Kastration abnimmt, während der Vater mehr das Ichideal repräsentiert, indem dessen intellektuelle Brillanz unverwüstliche Selbstachtung vorführt. In ihrer unzertrennlichen Einheit genommen, erscheint das Brüderpaar als Strategie des Erzählers, eine nicht auflösbare Diskrepanz im Selbstbewusstsein durch poetische Gestaltung zu fixieren.

Verglichen mit der augenfälligen Übereinstimmung, welche das Leidensattribut zwischen Tristram und Onkel Toby herstellt[27], scheint Tristram aufgrund seiner impulsiven Schreibweise, deren Eile keine Besinnung zulässt, das komplette Gegenstück zum Vater zu sein, der alle spontanen Gedanken für Eingebungen des Bösen hält. Tatsächlich bildet das unstete Denken des Sohns aber nur die gegensätzliche Variante zu Walters Systematisierungszwang. Dessen Rigidität ist vom gleichen Schlag wie die peinliche Akribie, womit der Erzähler jede Disziplin der Form missachtet.[28] Ihre Eigenheiten verhalten sich zueinander wie die ängstliche Genauigkeit der Melancholiker zur manischen Ideenflucht. Wo Tristram nicht ohnehin Meinungen seines Vaters zustimmt, da sind seine eigenen Ansätze jedenfalls von derselben Abwegigkeit, welche eine Begleiterscheinung des narzisstischen Rückzugs ist. Die Virulenz aller erlittenen Kränkungen erzwingt auch bei ihm die Konzentration des Interesses auf einige wenige Themen. Das Überwuchern der da-

---

25 Sterne II 99f.

26 Sterne III 208 bzw. I 67 und I 187 bzw. I 73

27 Den Hinweis, dass der Name ›Toby‹ eine umgangssprachliche Anspielung auf den Penis enthält, gibt Sterne (II 119) selbst, wenn er von »*Tickletoby's* mare« spricht.

28 Lanham (1973), S. 101: »[Tristram] avoids ceremoniously the discipline of form«.

zugehörigen Reflexionen zeigt an, dass sie nicht Erkenntnis, sondern intellektuelle Entschärfung von Ängsten intendieren:

> Denken Sie aber daran, Madame, wir sind von Geheimnissen und Rätseln umringt; die deutlichsten Dinge, die uns vorkommen, haben ihre dunklen Seiten, die auch der Scharfsichtigste nicht durchschauen kann; und selbst der hellste und bedeutendste Kopf unter uns gerät fast bei jedem Riss in den Werken der Natur in Verlegenheit und weiß nicht, was er daraus machen soll, so dass diese, wie tausend andere Dinge, auf eine solche Weise für uns ausfallen, die wir zwar nicht ergründen können, der wir aber […] das Beste abgewinnen – und das ist genug für uns.[29]

Leser mögen zunächst glauben, Tristram wolle die mehrfach zerstörte Kontinuität seiner Identität durch detaillierte Rekonstruktionen zusammenfügen, werden jedoch eines Besseren belehrt, denn der Erzähler rechnet ihnen mit Genugtuung vor, dass gerade das Herleiten »ab ovo« die Reflexion daran hindern kann, jemals zu Ende zu kommen oder das gegenwärtige Leben einzuholen.[30] Schon allein eine Annäherung der Reflexion an die Erzählergegenwart in Buch VII bewirkt ein völliges Umschlagen der Sprechhaltung. Ohne Übergang wird der erwachsene Tristram zum Erzählgegenstand, die losen Bezüge zu den anderen Teilen bleiben unentwickelt liegen; auch wird der joviale Grundton, welcher bisher den Zusammenhang der Bände garantierte, ausgetauscht gegen einen gehetzten Stil. Der möglichen Fehldeutung, hier unterbreche eine Reisesatire[31] die humoristische Intention, begegnet das siebte Buch selbst, indem sein Titelblatt betont, es sei kein Exkurs, sondern das »opus ipsum«. Zum eigentlichen Werk gehört es insofern, als jetzt die illusionäre Infinitesimalrechnung mit Leben und Reflexion den Durchbruch von Angst nicht länger verhindern kann.[32] In wilder Flucht vor dem drohenden Tod reist Tristram nach Frankreich. Nur rastloses Dahinjagen bis ins Rhônetal lässt ihn für diesmal entkommen. Trotzdem ist er unfähig, seinen miserablen Zustand im idyllisch anmutenden Dasein von Landarbeitern zu vergessen, ja deren »Viva la joia! Fidon la tristessa!« mahnt erst recht daran, dass ihm eine Existenz elementarer Lebenslust versagt bleibt.

---

29 Sterne II 231f. (dt. S. 300)

30 Sterne I 11 und II 220f.

31 Sterne bezeichnet den 7. Band in einem Brief als »a laughing good temperd Satyr against Traveling« (*Briefe*, S. 231).

32 Vgl. Mayoux (1971)

> »Gerechter Verteiler unserer Freuden und Leiden«, rief ich, »warum kann ein Mensch sich nicht hier im Schoß der Zufriedenheit niederlassen und tanzen und singen und beten und mit diesem nussbraunen Mädchen zum Himmel fahren?« Kokett drehte sie den Kopf zur Seite und tanzte schalkhaft her. »Nun ist es Zeit, fort zu tanzen«, sagte ich; und indem ich nur die Tänzerin und die Melodie wechselte, tanzte ich fort von Lunel nach Montpellier, von dort nach Pézenas und Béziers; ich tanzte weiter durch Narbonne, Carcassonne und Castelnaudary, bis ich endlich in Pedrillos Pavillon hineintanzte, wo ich mir ein liniertes Blatt Papier vornahm, damit ich Onkel Tobys Liebesabenteuer in gerader Linie und ohne Digressionen oder Parenthesen aufzeichnen könnte.[33]

Der Erzähler tauscht den nie schmerzfreien Bericht seiner Gegenwart gegen die Romanze des Onkels aus. Weil seine wehmütige Teilnahme an ländlicher Natürlichkeit überdeutlich leidvolle Züge hat, ersetzt er sie durch das vollkommenere Idyll auf Shandy Hall.[34] Tobys Liebschaft kann wegen ihrer Entrücktheit das darstellen, was Tristram am eigenen Leben verleugnen muss; den Grund seiner Entsagung kann er mit der Impotenz des Veteranen anerkennen.

Zur entlastenden Verleugnungsstrategie des Erzählers gehört die Projektion von Eigenaspekten ins Bild des Brüderpaars. Denn mit den beiden schafft er sich zwei Gestalten, die keineswegs angesichts ihres Missgeschicks resignieren, sondern es in ihr »whimsical theatre«[35] integrieren, wodurch sie als letztlich losgelöst von allem Elend erscheinen. Somit nimmt Tristram durch Identifikation teil an der Serenität, die er selbst narrativ herstellt. In den beiden Repräsentanzen verankert er sein unerfüllt dem Tod zutreibendes Leben. Dessen unerbittliche Chronologie arretiert er so lang, wie die Phantasiebeschäftigung mit den Shandys dauert. Durch die geglückte Mythisierung verbreitet sich eine Aura von Unsterblichkeit und heiterer Ruhe. Mit dieser Seligkeit, deren Wortbedeutung ja neben Ewigkeit auch Glück umfasst, lebt der Erzähler streckenweise. Indem er den aufgespaltenen Selbstrepräsentanzen in der unschreibbaren Autobiographie zu literarischer Unvergänglichkeit verhilft, dementiert er das nahe individuelle Ende. Er ruht gewissermaßen in

---

33 Sterne IV 111f. (dt. S. 541f.; die Übersetzung gibt fälschlicherweise »she danced up« mit »sie tanzte weiter« wieder.)

34 Vgl. Lanham (1973), S. 80: »Both brothers live a pastoral life in a green world […]. Both are, in our sense of the word as well as Sterne's, ›retired‹.«

35 Sterne II 135

den mythischen Figuren mit dem gleichen Gefühl infantiler Zeitlosigkeit, mit dem er als passiver Held seine Vorgeschichte durchlebte.

Aber für seine unmittelbare Existenz vermag Tristram solch entspannte Versunkenheit niemals zu erreichen, weil sie ihn an den Tod erinnern würde. Jede Erwähnung des problematischen Themas lässt ihn nur umso ungeduldiger weiterschreiben. Dem erholsamen Schlaf kann er nichts abgewinnen, ein Aussetzen der permanenten Konversation fürchtet er wie die Grabesruhe.[36] Dass dieses Motiv grundlegend ist, wird durch eine persönliche Mitteilung Sternes unterstrichen:

> I have not managed my miseries like a wise man – and if God, for my consolation under them, had not poured forth the spirit of Shandeism into me, which will not suffer me to think two moments upon any grave subject, I would else, just now lay down and die – die – and yet, in half an hour's time, I'll lay a guinea, I shall be as merry as a monkey – and as mischievous too, and forget it all […].[37]

Im »grave subject« verdichten sich somit Ernst, Schwermut sowie Todesangst und konstituieren den »spirit of Shandeism«, der kein Verweilen bei einem derartigen Gegenstand duldet.

Das Gravitationsgesetz, das den Erzählstil inspiriert hat[38], bekräftigt – gemäß seiner Sinnverweisung auf das vieldeutige Wort »grave« – die Korrelation von Melancholie und Humor im narrativen Konzept des Romans. Wie die Hängegewichte der Standuhr in Shandy Hall von der Schwerkraft nach unten gezogen werden, wodurch sie das Uhrwerk antreiben, so ist es das niederdrückende Gewicht des Ernstes, welches das Spielwerk des Humors in Gang setzt.

---

36 Die angstbesetzte Assoziation von Entspannung und Tod lässt sich dem Exkurs über den Schlaf entnehmen. Tristram liegt das Thema nicht. Mit allen gelehrten Ausführungen dazu kann er diesmal nichts anfangen. Sancho Pansas Bemerkung erscheint ihm noch am wichtigsten. Er zitiert jedoch nur die erste Hälfte, wo Sancho demjenigen Segen wünscht, der den Schlaf erfunden hat. Dagegen unterdrückt er den Teil, in dem die fatale Ähnlichkeit des Schlafs mit dem Tod erwähnt wird. (Siehe Sterne II 225ff. und Cervantes (1605), S. 1063).

37 Sterne *Briefe*, S. 139

38 Sterne I 117f.

### 3.2.5

Dass der »spirit of Shandeism« im Kern die Struktur manischer Verleugnung aufweist und eine zentrale Komponente der humoristischen Dynamik ausmacht, ist sowohl auf der Mikroebene als auch für die Gesamteinrichtung des Romans nachweisbar.

Wie es die Abwehr schafft, betrübliche Anlässe durch komische Fassade zu verleugnen, eine frustrierende Realität in ihrer Existenz anzuerkennen, aber deren affektive Bedeutung zu verneinen, demonstrieren drei Einzelszenen, die darin übereinstimmen, dass eine der Hauptfiguren mit komischer Geste auf etwas deutet, das sie ernsthaft nicht benennen will.

Da ist die berühmte Episode gegen Schluss des Romans, welche »uncle Toby's amours«[39] abrupt beendet. Die heiratswillige Mrs. Wadman fragt hartnäckig nach der exakten Lokalisation der Kriegsverletzung. Immer mehr in die Enge getrieben, unternimmt Hauptmann Shandy einen letzten Ausfall und verspricht der Witwe, sie solle sogleich die genaue Stelle zu Gesicht bekommen. Nach bangen Minuten des Wartens erscheint – eine alte Karte von Namur, worauf Onkel Toby die genaue Stelle seiner Verwundung bezeichnen kann. Die naiv-komische Geste erspart ihm das deprimierende Eingeständnis der Impotenz und drückt es doch zugleich aus. Frau Wadman jedenfalls muss die unbewusste Konnotation, die im Wort ›Namur‹ mitschwingt, herausgehört haben; sie insistiert nicht länger auf dem schwachen Punkt.

In einer anderen Szene ist Walter Shandy damit beschäftigt, für seinen Sohn Bobby eine Bildungsreise durch Europa zusammenzustellen. Bis vor Nevers kommt er mit den Berechnungen, als er unterbrochen wird und noch einmal von vorne anfangen muss. Nachdem er zum zweiten Mal mit seinen Kalkulationen bei Nevers angelangt ist, wird Bobbys Tod gemeldet –

> Als der Agrippina der Tod ihres Sohnes mitgeteilt wurde, erzählt Tacitus, sei sie nicht imstande gewesen, die Heftigkeit ihres Schmerzes zu mäßigen, und sie habe plötzlich ihre Arbeit abgebrochen. Mein Vater steckte seinen Zirkel nur umso fester in Nevers hinein. Welche Gegensätze! Seine war freilich eine Rechenarbeit, Agrippinas Arbeit muss jedoch von ganz anderer Art gewesen sein – wie könnte man sonst Schlüsse aus der Geschichte ziehen wollen?[40]

39 Sterne IV 275
40 Sterne III 21f. (dt. S. 349)

In einer unverkennbar komisch eingelassenen Geste setzt der Vater die Fahrtroute für den Toten noch bis Nevers fort und akzeptiert zugleich damit das unfassbare Faktum, dass diese Reise niemals (›never‹!) stattfinden wird.

Hierauf schildert der Erzähler, wie Walter erst unter Vorgabe einer rhetorischen Gelegenheit die mentale Verarbeitung des Unglücks leistet. Danach scheint ihm zur Eindämmung der tristen Stimmung ein Capriccio angebracht. Das Violinstück will jedoch nicht so recht gelingen, weil sich unter seinen Zuhörern einer zeigt, der beängstigend ungerührt dabeisteht (»– nein –, nicht der mit dem Bündel unter dem Arm, der ernste Mann im schwarzen Rock. *Hölle und Tod!* nicht der Herr mit dem Degen!«).[41] Selbst während des lustigsten Scherzos hat Tristram den abwartenden Tod vor Augen, apostrophiert ihn im unbeherrschten Fluch sogar.

Komische Fassadenbildung als ästhetisches Verfahren, das auf Hoffnungslosigkeit basiert, sie in ihrer affektiven Bedeutung aber negiert, durchzieht den gesamten Roman. Wenn der Erzähler auch den Bezug von Melancholie und Humor nicht näher analysieren mag[42], so geht er doch mit der Komik des Betrüblichen virtuos um. Das hebt Tristrams Idiosynkrasie über die seiner Akteure hinaus, welche in naiver Distanzlosigkeit zu sich selbst befangen bleiben. Zwar ist der autobiographische Impuls, den er sein »hobby-horse« nennt, das mit ihm und dem aufsitzenden Leser durchgeht, ein ›humour‹ wie die entsprechende »ruling passion«, von der Toby sowie Walter beherrscht werden.[43] Trotzdem wehrt er sich gegen die trostlose Reduktion der Identität auf eine exzentrische Erlebnisweise, indem er den vollen Ernst, den diese Art von Selbstbehauptung verlangt, ins Lächerliche zieht. Onkel Toby wiederholt beim Kriegsspiel das Schockerlebnis im Miniatur-Maßstab und bagatellisiert es. Tristram reinszeniert seine Unglücksfälle – aber so, dass sie wie Akzidenzien seiner Person erscheinen, ihre wesentliche Rolle dagegen allein innerhalb der Komödie auf Shandy Hall haben. Der Vater sucht bei Gelehrsamkeit Trost und sichert sich durch philosophische Systematisierungen gegen eventuelle Kränkungen ab. Tristram

41 Sterne III 58 (dt. S. 371). Der englische Fluch »'Sdeath!« ist nicht besser zu übersetzen. In der verwendeten Übersetzung steht bloß »nicht doch!«.

42 Sterne IV 45f.

43 Sterne I 21ff., I 151, II 241f. Vgl. *Briefe*, S. 143: »I shall write as long as I live, 'tis, in fact, my hobby-horse: and so much am I delighted with my uncle Toby's imaginary character, that I am become an enthusiast.«

imitiert solche umfassenden Orientierungsversuche mit seinen genauen Erlebnisrekonstruktionen – aber so, dass die eigene Synthesierungsschwäche in der allgemeinen Absurdität überlieferter Verstehensleistungen aufgeht.

Die Projektionsfiguren sind die Clowns von Tristrams Selbst, das er durch sie als Karikatur darstellt. Dem Kastrationstrauma gibt er in Tobys skurriler Existenz eine hyperbolische Gestaltung[44]; die Hilflosigkeit seiner Reintegrationsversuche dokumentiert er in den närrischen Räsonnements seines Vaters. Projektion und Überzeichnung tragen (neben der Entlastung aufgrund verminderter Angst beziehungsweise ihrer leichteren Bewältigung) entscheidend zur manischen Einfärbung der humoristischen Stimmung bei. Ist doch das Individuum, welches das aus geistesgeschichtlichen Versatzstücken gebildete Ichideal symbolisiert, genauso eine Spottgestalt wie der Charakter, der den lädierten Identitätsanteil repräsentiert. Wo das ideale Selbst geradeso wie das beschädigte komisch verzerrt wird, da schwindet die Diskrepanz im Selbstwertgefühl, die zur depressiven Verstimmung nötig ist. Tristrams zwiespältige Behandlung seiner beiden Doppelgänger führt zu einer hochgestimmten Indifferenz, worin nicht nur jede Unterscheidung der projizierten Persönlichkeitsaspekte, sondern letztlich die Polarität von Verzweiflung und Zuversicht zergeht. Obwohl die fröhliche Laune sein Leben faktisch aufs Narrentum festlegt, verleiht sie ihm dennoch Kraft zu solch kupierter Existenz:

> [I]n keinem Augenblick meines Daseins, soviel ich mich erinnere, hast du mich verlassen oder mir die Dinge, die mir in den Weg kamen, schwarz oder krankhaft grün gefärbt; in Gefahren vergoldetest du meinen Horizont mit Hoffnung, und als der Tod selbst an meine Tür pochte, sagtest du zu ihm, er möge ein andermal wiederkommen, und in einem so lustigen Ton von sorgloser Gleichgültigkeit sagtest du das, dass er an seinem Auftrag zweifelte.[45]

---

44 Hier ist wieder das Gesetz der Schwerkraft Paradigma des Erzählens: Eine »straight line« mag für Moralisten und Kohlpflanzer maßgeblich sein, aber für Ballistiker und Biographen ist »a Parabola – or else an Hyperbola« vorbildlich (Sterne III 231ff. und I 145f.).

45 Sterne IV 6 (dt. S. 479)

## 3.3 ›Eine unangreifbare Libidoposition‹ (Die narzisstische Komponente)

Der Heiterkeitserfolg des Humors lässt sich, wie wir gesehen haben, partiell nach dem Schema des manischen Verlaufs erklären. Er benutzt Verleugnung, Projektion sowie Identifikation als Mittel zur Leidverhütung und Lustgewinnung. Nun machen diese Mechanismen das Inventar eines archaischen Defensivsystems aus, das ferner magisches Allmachtsdenken und Idealisierung neben affektiver Aufspaltung verinnerlichter Objekte in allgütige und total böse Repräsentanzen umfasst. Eine derartige Abwehrstruktur weisen besonders krass Grenzfälle zur Psychose auf, zu denen man ja auch den hypomanischen Zustand rechnet.[46] Sie ist aber gleichfalls Bestandteil des frühkindlichen Narzissmus und hält sich, je nach dessen späterer Integration, mehr oder weniger modifiziert im Erwachsenen.

Der Narzissmus bietet eine Vertiefung unserer Erkenntnisse über den Humor. Freud hat beide Phänomene regelmäßig zusammen erwähnt. In seiner *Einführung des Narzissmus* findet man die Assoziation mit Hinblick auf die Attraktivität, welche von narzisstischen Objekten ausgeht:

> [D]er Reiz des Kindes beruht zum guten Teil auf dessen Narzissmus, seiner Selbstgenügsamkeit und Unzugänglichkeit, ebenso der Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie der Katzen und großen Raubtiere, ja selbst der große Verbrecher und der Humorist zwingen in der poetischen Darstellung unser Interesse durch die narzisstische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen. Es ist so, als beneideten wir sie um die Erhaltung eines seligen psychischen Zustandes, einer unangreifbaren Libidoposition, die wir selbst seither aufgegeben haben.[47]

Explizit spricht dann der Humor-Aufsatz vom »Triumph des Narzissmus«[48], im Übrigen aber enthält schon das Witzbuch einen diesbezüglichen Hinweis.[49] Außerdem leitet Freud das Gefühl unauflöslicher Verbundenheit mit

46 Kernberg (1975), S. 49ff.

47 Freud X 155

48 Freud XIV 385. Auch Kohut (1971, S. 365f.) hat den Humor unter den Umwandlungen des Narzissmus aufgeführt.

49 Freud notiert die Beobachtung, dass die Reaktion des Lächelns »zuerst beim befriedigten und übersättigten Säugling auf[tritt], wenn er eingeschläfert die Brust fahren lässt. Sie ist dort eine richtige Ausdrucksbewegung, da sie dem Entschluss, keine Nah-

der ganzen Welt, das auch dem Humor gewöhnlich zugeschrieben wird, aus der »Wiederherstellung des uneingeschränkten Narzissmus« ab.[50]

### 3.3.1

Eine konsistente Narzissmustheorie bildete sich allerdings erst Jahrzehnte nach Freuds Tod heraus.[51] Ihre heutige Fassung wurde von Michael Balint insofern mitbestimmt, als er die Bedeutung der primären Identität von Mutter und Kind für den Narzissmus hervorhob. Er bezeichnet das Verhältnis der dyadischen Situation als harmonische Verschmelzung und sieht eine Entsprechung in der Art, wie die Menschen mit der Luft in gegenseitiger Durchdringung leben, ohne dieser Tatsache besondere Aufmerksamkeit zu schenken.[52]

Die ursprüngliche Mutter-Kind-Einheit hat ihr Leibparadigma im Intrauterinleben, wo Fötus und Mutter miteinander verwoben sind. Den pränatalen Zustand charakterisiert vornehmlich das ungeschiedene Existieren, die komplette Umhüllung mit Fruchtwasser, weitgehende Reizabschirmung, automatische und kontinuierliche Versorgung sowie sanft schaukelnde Bewegungen. Aufgrund dieser Eigenschaften wird das embryonale Dasein für das spätere narzisstische Erleben vorbildlich.

Trotz der einschneidenden Veränderungen, die aus der Geburt resultieren, bleibt das ›ozeanische Gefühl‹ eine Zeitlang bestehen. Säuglinge besitzen ja weder eine Empfindung für ihre Körpergrenze, noch nehmen sie ihre Umwelt strukturiert wahr. Das mütterliche Objekt existiert nur als Moment einer Befriedigungssituation, in der sich die harmonische Verschmelzung bestätigt. Geglückte Interaktionen im Säugeakt verschaffen zugleich die Eindrücke

---

rung mehr aufzunehmen, entspricht, gleichsam ein ›Genug‹ oder vielmehr ›Übergenug‹ darstellt. Dieser ursprüngliche Sinn der lustvollen Übersättigung mag dem Lächeln, welches ja das Grundphänomen des Lachens bleibt, die spätere Beziehung zu den lustvollen Abfuhrvorgängen verschafft haben.« (VI 164) Heute nimmt man eher an, dass das ›Lächeln‹ des satten Säuglings keine Kommunikation darstellt, sondern die durch das intensive Nuckeln verkrampften Lippenmuskeln entspannen soll.

50 Freud XIV 430; vgl. 421ff. An anderer Stelle (VII 422) weist Freud darauf hin, dass sich narzisstische Wut und Humor nicht gegenseitig ausschließen.

51 Die profiliertesten Positionen werden von Kohut (1971) und Kernberg (1975) vertreten. In unserem Zusammenhang kann weder auf die metapsychologischen Probleme der einzelnen Ansätze noch auf deren Differenzen untereinander eingegangen werden; auch die seitherige Diskussion soll nicht resümiert werden. Für eine Übersicht vgl. Ronningstam (2005).

52 Balint (1968)

voller Sättigung, optimaler Beruhigung und sicheren Gehaltenwerdens; sie führen ein Erlöschen der Körperbedürfnisse und Schlaf herbei. Um solche Erinnerungsspuren an rekurrente Befriedigungserlebnisse zentrieren sich erste, frei flottierende Libidobesetzungen. Allmählich kommt es zur zögernden Ablösung der sexuellen von den vitalen Funktionen, deren Vergesellschaftung indessen mit unterschiedlichen Akzenten andauert. War es die anfängliche Tendenz des kindlichen Organismus, alle Erregungen auf minimalem Niveau zu halten, so bringen ihn die leicht verbesserte Reizverarbeitung sowie die unvermeidlichen Frustrationen dahin, zur aktiven Lustsuche überzugehen. Ihm bieten sich zunächst die Mutterbrust, danach das aufgespaltene Erscheinungsbild der Mutter als primäre Teilobjekte an. Mittels psychischer Internalisierung absorbiert er ihre guten Aspekte, stößt dagegen ihre bedrohlichen oder versagenden aus und erhält dergestalt sein »purifiziertes Lust-Ich«.[53] Im Zuge normaler Entwicklung setzen sich freilich zunehmend realistischere Kriterien der Wirklichkeitskonstruktion durch.

Enttäuschungen, welche der infantilen Lustsuche oft bereitet sind, frustrieren das Kind nachhaltig. Sie fördern die Wahrnehmung, dass das Liebesobjekt nicht ständig erreichbar oder gefügig ist. Die Erfahrung, von geliebten und gebrauchten Personen abhängig zu sein, tritt in Konkurrenz zur Phantasie, sie vollständig beeinflussen zu können. In den gleichen Zeitraum fällt auch die Entdeckung, dass es Rivalen um die Zuwendung der Mutter gibt. Angesichts der Notwendigkeit, eine Zerstörung der fragilen Repräsentanzen durch Wut, aggressive Abwertung und Neid zu verhindern sowie dem traurigen Verfallsprozess der ›splendid isolation‹ entgegenzuwirken, wird das Kleinkind offen narzisstisch.

Es stattet die ansatzweise unterschiedenen Selbst- und Objektrepräsentanzen mit derjenigen Vollkommenheit aus, welche die dyadische Einheit ausgezeichnet hatte. Einerseits stellt es ein grandioses Wunschbild von sich zur Schau, worin es allmächtig, auf keine Hilfe angewiesen, von Niederlagen unberührt ist. Andererseits werden seine Eltern zu imponierenden Gestalten idealisiert, die über grenzenlose Macht und unglaubliche Fähigkeiten verfügen. Da das Kind Selbst und Objekte mangelhaft abgrenzt, kann es die Elternfiguren als ausführende Organe seiner Größenphantasien sehen oder sich selbst als Teil der tragenden Gewalten fühlen.

---

53 Freud X 228. Sowohl die offene Frage, ab wann ein rudimentäres Ich anzunehmen ist, als auch das ungeklärte Problem, welche Komponenten eine Definition des normalen primären Narzissmus konstituieren, können hier nicht besprochen werden.

Nur schrittweise verabschiedet das Kind die überzogene Bedeutung seiner eigenen Person wie auch den Nimbus seiner Eltern. Im selben Maße verinnerlicht es die grandiosen Vorstellungen von sich und die erhabenen Aspekte der Eltern, welche zur Aufrichtung beziehungsweise Stabilisierung der Über-Ich-Strukturen verwendet werden. Dass das Ichideal den Narzissmus tradiert und zeitlebens garantiert, ist nach Freud außer Zweifel:

> Der Mensch hat sich hier, wie jedes Mal auf dem Gebiete der Libido, unfähig erwiesen, auf die einmal genossene Befriedigung zu verzichten. Er will die narzisstische Vollkommenheit seiner Kindheit nicht entbehren, und wenn er diese nicht festhalten konnte, durch die Mahnungen während seiner Entwicklungszeit gestört und in seinem Urteil geweckt, sucht er sie in der neuen Form des Ichideals wiederzugewinnen. Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzissmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war.[54]

## 3.3.2

Falls die Integration archaischer Konfigurationen in den Persönlichkeitsaufbau so reibungslos gelingt, wie es eben skizziert wurde, dann werden vom Narzissmus abgeleitete Wünsche nach harmonischer Verschmelzung auf sublimiertem Niveau befriedigt – etwa wenn Menschen sich im Engagement für gemeinsame Ziele mit anderen solidarisch wissen, wenn sie auf eigene Leistungen zu Recht stolz sein, daneben aber fremde Fähigkeiten neidlos bewundern können, wenn sie, getragen von gegenseitiger Anerkennung, in harmonischen Beziehungen leben.

Je weniger dagegen die archaischen Repräsentanzen integriert wurden, desto stärker ist das Subjekt auf *unmittelbare* Erfahrungen von Ungeschiedenheit fixiert, welche durchschnittliche Erwachsene allenfalls vorübergehend bei sexueller Vereinigung, in Rauschzuständen oder im Schlaf genießen. Dementsprechend weist der Narzissmuskomplex, wie ihn Otto F. Kernberg[55] beschrieben hat, ein Spektrum pathologischer Bildungen auf.

Leichtere Formen narzisstischer Störung resultieren aus der Regression vom normalen reifen Narzissmus zum normalen infantilen Narzissmus. Die ursprüngliche Anlehnung der sexuellen an die vitalen Funktionen macht sich

---

54 Freud X 161

55 Kernberg (1975), S. 365ff.

hier erneut geltend bei der Wahl eines Objekts, das in erster Linie das versorgende und schützende Wesen elterlicher Liebe fortsetzt. Solche ›anaklitischen‹ Beziehungen sind aufgrund von Abhängigkeitsbedürfnissen einerseits, Idealisierungsbestrebungen andererseits dauerhaft asymmetrisch.

Schwerere Störungen stellen ›narzisstische‹ Beziehungen dar, wobei eine Inversion der Beziehung von Subjekt und Objekt vorliegt. Im unbewussten Erleben ist das introjizierte Objekt an die Stelle der eigenen Person getreten, während die gewählte Bezugsperson wichtige Aspekte des Selbst repräsentiert. Beispielsweise identifizieren sich manche männliche Homosexuelle mit der idealen Mutter und lieben im Partner das Spiegelbild ihres kindlichen Selbst.

Bei narzisstisch gestörten Persönlichkeiten im eigentlichen Sinn hat die libidinöse Besetzung einer pathologischen Selbst-Struktur den Liebesbezug nach außen vollständig aufgesogen. Traumatische Enttäuschungen aus der Mutter-Kind-Dyade haben dazu geführt, dass die idealen Repräsentanzen, anstatt zur Aufrichtung des Ichideals beizutragen, mit Rudimenten realer Selbstanteile zum grandiosen Selbst verdichtet wurden. Zwischenmenschliche Beziehungen des Narzissten sind demnach keine echten Objektbeziehungen, sondern Interaktionen zwischen dem grandiosen Selbst und der zeitweiligen Projektion eben dieses grandiosen Selbst auf andere. Für die innere Wahrnehmung eines derartigen Charakters führen Personen, die nicht gerade idealisierte Vertreter seines Selbst oder paranoid gefürchtete Feinde sind, ein unbedeutendes Schattendasein.

Eine noch tiefere Regression umfasst die Zurücknahme der Ich-Differenzierung, welche bis dahin zwar pathologisch, aber relativ stabil war. Unter Preisgabe kontinuierlicher Identitätserfahrung erreichen Psychotiker den Urzustand symbiotischer Verschmelzung. Ihre entmischten und ungebundenen Triebbesetzungen bewirken jedoch, dass die Fusionsphantasien abwechselnd begleitet werden von ekstatischem Wonnegefühl über die unauflösliche Einheit oder von panischer Angst, durch die gegenseitige Verschlingung unterzugehen.

Insgesamt basieren narzisstische Pathologien auf einem grundlegenden Defekt im seelischen Gefüge, welcher den Aufbau einer inneren Welt psychischer Repräsentanzen entscheidend beeinträchtigt. Weil aufgrund spezifisch verzerrter Sozialisationspraxis der eingespielte Beziehungsmodus der primären Einheit nicht bruchlos in den folgenden Interaktionsformen fortgesetzt wird, erhält er sich unmodifiziert und sperrig gegen spätere Verinnerlichung. Der Narzisst bleibt – nach einer Formulierung Karl Landauers – dem Mythos

von der unaufhebbaren »Gemeinschaft mit sich selber« verhaftet. Obwohl er das Eigenleben der Bezugsobjekte kognitiv begreift, stellen sie für sein Unbewusstes nichts anderes als eine Erweiterung seiner Person, als notwendige Ergänzung bei der Erhaltung seiner Bedürfnislage dar. Niemand ist jedoch zu solch ausschließlicher Instrumentalisierung imstande, was Narzissten als eine existenzbedrohende Dysfunktion in ihrem Universum erleben. Sie laborieren daher an der unlösbaren Aufgabe, die angsterregende Eigenständigkeit von Mitmenschen zu entschärfen, wofür sie die gegenläufigen Intentionen nach stärkerer Anbindung oder weitgehender Befreiung verfolgen.

### 3.3.3

Betrachten wir die Erscheinungsformen dieser beiden Zielsetzungen[56], so kennzeichnet das Bild der Abhängigkeit die eine Entwicklungslinie. Aus tiefer Angst heraus, das Objekt und damit das lebenswichtige Sicherheitsgefühl zu verlieren, wird möglichst jede Trennung von ihm vermieden. Sich daran anklammern gilt als beste Art der Selbsterhaltung, weshalb physische Nähe zu den Bezugspersonen sowie steter Kontakt mit der vertrauten Umgebung wichtig sind. Was aber bisweilen nach inniger Beziehung aussieht, ist in Wahrheit das primitive Festhalten am idealen Mutterbild. Die magische Repräsentanz muss fehlende Segmente der psychischen Struktur ausgleichen helfen. Da in die Vorgeschichte traumatische Versagungen vonseiten der Mutter fielen, welche das seelische Gleichgewicht ihres Kindes nicht in erträglichen Schwankungen zu halten wusste, unterblieb eine kontinuierliche Verinnerlichung mütterlicher Funktionen ins Über-Ich. Deshalb ist das Subjekt allein kaum fähig, mit Bedürfnisspannungen umzugehen oder sich selbst zu beruhigen, sondern bleibt extrem von narzisstischer Zufuhr durch die Außenwelt abhängig.[57]

Es ist aber höchst schwierig, der großen Bedürftigkeit des ›ewigen Säuglings‹ zu entsprechen.[58] Seine Wünsche sind sowohl unersättlich als auch ungenau. Werden sie nicht spontan und selbstverständlich erfüllt, ist er um

---

56 Die Gegenüberstellung hat ebenfalls Balint (1959) als Erster unternommen. Er gebraucht dabei die Kunstwörter oknophil (für den »anklammernden« Typus) und philobatär (für den »unabhängigen« Typus).

57 Kohut (1971), S. 66. Auch Drogenabhängigkeit folgt dieser Ableitung. Siehe zur oralen Fixierung im Folgenden Abraham (1971), Bd. 2, S. 205-217 und Grunberger (1959).

58 Freud XIII 351

ihre eindeutige Artikulation verlegen. Auf keinen Fall wird er sie in Form einer Bitte äußern, stattdessen vorwurfsvolle oder weinerliche Unzufriedenheit an den Tag legen, gelegentlich in Abwechslung mit Jähzornsausbrüchen. Zur wahllosen Gier kommen starker Neid sowie Ungeduld, welche freilich eine besondere Hartnäckigkeit der Ansprüche nicht ausschließt. Außer bei Fragen regelmäßiger Versorgung zeigt er sich hauptsächlich passiv. Er pflegt einen zurückgezogenen, tendenziell verschrobenen Individualismus, versinkt einerseits in unerschütterlicher Gemütlichkeit, bekundet andererseits eine träge Gleichgültigkeit gegenüber allen Dingen, die ihn nur indirekt tangieren.

Die verkümmerten Ich-Fähigkeiten im Gefolge der anklammernden Haltung bilden einen auffallenden Kontrast zum Eindruck der Souveränität, den die andere Entwicklungslinie bietet. Deren ausgesprochene Selbständigkeit beruhigt massive Ängste, jemals wieder von einem anderen abhängig und bösen Enttäuschungen ausgesetzt zu sein. Grandios-narzisstische Charaktere gehen von den gleichen traumatischen Kindheitserlebnissen des Verlassenseins aus. Anstatt sich jedoch an ein magisches Partialobjekt zu klammern, regredieren sie auf das objektlose Urstadium, was das intrauterine Lebensgefühl der absoluten Einhüllung in die nährend-schützende Materie mobilisiert. Solch schemenhafte Umwelterfahrung teilt sich ihrem ganzen Lebensraum, oft sogar in kosmischen Dimensionen, mit. Sicherheit verbürgt im Gegensatz zu den begrenzt verfügbaren Menschen allein die unendliche Natur. Deren Elemente sind vertraut und freundlich; aus dieser Welt kann man nicht fallen, ja als untrennbarer Bestandteil von ihr ist man unvergänglich, grenzenlos und unerschöpflich wie sie selbst.

Derartige unbewusste Phantasien bringen das expansive Wesen des grandiosen Selbst zur Geltung. Auch das Wohlbehagen, das gewöhnlich mit verändertem Körpergefühl einhergeht (etwa bei ›erhebenden‹ Momenten im Wasser, in der Luft oder in weiter Landschaft), dürfte seinen Ursprung in frühesten Erinnerungsspuren haben. Da es schon größerer Geschicklichkeit bedarf, die symbiotische Verschmelzung aufrechtzuerhalten, ohne dass andere allzu bedeutsam werden, entfalten jene Persönlichkeiten nicht selten überdurchschnittliche Ich-Fähigkeiten, erreichen auf Gebieten, wo zwischenmenschliche Bezüge weniger wichtig sind, eine gewisse Perfektion. Im gegenwärtigen Sozialsystem trifft man sie demgemäß häufig in Spitzenpositionen oder unter der künstlerischen Elite an. Mit einiger kritischer Distanz gesehen, besteht ihre Arbeit aber zumeist aus leerer Produktivität, wovon sich sowohl ihre Umgebung als auch sie selbst haben täuschen lassen.

Bei stabiler Identität dominiert zwar eine der beiden Entwicklungslinien das oral-narzisstische Erscheinungsbild, dennoch zeigt dieselbe Person dahinter verborgen ebenso die gegensätzliche Variante. Bei vielen, die sich aus emotionalen Bindungen an ihre Mitmenschen befreit haben, beobachtet man beispielsweise, wie sie ihr Festhalten am preisgegebenen Objekt durch stets greifbare Gegenstände symbolisieren. Oft ist es etwas völlig Unauffälliges mit dem Wert eines fetischartigen Utensils oder eines ›treuen Begleiters‹ (sei es ein Talisman, ein Haustier oder eine menschliche Randfigur). Umgekehrt vermeint der anhängliche Typus, den idealisierten Anderen durch Anklammerung zu besitzen und souverän zu kontrollieren, büßt ihn aber infolge dieser Verdinglichung als Liebespartner ein.

Erst recht ist die scheinbare Verteilung von Hilflosigkeit und Omnipotenz auf entwertete und grandiose Repräsentanzen irreführend, weil Selbst und Objekte einander in der Verschmelzung vertreten. Zweifellos wirbt der orale Charakter um die Gunst schützender Mächte, indem er sich so klein wie möglich macht, doch da er sie ja magisch beeinflusst, verfügt auch er über deren gewaltige Größe. Wiederum verarmt die erhaben scheinende narzisstische Persönlichkeit ohne anhaltende Bewunderung von Leuten, welche ihr trotzdem kaum etwas bedeuten. Für beide Ausprägungen stehen jedenfalls Beziehungen ausschließlich im Interesse der Selbsterhaltung, sodass sie nicht als differenziertes Wechselspiel von Zuwendung und Abneigung erfahren werden können.

## 3.4 Jean Pauls Idyllen

Mit dem Fachwissen über Narzissmus sind wir in der Lage, das Fluidum heiterer Ruhe, das die Brudergestalten im *Tristram Shandy* verbreiten, besser zu verstehen. Es entspricht der Aura entspannter Versunkenheit, die der kleine Held auf traumatisierende Weise vermissen muss, weshalb ihr seine angstbesetzte Sehnsucht bis ins reifere Alter gilt. Wir wollen uns von der Bezeichnung ›Idylle‹, welche beiläufig zu dieser Stimmung assoziiert wurde, leiten lassen und die humoristischen Idyllen Jean Pauls als Beispiel nehmen für die im engeren Sinn narzisstische Komponente des Humors.

### 3.4.1

Die traditionelle Literaturgattung der Idylle beschreibt das unbeschwerte Leben einfacher Leute, welche die Auswirkungen der Zivilisation nicht kennengelernt haben. Ihre Existenz ist ein in sich ruhendes Dasein in abgeschirmter Naturszenerie, ihr Bewusstsein von unverfälschter Naivität. Anfänglich war das idyllische Genre mit der Vorstellung vom Goldenen Zeitalter verknüpft und bleibt auch dem naturrechtlichen Denken verpflichtet, bis sie Friedrich Schiller (in *Über naive und sentimentale Dichtung*) beauftragt, das Ideal einer mit Natur versöhnten Zivilisation zu vergegenwärtigen.

Jean Paul nimmt dagegen in der *Vorschule der Ästhetik* weder die Differenz zwischen natürlicher und staatlicher Organisation noch das utopische Postulat auf, sondern verlegt den Schwerpunkt auf Innerlichkeit sowie die subjektive Möglichkeit, selbst unter objektiv eingeschränkten Verhältnissen Freude zu empfinden. Er definiert idyllische Texte als »epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*« und hebt als neue Sujets jene bescheidenen Anlässe zum Fröhlichsein hervor, die den Alltag vom Alltag unterscheiden.[59] Die Wirkung solcher Literatur erläutert Jean Paul mit einem Bild, das den psychogenetischen Ursprung in Kindheit beziehungsweise Narzissmus schon andeutet:

> Aber was ist denn das, fragt ihr, was in Theokrits und Vossens Idyllen bei einem so mäßigen Aufwand von Geist und Herz der Spieler uns so froh bewegt und zwar nicht hinreißt, doch schaukelt? Die Antwort liegt fast in dem letzten Bilde von der körperlichen Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder – ohne Mühe fliegend und fallend – ohne Stöße Luft vor euch mit Luft hinter euch tauschend. So euere Freude mit einem Freudigen im Hirtengedicht. Sie ist ohne Eigennutz, ohne Wunsch und ohne Stoß, denn den unschuldigen sinnlichen kleinen Freudenkreis des Schäfers umspannt ihr konzentrisch mit euerem höheren Freudenkreise. Ja, ihr leihet dem idyllisch dargestellten Vollglück, das immer ein Widerschein eueres früheren kindlichen oder sonst sinnlich engen ist, jetzo zugleich die Zauber euerer Erinnerung und euerer höheren poetischen Ansicht […].[60]

Jean Pauls Idyllen – fiktive Biographien mit den Titeln *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle* (1793), *Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen* (1795) sowie *Leben Fibels, des Verfas-*

59 Jean Paul V 258f.
60 Jean Paul V 260; vgl. auch VI 378

*sers der Bienrodischen Fibel* (1811)[61] – sind sozusagen Legenden von komischen Heiligen. Als Hauptakteure fungieren unscheinbare Leute, von Beruf Lehrer, Pfarrer oder Schulbuchautor. Hinsichtlich ihres gemeinsamen Sozialcharakters sind sie keineswegs »innige Pädagogennaturen«[62], sondern vielmehr Vertreter der provinziellen Intelligenz in den deutschen Fürstenstaaten des 18. Jahrhunderts. Das Elend dieses Standes kommt in satirischen Passagen zum Ausdruck, welche seine Armut und mangelnde Ausbildung, die feudalen Abhängigkeitsverhältnisse und die Käuflichkeit aller Ämter zusammen mit der Misere des ganzen Erziehungswesens anprangern. Jean Paul zählt die Pädagogen zur Menge der »gebundnen« Menschen, »die im Fischkasten des Staates stille stehen und nicht schwimmen sollen, weil schon der ans Ufer lang gekettete Kasten oder Staat im Namen der Fische schwimmt […]«.[63] Der Glücksanspruch all jener, welche die staatlich verordnete Ruhe verinnerlicht haben, muss sich auf Behaglichkeit reduzieren. So trotzen die drei Idylliker den harten Bedingungen eine selbstgenügsame Zufriedenheit ab, indem sie ihre eingeschränkte Lage einerseits als wohlige Enge genießen, andererseits mit Schriftstellerei, wie borniert sie immer geraten mag, ausgleichen.

Unter ironischer Berufung auf die Lesererwartung an Idyllen bemüht sich der Erzähler ebenfalls, die düsteren Seiten der Lebensläufe auszuklammern oder zu kaschieren und seiner Schilderung einen hellen Klang zu bewahren.[64] Seine biographische Bearbeitung wird durch die historischen Quellen sehr erleichtert, denn das Material besteht (der Fiktion nach) aus den literarischen Reminiszenzen der Idylliker, die diese ihrerseits schon zur Stilisierung ihres dürftigen Lebens angelegt hatten. Auch benutzt der Erzähler die überlieferten Dokumente nur, um sie poetisch zu überfärben, wobei er zugibt, dass seine Phantasievorstellungen niemals mit seinen Beobachtungen übereinstimmen, gerade deshalb aber Vorrang vor realistischer Beschreibung haben.[65]

Der Phantasiearbeit entspringen biographische Genrebilder von annähernd gleichem Aufbau. Aus der gesamten Lebensdauer wird neben der Kindheit jener kurze Zeitraum hervorgehoben, in den die Erfüllung jugendlicher Hoffnungen fällt. Während jener Phase will die Folge von Sonn- und Feiertagen, persönlichen Festanlässen, Amtseinführungen und Ehrungen nicht ab-

---

61 Jean Paul I 422-462; IV 7-191; VI 364-562. (Auch seiner *Selberlebensbeschreibung* (1819) hat Jean Paul idyllische Züge mitgegeben).

62 Sophie Kreienbaum, *Die Idyllendichtung Jean Pauls*, Frankfurt a.M. 1933, S. 26.

63 Jean Paul IV 11

64 Vgl. besonders Jean Paul IV 101 und 151. Ferner I 425 und VI 446.

65 Jean Paul I 446; IV 147, 159f., 165, 199; VI 375ff., 380

reißen. Ausführlich werden Verlobung, Hochzeit sowie der »elysäische Zwischenraum«[66] beschrieben. Daneben betrachtet der Roman den Helden bei seiner literarischen Lieblingsbeschäftigung, führt weiter zu einer Begegnung mit dem Biographen, um ihn zuletzt in Erwartung des Todes zu schildern. Die Wechselfälle seines sonstigen Schicksals kommen überhaupt nicht zur Sprache.

Aus dem, was für den Idylliker »herkulische Arbeit«[67], forciertes Mittel seiner Selbstbehauptung, bedeutet, macht die narrative Umformung nun den verspielten Ausdruck einer erhaltenen Kindlichkeit. Die Unmittelbarkeit, welche dieser krampfhaft aufrechterhält, münzt die Erzählweise zur komischen Naivität um, indem sie ihn systematisch auf Infantilität festschreibt. Mit seinen drolligen Verhaltensweisen und unschuldigen Auffassungen steht er als »ein in sich selber vergnügtes stilles Ding von Seele«[68] da. Jean Paul geht mit ihm richtig wie mit einem Kind um, wenn er etwa dessen diminutiven Namen zur Anrede gebraucht, ihm Unglück abnehmen möchte oder seine Freuden durch Verbalisierung verdoppelt. Tatsächlich findet der Biograph selbst eine gelungene Charakterisierung seiner Haltung an einer Stelle, wo er die Gunst des Landes*vaters* gegen Fibel erwähnt, »welche auf einmal alle Spar- und Glückstöpfe und ägyptischen Fleischtöpfe der Wünsche, alle Zuckerdosen und Zuckerinseln der Lust, Silberschränke und Silbergruben des Glanzes in langen Reihen aufgedeckt hinstellt […].«[69] Das Zitat verweist auf das durchgängige stilistische Prinzip, die wunschgemäße Absolutheit des Vollglücks sprachlich zu approximieren. Mit hyperbolischer Metaphorik soll die Perspektivenkunst der Idylliker unterstützt werden.[70] Indem der Erzähler ihre lustprinziphafte Wahrnehmung übertreibend steigert, verstärkt er allerdings zugleich das infantile Wesen seiner Helden beziehungsweise ihre Komik.

Kindlichkeit hat für Jean Paul aber immer auch etwas Großartiges, da sie eben jene imaginative Spontaneität beinhaltet, welche die Realität souverän zu modulieren weiß. Ein Stück davon ist das Vermögen der Idylliker, ihre schlichte Lebenswelt mit imaginärem Wert zu überhöhen. Im Aufsatz *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft,* der auf den *Quintus Fixlein* Be-

66 Jean Paul I 439
67 Jean Paul I 429
68 Jean Paul I 457
69 Jean Paul VI 470
70 Vgl. Jean Paul IV 11; VI 454 und 1081

zug nimmt[71], wird die Fähigkeit zur Idealisierung eingehender behandelt. Als Beispiele fungieren das Umgestalten unerfüllter Wünsche zu Traumbildern; ferner Entgrenzungszustände wie Freudenfeste oder Räusche, wenn innere Hochstimmung die Tatsachen verkläre; schließlich die Liebe, welche Realität und Illusion noch inniger amalgamiere, weil sie der geliebten Person den Nimbus einer idealen verleihe. Jean Paul zufolge läuft jede dichterische Formung der Wirklichkeit, sogar einer unglücklichen, auf imaginäre Erhöhung und Verzauberung hinaus; die Faszinationskraft solcher idealisierter Situationen aber gründe im menschlichen Verlangen nach Unendlichkeit, das sich materialisiere in der Überschwänglichkeit von Affekten, der Unstillbarkeit von Begierden sowie dem unermesslichen Phantasiereichtum. Kindheitserinnerungen stellt er in denselben Kontext, »weil ihre magische *Dunkelheit* und das Andenken an unsere damalige kindliche Erwartung eines unendlichen Genusses, mit der uns die vollen jungen Kräfte und die Unbekanntschaft mit dem Leben belogen, unserem Sinne des Grenzenlosen mehr schmeicheln.«[72] Dieser Gedanke wird im *Quintus Fixlein* mit Nachdruck wiederholt:

> Ach, das bloße Schlaraffenland von Ess- und Spielwaren war es nicht, was damals mit seiner Perspektive wie ein Freudenstrom gegen die Kammern unseres Herzens stürmte und was ja noch jetzt im Mondlicht der Erinnerung mit seinen dämmernden Landschaften unsere Herzen süß auflöset. – Ach, das war es, das ist's, dass es damals für unsere grenzenlosen Wünsche noch grenzenlose Hoffnungen gab; aber jetzt hat uns die Wirklichkeit nichts gelassen als die Wünsche![73]

Beide Aspekte von Kindlichkeit also bringen die Idylliker zur Geltung, weshalb sich deren Biograph ebenso über ihre unentwegte Lustsuche amüsiert, wie er dem verlorenen Spielraum wehmütig nachtrauert.

### 3.4.2

Wer den narzisstischen Gehalt der bewahrten Infantilität untersucht, gerät zwangsläufig sofort auf die unbeschreibliche Eitelkeit, die absolute Selbstzufriedenheit und den schriftstellerischen Größenwahn der Hauptfiguren.[74] Weit aufschlussreicher ist jedoch der Nachweis, dass die gesamte Einrichtung

71 Jean Paul IV 195-205. Dazu IV 175.
72 Jean Paul IV 202
73 Jean Paul IV 91f.
74 Siehe dazu für Jean Paul allgemein: Profitlich (1969).

des Idylls einem narzisstischen Grundmuster folgt. Signifikant hierfür wird der unscheinbare Umstand, dass im szenischen Arrangement die Präsenz der Mutter unabdingbar ist, der Vater dagegen regelmäßig fehlt. In Fibels Familie steht er außerhalb des emotionalen Bundes; von der Mutter (mit einschlägig pathologischem Charakter[75]) abgewertet, ja verachtet, wird er immer unzugänglicher, was ihn noch mehr isoliert.[76] Sein Tod, der in Fibels Adoleszenz fällt, löst »ein eigenes Wohlbehagen« aus und richtet das »Still-Leben« vollständig ein.[77] Die anderen Lebensläufe haben ebenfalls den baldigen Tod des Vaters als konstituierendes Element der Idylle, insofern er ödipales Konfliktpotenzial abschafft. Der Idylliker kann sich, da überdies seine Geschwister frühzeitig sterben, sogar ganz allein im Zentrum mütterlicher Aufmerksamkeit behaupten.[78]

Die symbiotische Einheit von Mutter und Sohn kommt denn auch nicht zur Auflösung. Nach vorübergehenden Trennungen wegen Studienaufenthalten in der Stadt oder Ausflügen in die Residenz wird der unterbrochene Kontakt wieder hergestellt. Ein »Hang zur häuslichen Einengung«[79] zieht den Idylliker stets nach der ländlichen Heimat zurück. Er nistet sich ein im kleinen Dorf, welches selbst schon durch die natürliche Umgebung gegen die unbewohnbare große Welt abgeschirmt ist. Es gewährt Geborgenheit vor allem gesellschaftlichen Treiben, das ein Bild egoistischer Interessenpolitik, lärmender Begierden und kalter Konventionalität bietet. Den gemütlichen

---

75 Jean Paul VI 379ff. Unter den mütterlichen Charakterzügen, die nicht alle zur Ausführung kamen, hatte Jean Paul geplant: »Unwillkürliche Lustigkeit. – Ekel. – Die Migraine. – Fast kopflos und kalt. – Mehr schmollend, je mehr Anrecht. […] Misstrauisch. – Ambition nur gegen schlechte Frauen. – Herrschaft über den Mann.« (zit. nach Schneider (1901), S. 99).

76 Die Ausarbeitung der familiären Situation im *Leben Fibels* bleibt hinter dem ursprünglichen Konzept zurück, welches eindringlich das narzisstische Verhältnis skizziert: »Die Mutter warf alle Liebe auf den Sohn. – Dem Vogler war alle Laune gleichgültig. – Der Sohn wurde ihr Mann. […] Sie nannte ihn [Fibel] Gott den *Vater* (oder vielleicht den Sohn bei Vaters Tod). – Fibel war ihr Schnupftuch, wenn sie froh oder traurig war; sie drückte ihn an sich, und er brauchte selber eines. – Sie brachte ihm die Religion im Kindbette bei; wie er am meisten bei ihr sein durfte. – Die Mutter verschwenderisch für den Sohn. – Sie war reine Liebe gegen das Kind, wäre sie es gegen den Mann gewesen! […] Er opferte all sein Glück dem mütterlichen.« (zit. bei Schneider (1901), S. 101 und 103).

77 Jean Paul VI 409f. und 367

78 Jean Paul IV 66; VI 399; Wutz erwähnt einmal (I 424) in seinen Kindheitserinnerungen eine Schwester, von der nicht wieder die Rede sein wird.

79 Jean Paul IV 85

Binnenraum kennzeichnen demgegenüber emotionale Wärme, genügsames Wohlbehagen und Arglosigkeit.

Wie die Vorstellung einer heilen Welt von der Empfindung ungeschiedener Existenz im Mutterleib präformiert ist, lässt sich an der Symbolsprache ablesen. Maria Wutz hat bereits, als er noch auf dem städtischen Alumneum geplagt wird, eine genial einfache Technik zur Hand, die seinen Seelenfrieden garantiert:

> War der Tag gar zu toll und windig – es gibt für uns Wichte solche Hatztage, wo die ganze Erde ein Hatzhaus ist und wo die Plagen wie spaßhaft gehende Wasserkünste uns bei jedem Schritte ansprützen und einfeuchten –, so war das Meisterlein so pfiffig, dass es sich unter das Wetter hinsetzte und sich nichts darum schor; es war nicht Ergebung, die das *unvermeidliche* Übel aufnimmt, nicht Abhärtung, die das *ungefühlte* trägt, nicht Philosophie, die das *verdünnte* verdauet, oder Religion, die das *belohnte* verwindet; sondern der Gedanke ans warme Bett war's. »Abends«, dacht' er, »lieg' ich auf alle Fälle, sie mögen mich den ganzen Tag zwicken und hetzen, wie sie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Nase ruhig ans Kopfkissen, acht Stunden lang.« – Und kroch er endlich in der letzten Stunde eines solchen Leidentages unter sein Oberbett: so schüttelte er sich darin, krempte sich mit den Knien bis an den Nabel zusammen und sagte zu sich: »Siehst du, Wutz, es ist doch vorbei.«[80]

Das spätere Leben des vergnügten Schulmeisterleins macht auf seinen Biographen Jean Paul den Eindruck, als würde es – wie er sagt – nichts als sanft schlafen, schwerelos in der Luft fliegen oder von Wasserwogen getragen, gehoben und allmächtig geschaukelt werden.[81] Diese Umschreibungen verweisen deutlich auf das ozeanische Gefühl, das definitiv die Grundstimmung der Idyllen angibt.

Unwillig, sich aus »der seligen Isolierung im Intrauterinleben« überhaupt zu lösen[82], sucht der Idylliker jenem Zustand so nahe wie möglich zu bleiben, weshalb er bemüht ist, an seinem Geburtsort zu verharren und alle Veränderungen durch die Zeit zu stornieren. Die alten, immer wieder hervorgekramten Spielsachen oder andere Reliquien infantilen Glücks sollen über Entwicklungsprozesse hinwegsehen helfen. Um sich des Daseins einer fortdauernden

---

80 Jean Paul I 431. Vgl. auch das regelmäßig verwendete Motiv der warmen Winterstube.

81 Jean Paul I 422, 439f., 453

82 Freud XI 432. Für Fibel konstatiert das Jean Paul (VI 378) sogar explizit!

Kindheit zu vergewissern, rekapituliert er systematisch seine Vergangenheit und fixiert sie literarisch. Fixlein hat da ein ähnliches Illusionsverfahren wie Wutz erfunden. Er wartet gewöhnlich in der Stube, dem »Resonanzboden seiner Kinderjahre«[83], die Abenddämmerung ab, malt sich dann einen frohen Augenblick des gewesenen Idylls aus, hängt anschließend damaligen Träumereien nach, bis er sich endlich zu seiner eigenen Überraschung am gleichen Ort unter unverändert idyllischen Verhältnissen wiederfindet.[84] Eine Zeitvorstellung scheinen die Käuze allenfalls nach dem Rhythmus der Natur auszubilden, welcher ja als ewiger Kreislauf von ihrer persönlichen Vergänglichkeit eher ablenkt.

Desgleichen ist die Erzählweise des Biographen dazu geeignet, das kontinuierliche Voranrücken der Zeit vergessen zu lassen. Er spart nicht nur alle fälligen Änderungen jenseits der etablierten Idylle aus, selbst in ihr ist jede chronologische Abfolge ohne Belang. Entsprechend blendet Jean Pauls Schilderung von einem bestimmten, obwohl beliebigen Tag zu typischen Angewohnheiten im gleichmäßigen Tagesablauf über, die sich ihrerseits verwirrenderweise mit den kindlichen decken.[85] Besonders nachhaltig wirkt der mythische Stillstand der Zeit im Leben Fibels, wenn man über der versunkenen Betrachtung des Literaturbetriebs, welcher zusammen mit den Flitterwochen des Helden angeht, nicht einmal wahrnimmt, wie er altert, sondern erst beim Zerfall der Idylle abrupt daran erinnert wird.

Auch die Lebensräume werden – wie schon oft bemerkt worden ist[86] – von den Hauptfiguren lediglich im Einklang mit ihren Stimmungen erlebt beziehungsweise vom Biographen auf diese Spiegelfunktion hin eingerichtet. Die Umwelt reflektiert trotz aller Detailschilderung ausschließlich die monotone Erlebnisweise des Idyllikers. Außer den auf ihn bezogenen Funktionen zeigen sogar seine nächsten Mitmenschen wenig eigenständige Aspekte. Ohnehin fällt ihm mangels Empathie niemals ein, dass andere Leute Handlungsmotive haben könnten, welche von den eigenen verschieden sind. Deshalb durchschaut Fibel überhaupt nicht den akademischen Zirkus, der seinetwegen aus

---

83 Jean Paul IV 92

84 Vgl. zum ineinander geschachtelten Erinnerungsvorgang Tismar (1973), S. 15f. Auch das Phänomen der idyllischen Zeiterfahrung bewahrt den assoziativen Zusammenhang zur uterinen Symbolik: Jean Paul I 426, IV 87f.

85 Jean Paul IV 81-87; auch I 440-446. Wenn übrigens Verfall des Zeitsinns auf Autor und Leser übergreift, dann entgeht ihnen auch die Fehlkonstruktion in der Chronologie des *Quintus Fixlein* (IV 65, 86).

86 Etwa Blake (1975), S. 58. Vgl. z.B. Jean Paul I 439f., I 453, IV 159, VI 413

Spaß veranstaltet wird, und glaubt, er diene seinem Ruhm. Von den Ehefrauen gilt übereinstimmend, dass sie bloß für den einen beherzten Augenblick Person werden, wenn sie die freischwebend Verliebten zum ersten Kuss bewegen. Ihren individuellen Zügen, die nicht zu deren Narrheiten passen, nimmt Jean Paul so viel an Bedeutung, dass daraus kein Konflikt entsteht. Gehen bereits vor der Heirat ihre personalen Konturen in der Aura der Verliebtheit auf, so verwirklicht sich danach ihr Glück im Ehe-Idyll bestenfalls als Widerschein des Vollglücks, das vom Zentralcharakter ausstrahlt.

Das idyllische Fluidum entfaltet sich aber wiederum doch nur unter doppelter und dreifacher Verstärkung durch Frau und Mutter.

> Mutter und Tochter und Sohn konnten sich kaum von ihren wechselseitigen Küssen sondern. […]
>
> Aber allerdings gab es noch etwas, welches sich recht gut mit seiner färbenden Freude messen konnte: Es war das Zusammenfreuen und Zusammenklingen eines dreistimmigen Seelen-Satzes (Mann und Frau und Mutter) […].[87]

Diese Funktion der Angehörigen bedenkt Jean Paul öfters mit der musikalischen Metapher der Resonanz, um zu veranschaulichen, dass die Seligkeit des Idyllikers über gemeinsame Freude hinausgeht und den wonnevollen Zustand meint, wo sich die eigene Person mit den anderen harmonisch verschmolzen erlebt: »Es gibt eine größere Nähe der Herzen, so wie des Schalles, als die des *Echos*; die höchste Nähe schmilzt Ton und Echo in die *Resonanz* zusammen.«[88]

Den Einklang wissen sich die Idylliker mit der Allmacht ihres Wunschdenkens zu erhalten, so dass offenbar auch das Schicksal einstimmen muss. Während Fixlein das unfreundliche Glück wie ein Kind anlacht, bis es selber zu lächeln anfängt, wird für Fibel der Erfolg allein schon durch seine naive Zuversicht darauf verfügbar. Recht bescheiden nehmen sich dagegen Wutzens Manipulationen aus, etwa absichtliches Niesen im Unterricht, das die ganze Schulstube wie besessen auffahren und »Helf Gott, Herr Kantner!« rufen macht.[89]

An die Geschichte des Schulmeisterleins schließt der Erzähler die psychologische Reflexion an,

---

87 Jean Paul VI 460 und 461

88 Jean Paul IV 75; vgl. I 435, 457; IV 92, 189

89 Jean Paul IV 134; I 443 und 431ff.

> dass jeder das Nest, worin er sitzt und quiekt und welches das einzige ist, worüber er mit Schnabel und H– hinaussticht, für den Fokus des Universums hält, für eine Frontloge und Rotunda, die sämtlichen Nester aber auf den andern Bäumen für die Wirtschaftgebäude seines Fokalnestes […].[90]

Von der sonstigen Verurteilung selbstsüchtiger Verhaltensweisen ist dieser Egozentrismus bloß darum ausgenommen, weil er kindlich unbefangen beziehungsweise ohne stolze Herablassung auftritt. Jedoch ist gerade das konziliante Wesen des Idyllikers bezeichnend für seine vermessene Selbstgefälligkeit, welche um sich überhaupt nichts Vergleichbares wahrnimmt. Er hat aus seinem Erlebnisraum alles Entgegenstehende in die Außenwelt geworfen, deren aggressives Konkurrenzdenken sie zudem von seinem menschenfreundlichen Gemüt unterscheidet.[91]

### 3.4.3

Bei genauem Hinsehen weist die intensive Totalität des Vollglücks aber Brüche auf. Besonders die Selbstzufriedenheit ist nicht so absolut, dass sie Neid ganz kompensieren könnte. Was sonst nur ein klischeehaftes Merkmal der pädagogischen Kollegen ausmacht, prägt nämlich unbewusst auch das Verhältnis des Idyllikers zum Dorfgeistlichen. Diese missgünstige Tendenz ist ein ebenso unbemerktes Moment im Idyll wie der Ausfall des Vaters, vermutlich sogar seine Entsprechung. Jedenfalls bei Fibel spürt man, wie eine nachwirkende Ambivalenz aus unerfüllter Vatersehnsucht und früher Rivalität auf den beneideten Pfarrer übertragen wird. Schon der Plan für das Abc-Buch war bedeutungsvoll einem Traum entsprungen, worin sich die zwiespältige Vaterbeziehung zu einem phallischen »Fibelhahn« verdichtete.[92] Ebenso wenig zufällig taucht der Plan zur Biographie just am Geburtstag des Pfarrers auf, weil Fibel wieder einmal den »Freudenglanz des gastlichen Pfarrhauses, der sonst all seine Wünsche überstieg und verdunkelte,« mit ansehen muss, ohne daran teilnehmen zu dürfen. An der herben Kränkung entzündet sich die Ruhmsucht aufs Neue.[93]

Die anderen Idyllen kennen gleichfalls den Nimbus des Pfarrers. Zweifellos geht dabei die starke Anziehung dieser Gestalt auch von der besseren

---

90 Jean Paul I 464
91 Jean Paul I 432, 443; IV 81, 98; VI 415, 477f., 479f.
92 Jean Paul VI 426ff.
93 Jean Paul VI 453 und 482. Vgl. auch VI 390, 476, 477.

materiellen Versorgung aus, weit mehr aber vom öffentlichen Prestige, das sie genießt. Ansonsten würde das Sinnieren der Lehrer nicht so sehr darum kreisen. Das Schulmeisterlein beruhigt die Vorstellung, als Kantor dem Pfarrer in nichts nachzustehen, stellvertretend dessen Predigt mit eigenen Interpolationen gespickt vortragen zu können oder eben

> als amtierender Chor-Maire auf seinem Orgel-Fürstenstuhl die Poesie eines Kirchsprengels noch besser zu beherrschen, als der Pfarrer die Prose desselben kommandiert – und nach der Predigt über das Geländer hinab völlige fürstliche Befehle sans façon mit lauter Stimme weniger zu geben als abzulesen […].[94]

Der geistliche Stand fasziniert ihn, weil dort einerseits jeder Wettbewerb aufhört, die Priesterwürde sogar den Adelsstolz übertrifft, man andererseits nichts tut als Gott preisen und keinen Zuwachs an Kenntnis zur Vollendung mehr nötig hat.[95] Die Glorie des Predigtamts teilt sich schließlich dem Erzähler selbst mit, wenn er in Schriftstellern »Stadtpfarrer des Universums«[96], gewissermaßen potenzierte Geistliche, sieht – eine Einschätzung, welche vorausweist auf Jean Pauls Funktionsbestimmung von Dichtkunst in einem metaphysischen, theologisch formulierten Kontext.

Durch literarische Projekte sucht der Idylliker Anschluss an einen universalen Bedeutungszusammenhang, wie er ihn versteht. Sowohl die Verbreitung seiner Meinungen mithilfe des Buchdrucks als auch die Überhöhung des eigenen Lebens in einer publizierten Biographie sollen ihm »Welt und Unsterblichkeit«[97], das heißt Unendlichkeit in Raum und Zeit, erobern. Das Geltungsbedürfnis ist nicht hinreichend erklärt, wenn man darin bloß den Versuch von Selbstverwirklichung erblickt, der angesichts sozialer Randständigkeit oder politischer Irrelevanz skurrile Formen annimmt. Die mangelnde Möglichkeit, an einem produktiven Gesamtprozess teilzunehmen, und die subjektive Unfähigkeit, das persönliche Leben mit dem gesellschaftlichen sinnvoll zu verbinden, greifen hier ineinander.

---

94 Jean Paul I 442f.; vgl. I 430, 423

95 Jean Paul IV 71, 80, 137f.

96 Jean Paul IV 165. Der Doppelaspekt der Pfarrerfigur ließe sich am besten mit der lebensgeschichtlichen Determinierung im Vaterverhältnis Jean Pauls belegen. Doch liegt die biographische Fundierung – so aufschlussreich sie auch für alle humoristischen Texte wäre – nicht im Interesse dieser Arbeit.

97 Jean Paul VI 444

Da den eigenbrötlerischen Charakteren Individuation verwehrt ist in einer Gesellschaft, die unter Selbstbehauptung kurzerhand das Durchsetzen partikularer Interessen in Form von Herrschaft versteht, wählen sie das Refugium der Idylle, beschränken sich also auf einen kleinen, selbstgeschaffenen Bereich, der nur Menschen hat, mit denen sie im totalen Einvernehmen leben, wo sie sicher vor Verletzungen aus sozialen Konflikten sind, dafür ihr Glück im ruhigen Dasein finden. Derartige Festlegung auf Geborgenheit behindert allerdings die Ausbildung der Intelligenz, welche ja immerhin erst durch offene Auseinandersetzung profiliert wird. Der Zwiespältigkeit von Mimikry und freier Entfaltung, dem »närrischen Bunde zwischen Fernsuchen und Nahesuchen«[98], entspringen denn auch Individualitäten, die auf komische Weise absonderlich sind, letzten Endes idiotisch in jenem Doppelsinn (introvertiert/zurückgeblieben), den das Wort zu Jean Pauls Zeiten noch hat.[99]

### 3.4.4

Eigentlich sollen die schriftstellerischen Ambitionen den Solipsismus der narzisstischen Existenz gar nicht aufheben, sondern gerade in kosmischem Ausmaß vollständig einrichten. Die Suche nach Öffentlichkeit beinhaltet das Bemühen, Beschränkungen, welche zum Idyll erforderlich sind, zu überschreiten, ohne an ihm selbst etwas verändern zu müssen:

> Unvermerkt und dann erstaunt sieht sich der Mensch so ins Große hineingezogen als die Dörfer um London ins London, und er weiß nicht zu unterscheiden, sondern hält sich statt eines vorigen Dorfs für eine geborne Gasse in der Hauptstadt.[100]

Der Idylliker meint, durch Ausdehnung seines Ansehens die alte Lebensqualität unentfremdeten Daseins wieder in jener Vollkommenheit herzustellen, mit der er sie einst erlebt hat. Sich gedruckt zu sehen ist deshalb sein höchster Wunsch, weil erst das anonyme Lesepublikum eine angemessene Trägerschaft des universalen Geltungsanspruchs darstellt. Erst diese erhabene Dimension, welche über den engen Sinneshorizont hinausgeht und vermeintlich keine Grenzen hat, vermöchte ihm die Empfindung kosmischer Verbundenheit zurückzurufen. Wie genau das Publikationsinteresse dem Bedürfnis

98 Jean Paul VI 1081
99 Solcher ›Dialektik‹ des Närrischen ist Müller (1979) nachgegangen.
100 Jean Paul VI 478

nach Verschmelzung antwortet, ist besonders evident an einer witzigen Charakterisierung von Fibels Schriftstellerei: »Er war am Tage ebenso warm gebettet, wenn er die Federn hielt, als nachts, wenn sie ihn hielten.«[101]

Das Verschmelzungsmotiv hat im Gesamtwerk Jean Pauls einen eminenten Stellenwert.[102] Kontrastiv zum Bilderchaos, womit der Witz jede aufkommende Stimmung sofort wieder zerstreut, sind empfindsame Sequenzen für ihre verfließende Bildlichkeit bekannt. Peter Michelsen stellte diese durchgängige Spaltung der Schreibmanier fest.[103] In der treffend »Wasser-Metaphorik« genannten, gefühlsbetonten Ausdrucksform verfließt das Konkrete zu einer atmosphärischen Einheit, die aus einem Naturelement, meist eben dem Wasser, besteht. Viele tränenreiche Liebesszenen sprechen von der Auflösung der Individualität in völliges Einssein; die Erlebnisqualität des sehnsüchtigen Vergehens setzt den Tod dem Eros gleich. Zu den Vorzügen der sogenannten hohen Menschen, welche sich auszeichnen durch »die Erhebung über die Erde, das Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Tuns und der Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte«[104], gehört der Wunsch, zu sterben, weil sich damit eine Auflösung der qualvoll vereinzelten Persönlichkeit in die umfassendste Einheit, die unsterbliche Gemeinschaft liebender Seelen, vollzieht.

Die Idylliker glauben gleichermaßen, in den seltenen Augenblicken von Liebesrausch zu vergehen; selbst ihre Todesphantasien kennen solche Vereinigungsmomente.[105] Zur Leugnung eines endgültigen Todes verhilft ihnen jedoch weniger religiöse Zuversicht als Unbekümmertheit. Eingebaut in die Überbleibsel ihrer Kindheit und im Wahn, wieder Kind zu sein, gehen sie ahnungslos ans Sterben, erwarten allenfalls ewigen Frieden, nicht aber eine Zerstörung des Idylls. Fixlein, der bis zu seinem 32. Geburtstag beunruhigt ist durch die irrationale Furcht, vom Tod »mit zweiunddreißig spitzigen Zähnen«[106] verschlungen zu werden, bildet da keine Ausnahme, denn die orale Symbolik wie auch die kindgemäße Art der Beruhigung weisen diese Angst

---

101 Jean Paul VI 463. Ferner I 464 und 465; IV 28; VI 429 und 545; vgl. VI 1090f.: »Sprach- und Analysier-Gerümpel und Kleinwesen – eigentlich auch ein heimlicher Zug seiner Liebhaberei für Häuslichkeit«.

102 Auch Sprengel bezeichnet in seiner Innerlichkeitsstudie die angestrebte Totalität einmal (1977, S. 206f.) explizit als primären Narzissmus.

103 Michelsen (1962), S. 326ff.

104 Jean Paul I 221

105 Jean Paul I 445, 460; IV 116f., 180; VI 537

106 Jean Paul IV 182

als Äquivalent des Verschmelzungswunsches aus. Nicht dass der idyllische Zustand absolut negiert würde, sondern dass er sich zu unkontrollierbarer Absolutheit verselbständigen könnte, ist das Erschreckende am Tod. Bildhaft gesprochen, »steigt in das helle, glatte Meer, das ihn wiegend führte, schnaubend das Seeungeheuer des Todes aus dem vermoderten Abgrund herauf – und des Untiers Rachen klafft, und das stille Meer zieht in Wirbeln in den Rachen und nimmt ihn mit.«[107]

Für den Biographen dagegen hat der Tod metaphysische Bedeutung. Bei seinen Begegnungen mit den Idyllikern wird er stets durch das eine oder andere Anzeichen schmerzlich an die Sterblichkeit des Menschen und die Flüchtigkeit seiner Freuden erinnert. Der »Gedanke der Erden-Eitelkeit« bewirkt, dass er Freude »nie so voll« verspürt.[108] Ihn mahnt Vergänglichkeit permanent daran, wie unvollkommen alle weltlichen Verhältnisse sind. Während seine närrischen Helden erst aus einer verbesserten Situation heraus die Verklärung ihrer vormaligen belächeln[109], macht das Faktum des Todes für Jean Paul jede Idealisierung zur Illusion. Die Endlichkeit der Menschen nivelliert einerseits ihre unterschiedlichen Ansprüche auf Größe, rückt andererseits jegliches Pathos angesichts seiner Kurzlebigkeit ins Lächerliche.

Einzig Ewiges ist darüber erhaben. Der lebendige Gott, die unendliche Schöpfung und die Unsterblichkeit tugendhafter Seelen bilden einen harmonischen Einklang, welcher gegenüber Irdischem von endloser Dauer ist. Mit dem Gefühl solch transzendenter Dreieinigkeit lässt der Biograph seine Erstlingsidyllen ausklingen.

> Aber heute richtet sich mein Geist auf mit seinen irdischen Kräften – ich erhebe meine Augen in die unendliche Welt über diesem Leben – mein an ein reineres Vaterland geknüpftes Erdenherz schlägt gegen deinen Sternenhimmel empor, Unendlicher, gegen das *Sternenbild* deiner grenzenlosen Gestalt, und ich werde groß und ewig durch deine Stimme in meinem edelsten Innern: Du wirst nie vergehen.[110]

---

107 Jean Paul IV 178

108 Jean Paul I 444. Im *Leben des vergnügten Schulmeisterleins* ist die negative Verflechtung von Freude und Sterben besonders ausgeprägt durch die erzählerische Nebenordnung von Hochzeit und Tod (454), witzige Anspielungen (448, 457) sowie schließlich die groteske Komik, mit der Wutzens Grab als »ein Lustlager bohrender Regenwürmer, rückender Schnecken, wirbelnder Ameisen und nagender Räupchen« beschrieben wird (461). Siehe auch Blake (1975), S. 60.

109 Jean Paul I 457; IV 99, 135f.; VI 533f.

110 Jean Paul I 469; IV 191

Nach einem tragenden universalen Lebenszusammenhang suchend, wandert Jean Pauls Phantasie vom unzulänglichen Diesseits ins Jenseits und findet dort eine zweite Welt, die das eigentliche Ziel der unermesslichen Wünsche, der wahre Ort der Glückseligkeit, ist. Verglichen damit sind alle irdischen Ideale partikular, mithin letzten Endes eitel.

Allerdings hat der Leser eben erst erfahren, wie die Idylliker das Bedürfnis nach symbiotischer Einheit mit der Ad-hoc-Verklärung ihrer Situation erfüllen; er muss sich aufgrund dessen fragen, ob diese neue Idealisierung nicht den gleichen Ursprung hat. Der psychische Gehalt des himmlischen Idealstadiums sowie der Sehnsucht nach dem, »was uns wärmt und trägt«[111], stimmt mit den idyllischen Vorstellungen ohnehin überein. Zu einer derartigen Schlussfolgerung ist der Erzähler jedoch außerstande; lieber bricht er seine Reflexion über den illusionären Status von Idealisierungen ab, bevor er erkennen würde, dass er ja genau dasselbe Verfahren benutzt, um seine Unendlichkeitsperspektive zu gewinnen. Das nämliche Wunschdenken, das den Idyllikern Wirklichkeit glatt ersetzt, verlangt auch hier unmittelbare Objektivität, anstatt als utopische Hoffnung auszuhalten.

Deswegen geht Jean Paul doch nicht so weit, Innerlichkeit in der bürgerlichen Privatsphäre beheimatet zu glauben, wie es vom Biedermeierpublikum aus seinen Idyllen herausgelesen wurde. Er hält vielmehr durch humoristisches Ausbalancieren den Gedanken an das Beschränkte von Weltabgewandtheit selbst dort wach, wo die Neigung zur Behaglichkeit zu überwiegen droht. Entsprechende Lesererwartungen bleiben noch im Moment ihrer Erfüllung fragwürdig. Sobald sich die Idylle als »ein stillendes Still-Leben – eine Wiege erwachsener Leser zum Farniente«[112] ankündigt, problematisiert der vom Bild evozierte Regressionsgrad den versprochenen Lustgewinn. Immer durchkreuzen witzige Vergleiche das Aufkommen einer einheitlichen Stimmung. Auch verstärkt, wie gesagt, jede hyperbolische Idealisierung nur die komische Herabsetzung des Helden zum Kind und offenbart, dass das Vollglück eine Differenzierung des Bewusstseinsstands über das purifizierte Lust-Ich hinaus nicht zulässt. Neben den Metaphern, welche die wesentlich orale Auffassung der Idylliker oder ihr erfahrungsloses Anstaunen von Pracht hervorheben, bringen oft szenische Details den unbewussten Sinn zum Vorschein. Besonders augenfällig ist das, wenn Fibel, während der Plan zu seiner

111 Jean Paul IV 28
112 Jean Paul VI 367

Biographie entsteht, einen Hosenknopf nach dem anderen abdreht, folglich entblößt »auf die Bahn der Lorbeern« losmarschiert.[113]

Ein Reflexionsprozess ist ferner dadurch angelegt, dass Jean Paul das Verhalten seiner Leser mit dem seiner kauzigen Gestalten vergleichbar macht. Er empfiehlt jenen nämlich, sich zum rechten Lektüregenuss ins warme Zimmer zu hocken, alle Vorhänge zuzuziehen, eine Schlafmütze aufzusetzen sowie die politische Welt zu vergessen. Weil das alles jedoch zur Genusstechnik des Idyllikers gehört, rückt der Leser per Analogie ins komische Licht.[114] Die sedative Wirkung, welche dieser sich von solcher Literatur verspricht, steht für jenen im Zentrum der Lebenskunst. Durch seine Narrheit führt er aber vor, wie jede auf Dauer gestellte Regression abkapselt und dumm werden lässt.

Jean Paul geht es darum, weder die Sehnsucht nach einer besseren Welt noch die Zufriedenheit in der gegenwärtigen darangeben zu müssen. Er greift, um beides zu kombinieren, die zwiespältige Lebenseinstellung des Barocks auf, will das Dasein wegen seiner ganzen Bedeutungslosigkeit geringschätzen und trotz alledem genießen:

> Man muss dem *bürgerlichen* Leben und seinen Mikrologien, wofür der Pfarrer einen angebornen Geschmack hat, einen künstlichen abgewinnen, indem man es liebt, ohne es zu achten, indem man dasselbe, so tief es auch unter dem *menschlichen* stehe, doch als eine andere Verästung des menschlichen so poetisch genießet, als man bei dessen Darstellungen in Romanen tut.[115]

Damit ist das Dilemma eher umschrieben als gelöst. Der Idylliker hat sich die soziale Rolle zur zweiten Natur gemacht, worin er voll aufgeht. Freilich bleibt er, da derartige Naivität sein Glück ausmacht, unweigerlich darin gebannt. Umgekehrt kann der Empfindsame den Abstand zwischen gesellschaftlicher Existenz und menschlichem Sein ermessen. Deswegen muss sein Lebensgenuss aber vom substanziellen zum ästhetischen verblassen. Denn sobald das Wohlbehagen merklich imaginärer Willkür bedarf, sublimiert sich echte Daseinsfreude zum humoristischen Vergnügen. Dies ist auch der Grund dafür, dass man von jeher das *Billett an meine Freunde*, das im Wechsel von idealistischer Entrückung und zurückgezogener Häuslichkeit eine dritte Option,

113 Jean Paul VI 483ff.

114 Tismar (1973), S. 41 hat auf diese Koinzidenz hingewiesen. Siehe dazu Jean Paul I 422, IV 11, VI 368.

115 Jean Paul IV 185; vgl. I 461; IV 186, 198f.

»glücklicher (nicht glücklich) zu werden«[116], sieht, als Vorformulierung von Jean Pauls Humortheorie verstanden hat.

## 3.5 ›Verhüllte Aggression‹ (Die masochistische Komponente)

Einem Moment in den interpretierten Texten haben wir bis jetzt zu wenig Beachtung geschenkt. Bereits im *Tristram Shandy* ist uns aufgefallen, wie das Ichideal des Erzählers durch Projektion auf den schrulligen Vater seinen maßgebenden Status verliert und komisch wird. Geradeso kontrastiert Jean Paul seine Idee von erfüllter Existenz mit dem lächerlich wichtig genommenen Leben und Schreiben der Idylliker, was eine Problematisierung entsprechender Erwartungen nach sich zieht. Die spöttische Herabsetzung jener Gestalten bleibt eben nicht ohne Rückwirkung auf die ideale Selbstrepräsentanz, welche sie karikaturhaft überzeichnet realisieren. Das Lachen über sie umfängt den Erzähler (beziehungsweise Leser) und verbindet sich »mit dem Bewusstsein seiner *ähnlichen* Narrheit«.[117]

### 3.5.1

Freud ist auf diesen Vorgang im Witzbuch[118] näher eingegangen: Bei der Untersuchung aggressiver Witze findet er eine zynische Variante, die den Angriff nicht gegen Autoritäten, sondern gegen ohnehin erniedrigte und machtlose Personen richtet; überdies haben die verlachten Objekte oft wesentliche Eigentümlichkeiten mit dem Erzähler (beziehungsweise Zuhörer) gemeinsam. Besonders das jüdische Volksleben hat sich bei der Anekdotenbildung eines solchen Verfahrens bedient. Beispielsweise setzen zahlreiche Geschichten über den institutionalisierten Heiratshandel die Parteien oder den Ehevermittler komisch herab, ohne dass sie deshalb die Sympathie der Lachgemeinschaft verlören. Bei genauerem Hinsehen erweisen sie sich als bloß vorgeschobene Objekte für »verhüllte Aggression«, welche hinter ihnen ein bedeutsameres Ziel anvisiert.[119] Allein schon ihre würdelose Spottgestalt macht nämlich aus den Betroffenen stumme Ankläger einer sozialen Einrichtung, deren Unwürdigkeit sie nicht besser als durch völlige Anpassung entlarven

116 Jean Paul IV 10. Dazu ausführlicher im Abschnitt 8.4.3.
117 Jean Paul IV 132
118 Freud VI 111-126
119 Freud VI 119

können. Der kritische Witz verschiebt seinen Angriff gegen Institutionen und gesellschaftlich herrschende Anschauungen auf die kleinen Leute, die sie tragen. Zynisch kann der Spott dieser Geschichten heißen, weil sie nicht – wie Satiren – partielle Missstände kritisieren, sondern zersetzend am Fundament des gültigen Normensystems wirken. Mit bitterem Lachen dokumentiert der von kulturellen Auflagen Regulierte sein Wissen darum, dass die Ideale, denen er anhängt, dem Interesse an seiner Unterdrückung dienen.

> Es lässt sich laut sagen, was diese Witze flüstern, dass die Wünsche und Begierden des Menschen ein Recht haben, sich vernehmbar zu machen neben der anspruchsvollen und rücksichtslosen Moral, und es ist in unseren Tagen in nachdrücklichen und packenden Sätzen gesagt worden, dass diese Moral nur die eigennützige Vorschrift der wenigen Reichen und Mächtigen ist, welche jederzeit ohne Aufschub ihre Wünsche befriedigen können. Solange die Heilkunst es nicht weiter gebracht hat, unser Leben zu sichern, und solange die sozialen Einrichtungen nicht mehr dazu tun, es erfreulicher zu gestalten, so lange kann die Stimme in uns, die sich gegen die Moralanforderungen auflehnt, nicht erstickt werden. Jeder ehrliche Mensch wird wenigstens bei sich dieses Zugeständnis endlich machen.[120]

In einem ersten Versuch, jene spezielle Art der umweghaften Aggression analytisch zu verstehen, bemerkt Theodor Reik[121] zwar die »Bloßstellung der eigenen Verächtlichkeit, diese manchmal grandiose Demonstration der eigenen Erbärmlichkeit«, wird jedoch – wohl durch den schonungslosen Zug im Judenwitz – dazu bewogen, die Analogie zur melancholischen Selbstkritik heranzuziehen. Wie in der Depression das erkrankte Ich ein ambivalent behandeltes Liebesobjekt introjiziert und dadurch zum Ziel seines eigenen Hasses wird, so sollen in der witzigen Selbstdemütigung die gehassten Wirtsvölker das böse Introjekt vertreten, dem der Angriff gilt.

Diese Hypothese ist allerdings wenig ansprechend. Sehr plausibel argumentierte Eduard Hitschmann dagegen, dass solche Witze ausschließlich Eigenheiten der jüdischen Minorität, aber niemals auch Wesenszüge der feindlichen Wirtsvölker verspotten würden. Die Annahme einer melancholischen Introjektion werde unwahrscheinlich durch »das *vollkommene Nichtübereinstimmen* des Verspotteten im Witz und der zu kritisierenden

120 Freud VI 121
121 Reik (1929), S. 33-58

Eigenschaften der Gegner«. Vielmehr lasse die scherzhafte Entwertung des eigenen Volkes eine masochistische Tendenz vermuten.[122]

Reik sah sich durch den Einwand gezwungen, seine Hypothese dementsprechend abzuändern. In einem zweiten Aufsatz zeigt er, wie jüdische Witze masochistische Herabsetzung sowie eine eigentümlich provokante Intimität dazu benutzen, die der fremden Kultur angepassten Volksgenossen an ihre eigene Herkunft zu erinnern und brüchig werdende Traditionen wieder fester zu knüpfen.[123]

### 3.5.2

Die Analyse indirekter Aggressionen hat Reik später vertieft, indem er den sogenannten moralischen Masochismus, welcher nach Freud aus verdrängter Aggressivität entsteht[124], als Ausdehnung sadomasochistischer Triebregungen zu einem allgemeinen Erfahrungsmuster begreift.[125] Reiks Zugang kann aufschlussreiche Parallelen zwischen der Perversion und dem sozialen Phänomen aufdecken, auch wenn seine Rückführung auf ein Triebschicksal inzwischen überholt worden ist von der Theorie, dass masochistische Symptome zu den Begleiterscheinungen im Charakterbild des fragilen Narzissmus zählen.[126]

Reik zufolge möchten sich Masochisten destruktive, rachsüchtige oder machtgierige Wünsche auf Umwegen erfüllen, worauf ihr Über-Ich mit starken unbewussten Schuldgefühlen antwortet. Während sexuelle Masochisten

---

122 Hitschmann (1930). Siehe auch Freud VI 123.

123 Reik (1933), S. 70-89. Ein Autor, der Masochismus zum Schlüsselbegriff seiner Untersuchung über das Lachen gemacht hat, ist Edmund Bergler (1956). Dazu ist allerdings einschränkend zu sagen, dass dieser Analytiker von einem metapsychologischen Modell ausgeht, worin dem masochistischen Ich und dem sadistischen Über-Ich eine grundlegende und universelle Geltung zukommt. Bergler hat in unzähligen Arbeiten gezeigt, wie ihn sein fünfschichtiges Modell psychischer Prozesse befähigt, für jedes erdenkliche Phänomen eine vorgefertigte Erklärung parat zu haben. Trotzdem hat seine Theorie allgemein keine Anerkennung gefunden. Auch schon sein früher Beitrag zur Psychogenese des Humors, der auf die »masochistic aggression against the ego-ideal« (Bergler (1937), S. 439) aufmerksam macht, zwingt alles ins falsche Schema.

124 Freud XIII 378-383. Auf die Ableitung eines primären Masochismus aus dem Todestriebaxiom kann hier nicht eingegangen werden.

125 Reik (1941). Um die indirekt aggressive Komponente zu akzentuieren, referiere ich diese Arbeit im Folgenden. Vgl. ergänzend Brenman (1952).

126 Siehe etwa Cooper (1988) sowie Glickauf-Hughes/Wells (1991).

Furcht vor Strafe wegen geschlechtlicher Befriedigung haben, beherrscht den masochistischen Charakter eine mythische Schicksalsangst, als ob der Genuss an Lebensglück – wie bei antiker Hybris – den Neid der Götter hervorrufe. Weil Masochisten für ihr Luststreben unvermeidlich geglaubte Strafen befürchten, müssen sie die erwartete Vergeltung symbolisch vorwegnehmen. Ihre Strafangst steigert sich deshalb zum Bedürfnis nach Leiden, denn allein in Verbindung damit werden die verdrängten Wünsche umsetzbar. Gelangen Perverse nur unter Qualen und erniedrigenden Phantasien zum Orgasmus, so verspielt der soziale Masochist jede Aussicht auf Erfolg, für die er nicht anderweitig gebüßt hat.

Das Symptom der Leidsüchtigkeit dient vorrangig der Aufgabe, in beschwörender Geste die vorweg abgegoltene Strafe zu belegen. Auf vielfältige Weise wird das Elend vorgeführt.[127] Sexuelle Praktiken realisieren Phantasien, worin sich das Subjekt von einer grausamen Person versklaven und missbrauchen lässt. In der sozialen Ausprägung ist der demütigende Partner durch das Schicksal ersetzt, das aber auch dann noch mythisch figurhaft vorgestellt wird. Oft nimmt es wieder Gestalt an in Mitmenschen, die ablehnend, übelgesinnt oder unerträglich daherkommen. Ansonsten findet man permanente Peinlichkeiten, Fehlschläge und Unglücksfälle, denen Masochisten wehrlos ausgeliefert sind. Was das Opfer so raffiniert als passives Erdulden maskiert, hat es indessen unbewusst eigens aufgesucht beziehungsweise zu seinen Ungunsten ausgelegt. Das eigentümliche Zurschaustellen von Missgeschick verrät insgeheimes Gefallen an den Benachteiligungen. Der Masochist demonstriert sein Martyrium mit unauffälliger Aufdringlichkeit. Die ursprüngliche Lust, welche er unter den Bedingungen der Abwehr selbst nicht als solche wahrnimmt, ist in der Paradoxie gut versteckt, vor allem bei scheinbar moralischen Varianten wie der freudigen Selbstaufopferung für andere, wobei trotzdem niemals ein Rest an Lustbefriedigung fehlt.

In den meisten Fällen ist der gesuchte Genuss jedoch deutlich spürbar, den man sich etwa über kommunikative Hervorhebung persönlicher Unzulänglichkeit und Bedeutungslosigkeit zu verschaffen weiß. Die masochistisch erfahrene Befriedigung, sich selbst dem Gelächter der Mitmenschen auszusetzen oder es durch Wendung seines Zynismus gegen die eigene Person provoziert zu haben, unterliegt auch dem Vergnügen am »umgekehrten Helden« der komischen Literatur.[128]

---

127 Reik (1941), S. 96ff.

128 Reik (1941), S. 106f. und 379f.

Reik entwickelt ein weiteres typisches Merkmal masochistischen Lebensstils analog zum Erregungsablauf der Sexualpraktik.[129] Hierbei wirkt sich das Strafbedürfnis dergestalt aus, dass die (normalerweise zielstrebig gesteigerte) Vorlustspannung wiederholt aufgehalten und verlängert wird, bis sie nachlässt oder in lustlose Ejakulation ausgeht. Die Reizspannung (›tension‹) gerät zur unbestimmt langen Spannung (›suspense‹), welche in der Schwebe zwischen Angst und Begehren bleibt. Die Lust ungehindert auf orgastische Entspannung zutreiben zu lassen würde nämlich bedeuten, den gefürchteten Konsequenzen unvorbereitet ausgesetzt zu sein. Der Suspensefaktor trägt der Strafdrohung Rechnung, indem er die Erregung durch Beimischung von ängstlicher Unlust unter Kontrolle hält, da Selbstbestrafungen sowohl niedrig dosiert als auch eigenständig vorweggenommen werden können. Nach Verschmelzung von Lust und Strafe diffundiert allmählich das Begehren vom erotischen Genuss auf die unheilvolle Erwartung, um schließlich die Angst selbst zu sexualisieren.

Masochismus als Existenzform passt in der jüdisch-christlichen Zivilisation zur kollektiven Phantasie, dass Entbehrungen beziehungsweise Leiden irgendeine Belohnung erfahren werden. Der Masochist übertreibt indessen den allgemeinen kulturellen Anspruch, der den Aufschub von unmittelbarer Befriedigung und eine gewisse Unlusttoleranz verlangt. Die Maßlosigkeit seiner verdrängten Wünsche sowie ihre aggressive Komponente bewirken die übermäßige Strenge seiner moralischen Anforderungen. Außergewöhnliche Drangsal und Selbstaufopferung sollen alle Strafen für die durchzusetzende Lust im Voraus abbüßen. Sie sind ein Tribut an das unheimliche Schicksal, eigentlich jedoch der Versuch, das quälende Über-Ich zu bestechen und Ängste zu besänftigen.

Weil das Unglück anhält oder erhoffte Belohnung ausbleibt, wird die Wunscherfüllung immer plastischer und anspruchsvoller ausphantasiert. Infolgedessen macht der unbewusste Moraldruck neue Schicksalsschläge notwendig; die Befriedigung rückt in noch größere Entfernung, überschreitet gegebenenfalls auch die Grenze, welche durch den Tod gesetzt ist. Die hartnäckige Behauptung des eigenen Willens gegen Missgunst und Unverständnis der Zeitgenossen soll im Ruhm der Nachwelt, vielleicht sogar durch eine Prämie im Jenseits ans Ziel gelangen. Posthume Anerkennung – doch niemals anders als in der phantasierten Vergegenwärtigung zu haben – stellt im Extrem dar, wie bei masochistischer Suspendierung von Genuss

129 Reik (1941), S. 79ff.

Leiden und Lust fusionieren. Anfänglich als Glücksversprechen willkommen, bereiten Qualen am Ende selbst Glücksmomente.

Mit der Demonstration des Elends und dessen Umdeutung in einen Vorzug beabsichtigt der masochistische Charakter letztlich, seine grandiose Selbstrepräsentanz zu restaurieren, welche von Kränkungen und inakzeptablen Wünschen arg mitgenommen worden ist. Kann er auf reale Erfolge nicht stolz sein, bleibt ihm dennoch der Stolz auf seine unüberbietbaren moralischen Anforderungen, weshalb er bei aller Schmach ein Überlegenheitsgefühl daraus bezieht, als Gerechter viel leiden zu müssen. Edelsinn, Ergebenheit und Selbstaufgabe heben ihn von einer Umwelt ab, die im Vergleich egoistisch, aufbegehrend und intolerant ist. Unterscheidet er sich schon durch sein schweres Los von der Masse, so verlangt erst recht die Sanftmut, womit er es erduldet, Respekt.[130]

### 3.5.3

Da aber diese Charakterformation ihre aggressiven Anteile, anstatt sie zu sublimieren, lediglich verleugnet, wird sie von der abgewehrten Feindseligkeit dominiert. Indem der Masochist andauernd Misshandlungen provoziert, praktiziert er ja bereits an sich selbst Aggressivität, welche ihm bewusst verpönt ist. Auch im Mitleid anderer findet er mit Genugtuung neben Spuren ihrer Liebe eben jene schmerzlichen Gefühle, die sie um seinetwillen haben sollen. Nur vorübergehend fügt sich sein Rachedurst den überlegenen Gewalten und wendet sich ohnmächtig gegen die eigene Person. Am gedemütigten Ich wird bloß ersatzweise antizipiert, was seiner Umgebung an grausamer Vergeltung gebührt.

Die indirekte Art des sozialen Masochisten, persönliche Machtgefühle durch Abtretung an seine Unterdrücker zu genießen, hat ihr Muster in der sexuellen Szene, wo sich der Gequälte mit dem aggressiven Partner identifiziert und imaginär an dessen Tyrannei teilhat, die ihm ein Vorschein eigener Herrschaft ist. Weil der Masochist den höheren Gewalten beim Strafvollzug zuvorkommt, beherrscht er sie schon in seiner völligen Unterwerfung. Indem er den gefürchteten Zusammenhang von Schuld und Sühne umdreht, sobald er auf Strafen die verbotene Befriedigung folgen lässt, triumphiert er über die Moral, welche ihn bestimmt.

---

130 Reik (1941), S. 296ff.

Die Lächerlichkeit geltender Normen bekundet der Masochist anhand von Darstellung durch das Gegenteil, Übertreibung sowie Verzerrung – insgesamt Mechanismen, von deren komischer Wirkung besonders Ironie, Parodie oder Groteske profitieren.

> Verzerrung, Übertreibung und Umkehrung erscheinen hier als Mittel, um Regungen von Trotz und Rachsucht, Hohn und Spott auszudrücken. Man ahnt, dass sich Kinder oder Jugendliche häufig in ihren Gedanken dieser Mittel bedienen, um sich der Übermacht der Erwachsenen zu erwehren. Wir Erwachsenen selbst drücken unsere Erbitterung oder unseren Hohn auf gleiche Weise aus, wenn wir sarkastisch oder ironisch sind. […]
> Will man den Charakter dieses verborgenen Hohns erfassen, so muss man sich daran halten, dass das Verbot oder Gebot in der Phantasie bis ins Extrem durchgeführt wird. Gerade durch diese buchstäbliche Übernahme und Folgsamkeit, durch diesen trotzigen Gehorsam wird es in seiner Unsinnigkeit erkannt und dargestellt. Es ist, wie wenn es sich in der sklavisch treuen Ausführung selbst erledige, seine Vergeblichkeit und Absurdität lebendig erweise.[131]

Demzufolge durchsetzt zunächst stumme Auflehnung, danach ingrimmiger Spott den gewissenhaften Gehorsam. Das Verdrängte hat einen Modus gefunden, mit dem es die Wiederkehr im Verdrängenden selbst bewerkstelligen kann: Sollte das demonstrierte Leiden anfänglich die Befolgung und Wirksamkeit der Moral beweisen, so veranschaulicht es am Ende deren Bankrott. Der Masochist vollstreckt dann wohl trotzig die Strafe, zerstört aber ihre Intention, insofern er sie zur Lustbedingung erklärt. Im Wunsch nach gehäuftem Elend zeigt er seinen unbeugsamen Willen. Hinter der Fassade von Schwäche, Schuldgefühl und Liebedienerei erscheinen Unbotmäßigkeit, Rache und Rebellion. Gegen alles, was sie unterdrückt, opponiert masochistische Unterwerfung dadurch, dass sie an ihrer würdelosen Hörigkeit die Würde der beherrschenden Autorität zerschellen lässt. Auf lange Sicht soll der

131 Reik (1941), S. 198 bzw. 196. Vgl. ebd.: »Ein Patient mit starken masochistischen Tendenzen erinnert sich an einen Spaziergang mit seinem Vater, wobei er, kaum ein halbwüchsiger Junge, viele Häuserstiegen hinauflief und wieder herabsprang. Der Vater fuhr ihn an: ›Was machst du da?‹ Der Junge antwortete: ›Ich spiele die meinem Alter entsprechenden Spiele.‹ Hier ist gewiss die Verhöhnung der väterlichen Autorität zu Wort gekommen.«

passive Widerstand zur Übernahme von Herrschaft hinführen, die Niederlage den Sieg herbeizwingen.

## 3.6 Laurence Sternes *Sentimental Journey*

Bevor wir die masochistische Komponente im Humor an Sternes zweitem Roman, der *Sentimental Journey,* betrachten, muss der Sentimentalismus als geschichtlicher Kontext in einem Exkurs besprochen werden.

### 3.6.1

Die Ausdehnung der Empfindsamkeit zur dominanten Gefühlsdisposition verdankt sich für England in entscheidendem Maße kirchlicher Indoktrination, die bestimmte Kreise der anglikanischen Theologie seit der Restauration bis ins 18. Jahrhundert hinein betrieben.[132] Mit gleichzeitiger Frontstellung gegen die Puritaner, gegen Hobbes' Aggressionstheorie und gegen das Adelsideal vom stoischen Gleichmut entwarfen viele Geistliche, die in der sogenannten latitudinarischen Tradition standen, ihren Gemeinden unablässig ein einseitiges Bild von der ›good nature‹ des Menschen. Die Theologie hatte die alarmierende Ablösung des modernen Denkens vom religiösen Diskurs aufhalten wollen, indem sie sich selbst zur Vernunft bekannte, welche sie zum Organ der Offenbarung Gottes deklarierte. Der neuplatonischen »School of Cambridge« zufolge beruhte Religiosität nicht auf äußerlicher Bekundung dogmatischer Glaubenssätze, sondern auf einer ethisch eingestellten Seele. Die Tugend des Menschen sollte aus der Verstärkung seiner natürlichen Neigung zu mitmenschlicher Güte resultieren und sich durch altruistische Liebesbereitschaft ausweisen.

Die Laienmoralisten des 18. Jahrhunderts nahmen das latitudinarische Gedankengut auf, um es weiterzuentwickeln. Die philosophische Auseinandersetzung, zu der Shaftesbury, Hutcheson, David Hume sowie Adam Smith beitrugen, problematisierte allmählich das Konzept eines angeborenen ›moral sense‹, was jedoch nicht zu seiner kritischen Auflösung führte. Im allgemeinen Bewusstsein behauptete sich das Axiom einer ›natural benevolence‹

132 Den hauptsächlichen Entwicklungstrend der Empfindsamkeit erfasst die einflussreiche These von Crane (1934), deren Ausschließlichkeit allerdings auf Kritik gestoßen ist.

als Grund ethischen Handelns. ›Sentiments‹, worunter die Moralisten zunächst die innere Wahrnehmung moralischer Einstellungen verstanden, wurden im alltäglichen Sprachgebrauch geläufig und bald gleichbedeutend mit Emotionen verwendet. Bei der vermeintlichen Selbstregulierung des moralischen Gespürs spielte Vernunft eine bloß sekundäre Rolle, welche dann in der profanen Religion des Gefühls nahezu verlorenging.

Durch die empfindsame Literatur beziehungsweise die Moralischen Wochenschriften waren all jene Vorstellungen weit verbreitet und boten sich als Ausdruck für das neue, bürgerliche Lebensgefühl an. Zum einen verhalf die Verankerung moralischer Empfindungen im Gefühl zu Überzeugungen, mit denen sich gegen aristokratische Konventionen eine alternative Normenwelt entwerfen ließ. Zum anderen bedeutete ›benevolence‹ ein Solidarisierungspotenzial für die aufstrebende Klasse.

Trotzdem ist der spätere Umschlag des Sentimentalismus zur Leidensseligkeit, die sich so paradox neben der optimistischen Fortschrittsideologie ausnimmt, besonders in England nicht aus dem Klassengegensatz zum Adel oder der noch geringen Machtbeteiligung des Bürgertums ableitbar. Vielmehr muss hier die schon früh registrierte Divergenz zwischen den proklamierten Humanitätsidealen und den gesellschaftlichen Strategien, der Konflikt zwischen passiv altruistischem Toleranzdenken und bedenkenlosen Klasseninteressen, den Ausschlag gegeben haben.[133] Die Abgeltung eines daher rührenden kollektiven Schuldgefühls erklärt gut den ›luxury of grief‹, dem sich empfindsame Texte überlassen.[134] Ihr morbides Pathos, das eine imaginierte Tugendhaftigkeit trotz zunehmender Gegenbeweise der Realität behauptet, verschafft offenbar masochistische Befriedigung, wie ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte bestätigt. Dass weite Leserkreise von der elegischen Wirkung empfindsamer Literatur gar nicht genug bekommen können, verweist auf das widersprüchliche Bedürfnis, Seelenschmerz genüsslich auszukosten. Deshalb fehlt dem Publikum jedes Verständnis, als die *Sentimental Journey* das Wesen der Empfindsamkeit einer humoristischen Probe unterzieht. Anstatt damit Erfolg zu haben, verhilft Sternes Reiseroman dem Sentimentalismus in der

133 Ein ähnlicher Gedanke bei Brissenden (1974), S. 29: »The paradox that man though naturally good somehow creates the conditions which prevent him from acting virtuously […] haunted the imagination of the age. But an awareness of the problem was usually not enough to destroy the optimistic belief that if only the right circumstances prevailed man could live up to his expectations.«

134 Zu Hinweisen auf die Mitwirkung von Schuldgefühlen siehe Fluchère (1961), S. 373f. und Parnell (1963), S. 530f.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem emotionalen Kult ohnegleichen. Der mehrfach geäußerte Verdacht, alle Gefühlsregungen dieses Textes seien auf den Effekt hin gearbeitet, ging unter in der todernsten und tränenreichen Aufnahme, welche er zumal auf dem Kontinent erfuhr. Obwohl Goethe bald danach mit den *Leiden des jungen Werther* zur endgültigen Krise der Leidensseligkeit beitragen wollte, bewirkte er im Gegenteil erneut einen ungeheuren Gefühlsüberschwang. Mit Hinblick darauf hat er die psychologische Eigenart der Sterne-Rezeption prägnant charakterisiert:

> Es entstand eine Art zärtlich leidenschaftlicher Asketik, welche, da uns die humoristische Ironie des Briten nicht gegeben war, in eine leidige Selbstquälerei gewöhnlich ausarten musste. Ich hatte mich persönlich von diesem Übel zu befreien gesucht und trachtete nach meiner Überzeugung, anderen hilfreich zu sein; das aber war schwerer, als man denken konnte, denn eigentlich kam es darauf an, einem jeden gegen sich selbst beizustehen […].[135]

## 3.6.2

Als Sterne 1768 *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* auf den englischen Markt bringt, sind im Wortfeld um ›sentiment‹ die beiden Bedeutungen von moralischem Urteil und kultiviertem Gefühl noch so weit legiert, dass das Adjektiv ›sentimental‹ unweigerlich den empfindsamen Lesergeschmack evozieren muss. Doch genau damit rechnet Sternes humoristische Raffinesse. Er verleiht nämlich dem bis dahin ungebräuchlichen Adjektiv einen ganz individuellen Sinn, der erst im Verlauf des Romans unter den konventionellen Assoziationen hervortritt, um sie am Ende zu überschatten. Den neuen Sinn entlehnt Sterne dem *französischen* Gebrauch von ›sentiment‹.[136] Dieser Begriff umfasst den spezifischen Umgangsstil der arrivierten Bürgerschicht, welche es verstanden hat, die Galanterie der adligen Welt mit ihrem eigenen Ehrbegriff zu verbinden und durch solche Synthese dem Gefühl, neben seiner moralischen Bestimmung, den Bezug zur Erotik zu belassen. Während die Sensibilität englischer Herkunft Lustgefühle meist nur als Folge

135 Goethe XVI 528f.

136 Vgl. Erämetsä (1951), S. 54: »So, in consequence of French influences, Sterne adopted the English word ›sentimental‹ as the corresponding adjective for his ›sensibility‹, with a distinct French implication. By doing so he made a *sort of sense-loan.* He gave ›sentimental‹ a new signification that was current in French *sentiment,* which for Sterne stood in close relationship to his ›sentimental‹.«

tugendhaften Verhaltens oder als reine Sympathie kennt, zielt die französische unverhohlen auf eine Liebe, die weder platonische noch christliche Inhalte hat. Eben diese Implikation, die Sterne am Gefühlsleben der Franzosen aufgefallen war[137], spielt er gegen den eingefahrenen Sprachgebrauch aus.

Die vom Titel evozierten Erwartungen scheinen zunächst bestätigt durch den unvermittelten Anfangssatz, dass man sich in Frankreich besser »darauf« verstünde; passt er doch zur herrschenden Meinung über die Franzosen als ein Volk »so renowned for sentiment and fine feelings«.[138] Aber ein spöttischer Einwand zerstört sofort den Konsens und schafft dem anderen Nationalstereotyp von der erotischen Freizügigkeit Raum.

Der Ich-Erzähler beschließt, aufs Festland zu reisen, um der widersprüchlichen Bewertung ein persönliches Urteil entgegenhalten zu können, wird jedoch als »sentimental traveller«[139] selbst in den Widerspruch der Sache hineingezogen. Yorick vereinigt in sich wesentliche Züge des empfindsamen Menschenbilds. Er ist ein anglikanischer Geistlicher, dessen Denken Einflüsse der latitudinarischen Lehre aufweist.[140] Wahre Religion ist für ihn mit Frohsinn erfüllt, denn Frohsinn zeigt die Befähigung, an der ewigen Seligkeit teilzuhaben[141]; diese kann er sich gleichwohl eher im heidnischen Elysium als im christlichen Himmel vorstellen.[142]

Wie jeder ›man of feeling‹ vertraut Yorick seinen spontanen Emotionen, deren Tugendhaftigkeit durch ihre Abkunft von der ›good nature‹ garantiert wird. Trotzdem ändern die impulsiven Vorsätze oftmals während der Ausführung ihren Zweck, wenn sie überhaupt zur Ausführung gelangen. Auf der Reise bieten sich ihm andauernd Gelegenheiten, seine leicht erregbare Empfindsamkeit und menschenfreundliche Anteilnahme unter Beweis zu stellen; freilich sind in der Fülle auch sensible Berührungspunkte, von denen er tugendhalber besser die Finger gelassen hätte. Die Reiseerlebnisse werden auf

---

137 Sterne *Briefe*, S. 256: »I carry on my affairs quite in the French way, sentimentally – ›*l'amour*‹ (say they) ›*n'est rien sans sentiment*‹ – Now notwithstanding they make such a pother about the *word*, they have no precise idea annex'd to it – And so much for that same subject called love«. Dieser Gedanke wird in Sterne V 87f. und 165 aufgegriffen.

138 Sterne V 4. Vgl. auch V 128 und 301ff.

139 Sterne V 361

140 Sterne veröffentlichte seine Predigten 1760 unter dem Titel *The Sermons of Mr. Yorick*. Der Ich-Erzähler der *Sentimental Journey* spricht diesen Umstand auf V 286 an.

141 Sterne V 400ff. Vgl. Stout (1967), S. 28ff. und S. 338ff.

142 Sterne V 292

Rührung hin angelegt, jedoch gibt es keine Begegnung, welche nicht wenigstens mittels eines kontrastierenden Details oder einer inkongruenten Geste komisch durchsetzt wäre. Noch die rührendsten Szenen haben aufgrund ihres bloßen Arrangements einen Anflug von Komik.[143]

### 3.6.3

Schon die Ankunftsszene in Calais macht die Allgegenwart des Komischen bei dieser empfindsamen Reise absehbar. Da echauffiert sich Yorick treuherzig über das Landesrecht, wonach im Todesfall sein bisschen Gepäck Ludwig XV. anheimfallen würde. Aber über einem Hühnerfrikassee und einer Flasche Burgunder söhnt er sich großmütig mit dem pietätlosen König von Frankreich aus. Besitz erscheint ihm nun wertlos, weil er zu so menschenfeindlichen Überlegungen verführen kann, ja für die Eintracht untereinander wäre Yorick gewillt, seine kleine Habe teilen. Die berauschende Idee der Brüderlichkeit versöhnt ihn zuletzt wieder mit sich selbst. Im gleichen Augenblick tritt ein Bettelmönch näher. Yorick, dem der Anlass zur Tugend denn doch zu prompt kommt, hat indessen längst beschlossen, keinen einzigen Sou zu spenden, und weist den Franziskaner mit ziemlicher Verachtung ab. Sein Herz wirft ihm sofort das unartige Betragen vor, allerdings tröstet ihn genauso schnell der Gedanke, dass er seine gefühlvolle Bildungsreise ja erst begonnen habe.

Der Eingangsszene nach zu schließen, scheint die Funktion des Komischen innerhalb der *Sentimental Journey* wie in der klassischen Komödie beziehungsweise der satirischen Gattung bestimmbar zu sein. Dort haftet das Komische am Protagonisten als Folge seiner individuellen Normabweichung, die dem Lachen der konformen Gemeinschaft ausgesetzt ist. In ähnlicher Weise könnte Yorick komisch werden, weil er den Ansprüchen der empfindsamen Ethik nicht gerecht wird, wenn er, seine Motive verkennend, unmoralischen Neigungen nachgibt oder mit Heuchelei seine eigennützigen Zwecke verfolgt. Das Verhältnis von Komik und Empfindsamkeit ist in Sternes Roman jedoch

143 So ist die Szene in der Poststation von Nampont – auch ohne die Erwähnung Sancho Pansas – allein durch das »little arrangement« von Esels-Gebiss und Brotrinde zum Stillleben nicht mehr eindeutig rührend; ebenso ist das Treffen mit Maria – auch ohne die Erwähnung Don Quijotes – komisch tingiert durch die auffällige »order« ihres Einzugs ins Dorf.

weder auf solche noch auf eine andere Art so einfach organisiert. Die humoristische Komplexität entfaltet sich bereits bei der Wiederbegegnung mit dem Franziskaner.

Während Yorick das erste sentimentale Abenteuer mit einer jungen Flämin hat, geht der Bettelmönch, welcher zuvor ebenfalls mit ihr gesprochen hatte, unbefangen auf ihn zu und bietet beiläufig eine Prise Schnupftabak an. Yorick, der befürchtet, sein unfreundliches Benehmen sei Thema des vorherigen Gesprächs gewesen, sieht darin eine Gelegenheit und bedrängt den Mönch, eine schildpattene Tabaksdose zum Zeichen der Versöhnung anzunehmen. Von der übergroßen Freundlichkeit beschämt, behauptet der Franziskaner, Yorick habe ihn gar nicht beleidigt, allein seine eigene Aufdringlichkeit werde an der harten Ablehnung schuld gewesen sein. Die Dame hält beides für unmöglich. Den peinlichen Streit empfindet Yorick als ausgesprochen angenehmen Nervenkitzel. Endlich vermag der Mönch das Dilemma zu lösen. Nach längerem Schweigen

> machte er eine tiefe Verbeugung und sagte, man könne jetzt nicht mehr entscheiden, ob es die Güte oder die Schwachheit unserer Gemütsart gewesen sei, die uns in diesen Zwist verwickelt habe. Doch sei dem, wie ihm wolle, er bitte darum, wir möchten die Dosen tauschen.[144]

Die Bemerkung des Franziskaners enthält den Schlüssel zu Yoricks Empfindsamkeit, bei der man nämlich niemals weiß, ob sie durch »weakness or goodness« motiviert ist. Dabei gibt sich Yorick jede Mühe, die zwei Beweggründe klar auseinanderzuhalten. Als ihm ein andermal auf seine Versicherung, er habe nicht vor, Frankreichs Schwachstellen auszuspionieren, augenzwinkernd bedeutet wird, das schließe aber die schwachen Stellen der Frauen mit ein, da betont er mit nachdrücklichem Ernst, er wolle allein die Blöße ihrer Herzen sowie ihre guten Regungen entdecken.[145] Trotzdem ist bei keiner seiner sentimentalen Begegnungen mit Sicherheit unterscheidbar, ob Schwachheit oder Tugend zu den Verwicklungen geführt hat. Schwäche begleitet so regelmäßig die gute Natur, dass sie für deren Indiz gelten kann.[146] Gemäß dieser unbewussten Prämisse darf Yorick nicht bloß Schwächen und insbesondere sexuelle Versuchungen tolerieren, sondern sogar den Schwerpunkt seiner Absichten darauf verlagern.

---

144 Sterne V 66f. (dt. S. 26)
145 Sterne V 279f.
146 Vgl. Sterne V 40f., 93, 109f., 315

Er nimmt empfindsame Interaktionen als »assay upon human nature«.[147] Weil aber sein Prüfverfahren zur Bestimmung von edlen Substanzen[148] ein positives Resultat haben soll, machen die ständigen Insuffizienzen in seinen Augen das Gütezeichen einer tugendhaften Natur aus, weshalb jede der testenden Beziehungen auf Selbstbestätigung hinausläuft. Die Lust daran muss Yorick wieder gewissenhaft von Begierde abtrennen und als interesseloses Vergnügen am Experiment ausgeben.[149] Den amüsanten Effekt der Abenteuer würde man völlig verkennen, wollte man ihn einer frivolen Enthüllung fremder Schwächen zuschreiben. Yorick steht keineswegs außerhalb des mythischen Zusammenhangs von Entblößung und Lachen, welcher im Vorwort angesprochen wird, sondern ist ihm in erster Linie ausgesetzt.[150] Wenn ihn die Labilität der zartfühlenden Seele oder deren Unvollkommenheit entzückt, so agiert er als eigentlicher Vertreter der Empfindsamkeit die darin angelegte Widersprüchlichkeit aus.

### 3.6.4

Die masochistische Tendenz im Humor dieses Texts wird an der Rolle des rührselig genossenen ›fellow-feeling‹ offensichtlich. Henri Fluchères Vermutung, im Sentimentalismus nehme das Mitgefühl die Stelle von Schuldbewusstsein ein[151], scheint an dem heiteren Roman keinen Anhaltspunkt zu finden. Die Mitwirkung eines Strafbedürfnisses legt jedoch der oft bezeichnete Umstand nahe, dass Yoricks reiches Mitleid mit anderen etwas ›Unechtes‹ habe, nämlich schlecht zu den jeweiligen Anlässen passe. Anstatt das vorgefundene Elend auf taktvoll angemessene Weise zu lindern, hebt seine Art der Barmherzigkeit das Bewusstsein von Leiden und Güte hervor. Yorick versteht es, den Betroffenen Rührung, Dankbarkeit, ja Tränen zu entlocken und solche larmoyanten Stimmungen als ein »Epicurean in Charity«[152] zu genießen.

---

147 Sterne V 97

148 Diese seit dem Mittelenglischen nachgewiesene Bedeutung von »assay« erhält im empfindsamen Kontext die übertragene Bedeutung der Erprobung der moralischen Natur.

149 Sterne V 97f.

150 Sterne V 68 und 36. Siehe Genesis IX 20ff. und Freud X 399.

151 Fluchère (1961), S. 373: »The idea of guilt faded in the gentle landscapes of sensibility, and was replaced by the secret pleasures of compassion.«

152 Man möchte meinen, diese Charakterisierung Yoricks (Sterne *Briefe*, S. 283) habe die Konzeption der Titelfigur inspiriert.

Die Anzahl der Objekte, die seine Zuneigung erheischen, ist maßlos. Aus sehr unterschiedlichen und manchmal trivialen Gründen sind sie immer mit dem stereotypen Etikett ›poor‹ versehen.[153] Yorick spricht das Prädikat nicht nur wirklich Armen oder Benachteiligten zu, sondern wahllos allem, was ihm zuwendungsbedürftig erscheint, und dazu gehört sogar eine ramponierte Kutsche. Unausweichlich aber fühlt er sich zu Menschen hingezogen, die den »character of distress«[154] durch einen zweiten ergänzen:

> Ich kann sehr leicht für alle möglichen Leute beim ersten Augenblick eingenommen werden, aber niemals leichter, als wenn ein armer Teufel einem andern armen Teufel, wie ich es bin, seine Dienste anbietet; und da ich diese Schwäche kenne, erlaube ich stets meinem Verstand, sich aus diesem Grund ein wenig zurückzuziehen, und zwar mehr oder weniger, je nach dem Modus oder Kasus, in dem ich mich befinde, und ich muss wohl hinzufügen: auch nach dem Genus der Person, die ich regieren soll.[155]

Von Yoricks Schwäche für dienstbares Wesen profitiert hier La Fleur, der sein Bursche wird; aber auch alle sonstigen Leute, welche in die Rubrik fallen – Grisetten, Kammerzofen, Diener (außerdem Veteranen) – erwecken seine mitmenschlichen Regungen. Innerhalb der Menge der Armen gibt es also eine spezielle Gruppe, deren Attraktivität in ihrer dienenden Stellung begründet ist.

Die »sons and daughters of poverty« und die »sons and daughters of service«[156] findet Yorick unwiderstehlich sympathisch – allerdings nicht, weil deren Lage Veränderung fordert, sondern weil sie mit genau den Merkmalen ausgezeichnet sind, die er – ein Diener Gottes und im unspezifischen Sinn arm – für sich beansprucht.[157] Er empfindet sie als seinesgleichen; das Mitgefühl entsteht aufgrund der Wahrnehmung von leidvollen Analogien.[158]

> Die Söhne und Töchter der Dienstbarkeit entsagen in ihren Verträgen der Freiheit, aber nicht der Natur. Sie bestehen aus Fleisch und Blut und haben mitten im Haus der Knechtschaft ihre kleinen Eitelkeiten und Wünsche, genauso wie ihre Herrschaften. Freilich verlangen sie einen Preis für ihre

153 Das Adjektiv ›poor‹ kommt über sechzig Mal vor!
154 Sterne V 77
155 Sterne V 109 (dt. S. 39)
156 So die gleichlautenden biblischen Wendungen bei Sterne V 127 und 339.
157 Sterne V 68, 109, 170, 257, 339f., 371
158 Siehe Freud XIII 118

> Selbstverleugnung, und ihre Erwartungen sind so unverschämt, dass ich sie oft enttäuschen möchte, wenn mir ihr Stand nicht zu leicht die Macht dazu gäbe.
> *Siehe, siehe, ich bin dein Knecht* – dieses Wort raubt mir auf einmal die Gewalt eines Herrn.[159]

Yorick identifiziert sich mit der ganzen Welt in ihren erbarmenswerten Aspekten. Indem er rührselige Situationen aufsucht oder gar erst inszeniert, erlebt er immer neues Elend, was seiner zartfühlenden Seele permanent Schmerz zufügt. Die Schwächen, welche der moralischen Natur anhaften, bestrafen sich somit selbst.

Während sich Yorick bei fremdem Unglück in die gleiche verzweifelte Lage imaginiert und darin wie selbst betroffen quält, hat es in Momenten realer Gefahr den Anschein, als bedürfe er der Anteilnahme weniger als andere. Über eine drohende Verhaftung kommt er mühelos mit der Erwägung hinweg, dass die Bastille nur halb so schrecklich sei, wenn man von den damit verbundenen Phantasiebildern abstrahiere. Den schneidigen Monolog darüber unterbricht jedoch ein monotones Jammern; die kindlich klingende Stimme gehört einem sprechenden Star, der klagt, er könne nicht aus seinem Käfig heraus. Das wirft Yoricks Urteilskraft über den Haufen, denn es evoziert sein Mitgefühl für alle, die ihrer Freiheit beraubt sind:

> Der Vogel in seinem Käfig verfolgte mich bis in mein Zimmer; ich setzte mich an meinen Tisch, stützte meinen Kopf in die Hand und begann mir das Elend der Gefangenschaft vorzustellen. Ich war eben recht dazu aufgelegt, und also öffnete ich meiner Phantasie Tür und Tor.
> Ich wollte bei den Millionen meiner Mitgeschöpfe anfangen, die zu keinem anderen Erbe geboren werden als zur Sklaverei; da ich aber fand, dass, so rührend sonst das Bild war, ich es mir doch nicht nahe genug bringen konnte und dass die Mannigfaltigkeit der traurigen Gruppen mich nur verwirrte –
> So nahm ich einen einzigen Gefangenen, und nachdem ich ihn in seinen Kerker eingeschlossen hatte, blickte ich durch das Halbdunkel seiner vergitterten Tür, um sein Bild in mich aufzunehmen.[160]

159 Sterne V 339f. (dt. S. 122)
160 Sterne V 245 (dt. S. 88f.)

Die Ausmalung des Unglücks ist stellenweise derart eindringlich, dass Yorick abbrechen muss, um später damit fortzufahren, bis er schließlich die Vorstellung nicht länger ertragen kann und in Tränen ausbricht. Diese in ihrem Ablauf deutlich masochistische Phantasie ist für alle anderen Szenen des Mitleids vorbildlich; Yorick macht darin seine Person mit unscheinbarer Aufdringlichkeit präsent, um so selbst zum bedauernswerten Objekt zu werden. Den Star führt er seither im Wappen, die intendierte Befreiung des Vogels aus dem Käfig gerät dagegen in Vergessenheit.

### 3.6.5

Wie das über Mitleid ausgedrückte Leiden im Zusammenhang mit erotischen Gefühlen eine psychische Notwendigkeit darstellt, ist bereits an jener ersten »pleasurable anecdote«[161] bemerkbar, als Yorick die junge Flämin trifft, deren sorgenvolles Gesicht ihn anspricht: »Ich bildete mir ein, es trüge die Merkmale des Witwenstandes, und zwar in dem Stadium des Abnehmens, wenn die beiden ersten Anfälle von Betrübnis vorüber sind und sie nun gelassen anfängt, sich mit dem Verlust abzufinden.«[162] Yorick verspürt lebhaftes Wohlwollen (»benevolence«) sowie das Verlangen (»temptations«), ihr zu Diensten (»service«) zu sein.[163] Eine momentane Irritation seiner empfindsamen Erwartungshaltung verdrängt er schnell:

> Beim ersten Anblick der Dame hatte ich in meinen Gedanken festgesetzt, dass sie einer besseren Kategorie von Geschöpfen angehöre; als ein zweites, ebenso unwiderlegliches Axiom nahm ich an, dass sie eine Witwe sei und die Zeichen der Betrübnis im Gesicht trage. Weiter ging ich damals nicht; das war mir genug für die Situation, die mir gefiel, und wäre sie bis Mitternacht in der Reichweite meines Arms geblieben, so hätte ich mich treulich an mein System gehalten und sie nur unter dieser allgemeinen Idee betrachtet.[164]

Später malt er sich aus, welch exquisite Empfindung es wäre, die ganze Nacht neben ihr zu sitzen, ihre kummervolle Vergangenheit zu hören und ihr die Tränen von den Wangen zu wischen. Er kann selbst nichts Anstößiges bei

161 Sterne V 100
162 Sterne V 55 (dt. S. 22)
163 Sterne V 55
164 Sterne V 77 (dt. S. 30)

solchem »moral delight« finden, macht sich aber trotzdem bittere Vorwürfe, seiner fernen Geliebten untreu zu werden.[165] Die unbekannte Dame hatte schon richtig vermutet, dass Yoricks Mitgefühl angesichts ihrer traurigen Geschichte gewisse Gefahren enthalten dürfte; ferner beobachtet Yorick an sich, dass er bloß in Zeiten des Verliebtseins ausgesprochen wohlwollend und hilfsbereit gegen jedermann ist.[166] Zum Einblick in die Korrelation von Mitleid und Begehren gelangt er jedoch nicht. Weil es ihm bei Strafe von Angst versagt ist, den Schwachheiten der tugendhaften Natur oder den Versuchungen des Samariterdienstes in ihren sexuellen Implikationen nachzugeben, müssen eventuelle erotische Regungen durch das sentimental empfundene Leiden legitimiert werden.

In Liebesdingen ist Yorick denn auch ein Inamorato, wie ihn bereits Cervantes im *Don Quijote* parodiert hat. Seine Liebesvariante erinnert an hingebungsvollen Minnedienst, der darauf verzichtet, persönliche Ansprüche durchzusetzen, beziehungsweise erst auf lange Sicht mit Belohnung rechnet. Rudolf Maack hat »das Ineinander von Liebe und Mitleid, von Nähe und Ferne, von Sinnlichkeit und Frömmigkeit« treffend bezeichnet als »Schweben zwischen Genuss und Entsagung«, als »Seligkeit der Unbefriedigung, der die Erfüllung nichts, die Regung der Triebe alles bedeutet«.[167] Die empfindsame Sympathie bietet sich als Zwischenbereich an, worin das mitgefühlte Leid und die angelegte Sinnlichkeit zusammentreffen, um sich gegenseitig zu nivellieren. Vor den unverblümten Vergnügungen der Pariser Gesellschaft flieht Yorick in den empfindsamen Diskurs, mit dem er Erotik nach seinen Möglichkeiten kommunizieren kann – nämlich durch kleine Aufmerksamkeiten, welche »nicht so deutlich [sind], dass sie Besorgnis erregen«, aber auch »nicht so versteckt, dass sie verkannt werden könnten«.[168] Also fühlt er beispielsweise einer Näherin den Puls, schlüpft zur Probe in ihre Handschuhe, kauft mehrere Paare, ungeachtet ihrer Größe, wobei er sich gern übervorteilen lässt.

Als er auf die erotische Implikation seiner Symptomhandlungen hingewiesen wird[169], findet er die Gleichzeitigkeit von Sensibilität und Sexualität

165 Sterne V 152f.
166 Sterne V 94 und 120
167 Maack (1936), S. 59f.
168 Sterne V 170, 88f. (dt. S. 34) und 179
169 Im Gespräch über den Abbé, seinen Doppelgänger. Siehe Brissenden (1974), S. 231: »Like a guilty *doppelgänger* glimpsed on the edge of a dream the poor abbé with his supposedly wandering hands reminds us of his English brother, whose hands, straying

im französischen Volk zuerst unbegreiflich. Aber sobald ihn der lebenserfahrene Gesprächspartner belehrt, dass doch in jedem Sozialcharakter feine Züge mit groben vermischt seien, was wiederum wechselseitige Toleranz, ja Liebe bedinge, da sieht er die eigene Einstellung mit solch freisinniger Unbefangenheit formuliert, wie es ihm selbst nicht möglich gewesen wäre.[170] Die verständnisvolle Objektivierung seiner unbewussten Neigung lockert seine zwanghafte Naivität auf.

Von diesem Moment an (bezeichnenderweise genau mit Beginn des zweiten Teils der *Sentimental Journey*) vermag Yorick die zunehmend größere Präsenz sexueller Impulse in seinem mitgebrachten Moralsystem zu akzeptieren. Eine raffinierte Kompromissleistung nutzt die entdeckte Konvergenz von Erotik und Empfindsamkeit aus, welche ihm ermöglicht, an einer neuen Lebenspraxis wenigstens spielerisch teilzunehmen, ohne vom alten Tugendverständnis abgehen zu müssen. Symptomhandlungen beziehungsweise Rationalisierungen werden schon wissentlich und willentlich in ein listiges Spiel mit der Tugend einbezogen. Yorick baut sein Verfahren, sexuelle Praxis mit dem Vokabular der Empfindsamkeit zu belegen, so weit aus, dass schließlich sogar eine Prostitutionsszene bis auf den endgültigen Vollzug ausführbar wird. Er arrangiert eine sentimentale Konversation mit einer ›fille de chambre‹, und da ein tugendhafter Konsens, nach seiner eigenen Auskunft[171], das vertraulichste Beisammensein heiligt, ergeben sich abermals genügend Vorwände für beiläufiges Handhalten und symbolisches Hineinstecken. Die peinliche Doppeldeutigkeit der Situation weiß er absichtlich zu verstärken. Ausgerechnet eine solche Frau, welche aufgrund ihres halbseidenen Standes sowie einschlägiger Lektüren gewiss nicht unerfahren auf erotischem Gebiet ist, ermahnt er, ihr unschuldiges Gemüt zu behüten. Der Appell rührt das Mädchen »auf die eine oder andere Art«, aber auch Yorick enthüllt ein genüssliches Wissen um Doppeldeutigkeiten durch seine Wortwahl, die darin gipfelt, dass er den ersehnten Kuss zum apostolischen »kiss of charity«[172] deklariert, wodurch er das Symbol der Nächstenliebe mit dem des Verrats zu einem Ausdruck verdichtet.

Als die Kammerzofe am folgenden Abend auf sein Zimmer kommt, durchbrechen seine sexuellen Regungen jede empfindsame Codierung. Die massive

---

over wrists and popping in and out of gloves and purses, have been leading an almost independent sexual life since Yorick met the first of his *dulcineas* at Calais […]«.

170 Sterne V 216f.

171 Sterne V 224

172 Sterne V 227

Versuchung kann er nur beherrschen, weil er sie in eine Reihe gegenseitiger Dienstleistungen, Symbolhandlungen und moralischer Ansprachen auflöst, woraus eine fortwährende Unentschiedenheit entsteht, welche ein schicklicher Kuss endlich klärt. Am geschäftstüchtigen Wirt, der eilfertig eine Hausdirne anbietet, will sich Yorick zunächst für die infame Unterstellung rächen, indem er die ausgehaltene Tugend erneut demonstriert. Aber dann erbarmt ihn das rührende Wesen der Grisette, weshalb er die vorgeschobenen Waren kauft. Die Bezahlung einer Prostitutionshandlung, die man »weder begehen noch sich ausdenken« darf[173], offenbart, dass sich sein Begehren auf Gewissensangst verlagert hat und wie in der vorangegangenen Szene aus genossenem Schuldbewusstsein besteht:

> Es gibt eine Art von angenehmem, halb schuldigem Erröten, woran das Blut mehr Anteil hat als der Mensch: Es wird mit Heftigkeit vom Herzen ausgesandt, und die Tugend fliegt hinterher – nicht, um es zurückzurufen, sondern um die Empfindungen, die es begleiten, den Nerven noch angenehmer zu machen: Sie gesellt sich dazu.[174]

Dass die trotz aller Versuchungen ausgehaltene Tugend selbst sexualisiert wird, dokumentiert der Kompromissausdruck ›moral delight‹, dessen Wortverbindung bereits das Verschmelzen von Lust und Über-Ich-Einspruch bezeichnet.[175] Von dieser Ambiguität ist keine empfindsame Äußerung Yoricks frei, vielmehr durchwächst das sinnliche Moment zunehmend die Sympathiebekundungen, um in einer besonders rührenden Szene mit der sehr bedauernswerten Maria als offen sexuelle Phantasie vertreten zu sein.

Die formale Struktur der *Sentimental Journey* (soweit sie zur Ausführung kam[176]) bestätigt das masochistische Interaktionsmuster. Dank des Aufbaus der Reiseerzählung ist es ein Leichtes, den Spannungsablauf ständig aufzuhalten beziehungsweise in eine Folge von Einzelepisoden aufzulösen, welche

173 Sterne V 328 (dt. S. 119)

174 Sterne V 308 (dt. S. 111f.)

175 Maack (1936), S. 60

176 Über die gesamte Konzeption der *Sentimental Journey* sind nur Vermutungen möglich, da Sterne starb, bevor er die Fortsetzung schreiben konnte. Das Abenteuer in Italien (V 201) einerseits, die beiden Geschichten der belohnten Tugend (V 263-274) und die Episode mit dem Zwerg (V 209) andererseits stützen die Annahme, dass es bei der prinzipiellen Unentschiedenheit bleiben, einmal das erotische Moment in der Empfindsamkeit dominieren, dann wieder demütige Entsagung die Oberhand gewinnen sollte.

ihrerseits mehrfach unterbrochen und voneinander isoliert sind. Die letzte Anekdote spielt im Gasthof an der Grenze, dessen beengte Verhältnisse Yorick zwingen, zusammen mit einer fremden Frau zu übernachten. Das Arrangement übertrifft alle bisherigen an genossener Peinlichkeit oder Umständlichkeit. Gerade weil die Nachtruhe einem strengen Reglement unterworfen wird, findet sie Yorick nicht –

> [I]ch versuchte es auf der einen Seite und auf der anderen und warf mich immer wieder herum, bis ich eine volle Stunde nach Mitternacht, als Natur und Geduld erschöpft waren, ausrief: »O mein Gott!«
> »Sie haben den Vertrag gebrochen, Monsieur«, sagte die Dame, die ebenso wenig geschlafen hatte wie ich. Ich bat sie tausendmal um Vergebung, bestand aber darauf, dass es lediglich ein Seufzer gewesen sei.[177]

Das Buch schließt mit dieser »ejaculation«, deren Lokalisierung umstritten bleibt wie die in der Schwebe gelassene Hand, die den Dauerzustand von Yoricks Empfindsamkeit funktional zur Darstellung bringt.

### 3.6.6

Wie ausgeklügelt auch immer die Kompromisslösung sein mag, welche es Yorick ermöglicht, an urbaner Freizügigkeit mit falschem Bewusstsein teilzunehmen, so verhindert die nie deckungsgleiche moralische Verbrämung doch jede wirkliche Partizipation. Jene Direktheit, womit in Frankreich scherzhaft Gefühle zur erotischen Stimulation verwendet werden, ist ihm unmöglich; eindeutig sexuelle Aktivitäten tritt er altruistisch an La Fleur ab.[178]

Dementsprechend sind Empfindungen, die sich nicht im Zwischenbereich des »moral delight« halten, schlicht unannehmbar. Vielmehr hat das psychische Bedürfnis der Zweideutigkeit eine derartige Bedeutung erhalten, dass sie sich in die eigentliche Lustquelle verwandelt. Bei allen empfindsamen Interaktionen ist Yorick weniger an den erschlichenen Zärtlichkeiten als den Ambiguitäten selbst gelegen. Es bereitet ihm eine diebische Freude, an erotischer Kommunikation von ständig größerer Libertinage mitzuwirken, ohne

---

177 Sterne V 416 (dt. S. 151f.). Dass »ejaculation« nicht allein als »Stoßseufzer«, sondern auch als genitaler Vorgang zu interpretieren ist, wird durch Yoricks Überlegungen bestätigt, dass auf der Welt selbst der Genuss *mit Seufzern* vermischt sei und die höchste Lust in Zuckungen erfahren werde (Sterne V 297).

178 Vgl. Sterne V 119f. und 340

seinen Begriff von Tugendhaftigkeit revidieren zu müssen. Das erfolgreiche Experimentieren, inwieweit moralisch verstandenes Mitgefühl eine grundverschiedene Praxis rechtfertigt, bindet ihn aber umso fester an jene Ethik, weshalb der insgeheime Spaß hauptsächlich auf eigene Kosten geht.[179]

Die Komik des umgekehrten Helden beruht – wie gesagt – nicht darauf, dass Yorick sich selbst oder anderen Empfindsamkeit vortäuscht. Was den empfindsamen Reisenden zur bemitleidenswert komischen Gestalt macht, ist das Scheitern der sentimentalistischen Existenzform, das er durch seine extreme Orientierung daran ausdrückt. Mit dem Pathos der Entsagung, welches ihn über andere zu erheben verspricht, handelt er sich nur unliebsame Diskriminierung ein:

> [I]ch war, nachdem ich einmal so mit knapper Not entkommen war, entschlossen, mich nicht weiter in Gefahr zu begeben, sondern nach Möglichkeit Paris mit all der Tugend zu verlassen, mit der ich es betreten hatte.
> »*C'est déroger à la noblesse, Monsieur*«, sagte La Fleur und verneigte sich dabei bis zur Erde. »*Et encore – Monsieur*«, fuhr er fort, »könnten Ihren Sinn ändern, und wenn *(par hazard)* Sie sich amüsieren möchten …« – »Ich finde aber kein Amüsement dabei«, sagte ich, ohne ihn ausreden zu lassen.
> »*Mon Dieu!*«, sagte La Fleur und räumte den Tisch ab.[180]

Die komische Selbstherabsetzung, der sich Yorick im reflexiven Bericht seiner Reise überlässt, ist die Rache an einem Lebensentwurf, welcher ihm eine antagonistische Identität aufzwingt.[181] Yoricks Schwanken zwischen ›good nature‹ und Natürlichkeit setzt durchs Experiment den in der Empfindsamkeit angelegten Widerspruch frei.

Der Ambiguität des sentimentalen Prüfverfahrens entspricht auch die Ambivalenz von Rührung und Spott, die ja bereits im Titel angezeigt ist: *A*

---

179 Sterne V 293

180 Sterne V 331f. (dt. S. 119)

181 Was Henry Mackenzie als negativen Effekt am Sentimentalismus seines Zeitgenossen moniert, ist deshalb in Wahrheit der kritische Subtext in dessen Roman: »That creation of refined and subtle feeling, reared by the authors of the works to which I allude, has an ill effect, not only on our ideas of virtue, but also on our estimate of happiness. That sickly sort of refinement creates imaginary evils and distresses, and imaginary blessings and enjoyments, which embitter the common disappointments, and depreciate the common attainments of life. […] It inspires a certain childish pride on our own superior delicacy, and an unfortunate contempt of the plain worth, the ordinary but useful occupations and ideas of those around us.« (*The Lounger* Nr. 20 vom 18. Juni 1785)

*Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* weist die Reise als empfindsam aus, der Reisende trägt den gleichen Namen wie Shakespeares königlicher Spaßmacher.[182] Aufgrund seiner zwiespältigen Anlage ist Yorick zugleich rührselig und ein »fellow of infinite jest«.[183] Zu Recht hat Gardner D. Stout gegenüber Interpretationen, in denen das Täuschungsmotiv vorrangig war, die wechselseitige Durchdringung von Sentimentalität und Amüsement betont.[184] Seine eigene Interpretation erfasst jedoch bloß die Oberfläche der humoristischen Dialektik. Ihm zufolge rechnet Yoricks übertriebene Ausrichtung am Tugendideal nicht mit der unzulänglichen Menschennatur beziehungsweise den unvollkommenen Verhältnissen, weshalb er scheitert. Daraus zieht Stout den Schluss, Sterne plädiere für relativierende Selbsterkenntnis sowie muntere Lebensbejahung in einer Welt, die trotz aller Unstimmigkeiten von göttlicher Fürsorge durchwirkt sei. Abgesehen davon, dass solche Auslegung zu viel bei den Predigten Sternes borgt, wofür der Roman kaum Anhalt bietet, tradiert Stout, mehr als er weiß, die Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Humor als philosophische Weltanschauung anzusehen, verbaut allerdings den Zugang zur Tiefendimension humoristischer Texte. Für eine Erklärung ihres eigentümlichen Lustgewinns muss man schon den zynischen Unterton wahrnehmen, welcher gerade bei den gestörten Interaktionen der *Sentimental Journey* vernehmbar wird. Dem trägt Ernest Dilworths (provokativ überspitzte) Formulierung Rechnung:

> A jester doesn't care so long as he amuses himself, but a declared satirist would do less damage. If Fielding had taken it into his head to do a *Sentimental Journey*, sentimentality would have been brilliantly mocked, but the heart would have been reset on a throne of tender truth. Not so in Sterne,

182 Siehe Stout (1967), S. 25: »Two handles are presented and seem to be paradoxically juxtaposed: the travels are ›sentimental‹ – the traveler is a fellow of infinite jest. [Anm.:] Sterne certainly intended the book to be ambivalent«. Yorick benutzt selbst die Namensgleichheit, um sich beim Grafen in Versailles einzuführen. Sein kokettierendes Bedauern über die tatsächliche Verwechslung mit dem Hofnarren modifiziert diese Selbsteinschätzung nur gering. (Vgl. auch Sterne I 40ff. und II 277ff.)

183 Shakespeare, *Hamlet* V,1. Vgl. Sterne *Briefe*, S. 163: »I laugh 'till I cry, and in the same tender moments *cry 'till I laugh*. I Shandy it more than ever […]«, und S. 401: »my Journey […] shall make you cry as much as ever it made me laugh – or I'll give up the Business of sentimental writing – & write to the Body […]«.

184 Stout (1967), S. 24-47

> where the merest good will is teased as if it were an extreme absurdity of the humanitarian vogue –[185]

Diese Nuance, die besonders vom viktorianischen Publikum als skandalös empfunden wurde[186], durchkreuzt jeden Versuch, das Komische ausschließlich an Yorick festzumachen, der Empfindsamkeit indessen ihre ganze Integrität zu belassen.

Yorick ist keine Spottgestalt im Sinn der Komödie, aber genauso wenig ein Objekt der Satire. Weder bezweckt seine komische Einrichtung eine Verurteilung seiner egoistischen Haltung, die dem Tugendideal zuwiderläuft, noch bemängelt sie seine extrem verfolgte Tugendhaftigkeit, weil diese dabei ins Gegenteil umschlägt. Das Lächerliche haftet überhaupt nicht so eindeutig an ihm, um persönliche Abwertung sein zu können. Vielmehr umgibt ihn eine humoristische Aura, worin das ihn Bestimmende skeptisch bezweifelt wird, deshalb an fragloser Gültigkeit verliert. Die Inkonsequenz und Forciertheit von Yoricks Verhalten, welche nicht individuelles Scheitern sind, erweisen sich als Widersprüchlichkeit und Übertriebenheit der Empfindsamkeit selbst. Allein weil er die Prinzipien des ›man of feeling‹ vollständig verkörpern will, findet er keine anderen Situationen vor als diejenigen, in denen sein Mitgefühl zwangsläufig komisch wirkt. Die »weakness« des empfindsamen Yorick ist die Schwäche des Sentimentalismus insgesamt. Indem Yorick durch Befolgung der sentimentalen Ethik sich ständig in zweideutige Erlebnisse bringt, führt er das Dilemma der anspruchsvollen Moral am eigenen Leibe vor.

Die Paradoxie des daraus entspringenden Humors ist nur in der Richtung auflösbar, die Herbert Read angedeutet hat: »In the modern sense, Sterne is not sentimental; he is almost cynical, which is the opposite quality. But he is not really cynical; he is just humorous.«[187] Sternes Humor hält die Mitte zwischen Empfindsamkeit und ihrer zynischen Vernichtung. Unschlüssig zwischen Anpassung und Distanzierung, entwickelt er die Revolte eines abhängigen Subjekts, dessen spottende Anklagen von der rührenden Darbietung seiner hilflosen Abhängigkeit nicht zu trennen sind. Da Aggression lediglich in der Wendung gegen die eigene Person zum Ausdruck kommen darf, konzentriert der umgekehrte Held den Hohn auf sich, aber seine individuelle

185 Dilworth (1948), S. 95

186 Vgl. noch Virginia Woolf (1932, S. 84): »But it is significant of the change of taste that has come over us that it is Sterne's sentimentality that offends us and not his immorality.«

187 Read (1929), S. 140

Komik ist primär eine Bloßstellung der von ihm repräsentierten Existenzform. Auf signifikante Weise richtet literarischer Humor Kritik nicht gegen individuelle Abweichungen, sondern gegen Normen, welche zur Abweichung zwingen.

# 4. Metapsychologie des literarischen Humors

Ich habe der Entstehungsgeschichte des literarischen Humors im Bürgertum maßgebliche Beispiele entnommen und unter der heuristischen Vorgabe relevanter Seelenvorgänge psychoanalytisch eingerichtete Textinterpretationen durchgeführt. Sie haben rückwirkend die metapsychologische Erfassung des humoristischen Prozesses präziser und differenzierter gemacht, weshalb ich an dieser Stelle mit der theoretischen Diskussion fortfahren will, anstatt weitere Romane zu betrachten.

## 4.1 Allgemeine Annahmen

Aus der Besprechung von Freuds Arbeiten über den Humor hatten wir Leitlinien gewonnen, die einen psychoanalytischen Zugang zu diesem Kulturgegenstand versprechen. Es war dabei nötig geworden, die Reservierung des Unbewussten für Witze fallenzulassen. Den im Witzbuch noch zentralen Gedanken hat Freud 1921 selbst ausdrücklich korrigiert:

> Im Laufe unserer Entwicklung haben wir eine Sonderung unseres seelischen Bestandes in ein kohärentes Ich und ein außerhalb dessen gelassenes, unbewusstes Verdrängtes vorgenommen, und wir wissen, dass die Stabilität dieser Neuerwerbung beständigen Erschütterungen ausgesetzt ist. Im Traum und in der Neurose pocht dieses Ausgeschlossene um Einlass an den von Widerständen bewachten Pforten, und in wacher Gesundheit bedienen wir uns besonderer Kunstgriffe, um das Verdrängte mit Umgehung der Widerstände und unter Lustgewinn zeitweilig in unser Ich aufzunehmen. Witz und Humor, zum Teil auch das Komische überhaupt, dürfen in diesem Licht betrachtet werden.[1]

1 Freud XIII 146

Es ist nur eine stilistische Überbrückung der erfolgten Korrektur, wenn Freud im Humoraufsatz scheinbar die alte Unterscheidung wieder aufnimmt und davon spricht, dass der Witz zur Komik durch das Unbewusste, der Humor dagegen durch die Vermittlung des Über-Ichs beitrage.[2] Das Unbewusste ist jetzt nämlich ein Synonym für die Es-Instanz. Seit Freud das strukturelle Modell anstatt des topographischen zugrunde legt, verwendet er den Begriff ›unbewusst‹, welcher anfänglich eine bloß deskriptive Aufgabe erfüllte, hauptsächlich als systematischen Terminus, womit die Zugehörigkeit zum Es bezeichnet wird. Angesichts des missverständlichen Wortgebrauchs muss man festhalten, dass natürlich ebenso Inhalte der Über-Ich-Instanz dem Bewusstsein unzugänglich sein können. Somit besitzt das Modell vom unbewussten Konflikt zwischen den psychischen Instanzen Gültigkeit für alle Ausprägungen des Komischen, die von analytischer Betrachtung profitieren.[3]

### 4.1.1

Als Ausgangspunkt einer Psychoanalyse des komischen Felds überhaupt wären Freuds Aussagen über die Ersparnis von psychischem Aufwand sowie den dafür erforderlichen Vergleich zweier Aufwände zu nehmen, welcher auf dem Wechsel von Einfühlung und Interpretation beruht, wie ihn schon Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* beschrieben hat.[4] Die Psychoanalyse erschließt darüber hinaus eine Tiefendimension dieses Verstehensprozesses. Wenn Freud das Spezifische des komischen Vergleichs »in der vorbewussten Anknüpfung an das Infantile«[5] findet, dann impliziert die ansatzweise Identifizierung mit dem komischen Objekt eine momentane Regression auf tabuierte kindliche Erlebnisse beziehungsweise Phantasien. Dem strukturellen Konfliktmodell entsprechend ist hier aber zu interpolieren, dass die Regression notwendig Angst auslöst, was Abwehrvorgänge mobilisiert.

Theodor Reik hat auf das Mitwirken von Angst in der Witzrezeption hingewiesen, indem er die überraschende Pointe analog zum traumatischen Schock auffasst. Sobald Witze im Zuhörer verdrängte Regungen erwecken,

---

2 Freud XIV 388

3 Späterhin haben namentlich Ernst Kris den Zusammenhang mit überwundenen Konflikten (1952, S. 182 und 215) und Sandor Feldman (1941) das Regressionsmoment für Witz, Komik und Humor betont.

4 Jean Paul V 110. Vgl. Freud VI 214. Jean Pauls Lachtheorie wird im 8. Kapitel eingehend besprochen.

5 Freud VI 257

will er wie auf einen Triebdurchbruch mit Erschrecken reagieren. Die situativen und formalen Umstände einer Witzerzählung ermöglichen indessen die leichte Bewältigung des Angstgefühls; der solchermaßen eingesparte Aufwand wird zusammen mit dem der Verdrängung im Lachen abgeführt.[6]

Reik wollte das Überraschungsmoment herausstellen, das in der Schlusswendung des Witzes liegt, weshalb er sich am Schock orientierte.[7] Im Hinblick auf eine allgemeine Komiktheorie kommt allerdings der Signalangst größere Bedeutung als dem traumatischen Angstanfall zu. Es ist übrigens wissenschaftsgeschichtlich interessant, dass aufgefangene Angstentwicklung zu den ersten Beobachtungen der empirischen Psychologie gehört – David Hartley bemerkt 1749 zum Lachen von Kleinkindern:

> The first Occasion of doing this seems to be a Surprize, which brings on a momentary Fear first, and then a momentary Joy in consequence of the Removal of that Fear, agreeably to what may be observed of the Pleasures that follow the Removal of Pain. This may appear probable, inasmuch as Laughter is a nascent Cry, stopped of a sudden; also because if the same Surprize, which makes young Children laugh, be a very little increased, they will cry. […] As Children learn the Use of Language, they learn also to laugh at Sentences or Stories, by which sudden alarming Emotions and Expectations are raised in them, and again dissipated instantaneously.[8]

Durch die Übernahme des Angstfaktors in den komischen Vorgang ist es möglich, Freuds voranalytisches Konzept eines Mehraufwands an psychischer Energie, der noch in statu nascendi für überflüssig erkannt werde, psychoanalytisch zu reformulieren: Komische Verstehensprozesse beinhalten Identifikation mit einer infantiles Erleben repräsentierenden Gestalt, wobei die Regression auf zurückgelassene Entwicklungspositionen Angst aktiviert, welche die automatische Abwehrregulierung in Gang bringt. Da aber im selben Moment die Gefahrlosigkeit des wiedergekehrten Verdrängten innerhalb des

---

6 Reik (1929), S. 99-115

7 Dabei greift Reik auf seine Arbeit über den Schrecken zurück, die zwar erst 1929 veröffentlicht, aber noch vor *Hemmung, Symptom und Angst* geschrieben wurde. Hieraus resultieren Unstimmigkeiten mit der Freud'schen Angsthypothese, die jedoch nicht so wesentlich sind, dass sie extra besprochen werden müssten.

8 Hartley (1749), Bd. 1, S. 437f. Diese Beobachtung bleibt in der weiteren Theoriebildung unberücksichtigt. Erst Nietzsche erinnert in *Menschliches, Allzumenschliches* (1879, S. 558f.) wieder daran. Auch in der neueren Lachtheorie wird die Angstüberwindung nur vereinzelt gewürdigt (vgl. etwa Bachtin 1969, S. 35ff.).

ästhetischen Mediums erkennbar ist, wird der entbehrlich gewordene Reaktionsaufwand für Lachen verfügbar.

### 4.1.2

Wenn wir generell annehmen, in komischen Wahrnehmungen sei Angst als »Affektsignal«[9] für drohende unlustvolle Erlebnisse wirksam, dann gibt das Freuds Ableitung des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand eine neue, über die ökonomische Ansicht hinausgehende Dimension. Gewiss dient Alltagshumor vornehmlich der Vermeidung von unnützem Ärger oder anderen Affekten; diese Erklärung wird jedoch, wie die Betrachtung der literarischen Beispiele gezeigt hat, komplexen Formen nicht gerecht.

Hierbei gilt es zu bedenken, dass Freud den Affektbegriff, den er aus der akademischen Psychologie seiner Zeit übernimmt, fast äquivalent zum Wort ›Gefühl‹ verwendet, besonders mit Bezug auf Angst. Bekanntlich wird daneben im psychoanalytischen Sprachgebrauch häufig von Gefühlen gesprochen, die nicht Affekte genannt werden können. Man redet etwa von Scham- und Schuldgefühlen, vom Gefühl der Verlassenheit und Hilflosigkeit, von Allmachtsgefühlen oder Selbstwertgefühlen. Eine solche Verwendung des Terminus ›Gefühl‹ steht der Umgangssprache nahe, die damit vage Eindrücke bezeichnet. In dieser Bedeutung ist Gefühl kein Affekt, sondern die innere Wahrnehmung seelischer Prozesse, welche umso diffuser ausfällt, je größer der unbewusste Anteil ist. Unsere hermeneutische Beschäftigung mit dem literarischen Humor hat mehrfach bewiesen, dass seine »Einsparung von Gefühlsaufwand« auch und gerade die Aufhebung solcher, durch unbewusste Konstellationen determinierter Gemütsdispositionen leistet.

Die Einführung des Angstsignals erinnert uns an das diskutierte Problem der Über-Ich-Funktion, das sich nach den Interpretationen ebenfalls klarer darstellt. Im Humor, so Freuds Behauptung, werde der psychische Akzent vom Ich aufs Über-Ich verlagert, was die Kindheitserfahrung reproduziere, wie man mit seinen Ängsten und Nöten von den fürsorglichen Eltern aufgenommen und liebevoll getröstet wurde. Der Widerspruch einer wohlwollenden Haltung des Über-Ichs zu seiner ödipalen Vorgeschichte beziehungsweise dem resultierenden Übergewicht an Destruktivität war ungelöst geblieben. Freud hatte lediglich daran erinnert, dass dieses psychische System

9 Freud XIV 160

noch unvollständig erforscht sei und seine Abkunft von infantilen Elternrepräsentanzen eigentlich auch deren Schutzfunktion implizieren sollte.[10] Ein echter Widerspruch liegt tatsächlich auch nicht vor. Da die Genese des Über-Ichs historische Voraussetzungen hat, ist seine überwiegende Grausamkeit kein anthropologisches Faktum, sondern das geschichtliche Ergebnis einer bestimmten Sozialisationspraxis, die einerseits ein strenges Über-Ich heranbilden, andererseits verstärkt Pathologien produzieren musste, welche durch eine antagonistische Stellung von Ich und Über-Ich auffielen. Der damalige Niederschlag einer autoritären Familienstruktur sowie das Vorherrschen schwerer neurotischer bis psychotischer Erkrankungen haben psychoanalytische Theoriebildung maßgeblich beeinflusst. Solche Zeitumstände und die dadurch geprägte Persönlichkeit Freuds machen plausibel, warum er dem unnachgiebig kritisierenden Über-Ich seine ganze Aufmerksamkeit zuwendete, das bestärkende Über-Ich aber nur in Ausblicken behandelte.[11]

Die Über-Ich-Funktion der Vorbildlichkeit ist folglich neben denen der Beobachtung und Strafandrohung seltener hervorgetreten; Freud hat sich erst spät – fünf Jahre nach dem Humoraufsatz – dazu entschlossen, das Ichideal als eigenständige Teilstruktur des Über-Ichs zu konzipieren:

> Wir haben noch eine wichtige Funktion zu erwähnen, die wir diesem Über-Ich zuteilen. Es ist auch der Träger des Ichideals, an dem das Ich sich misst, dem es nachstrebt, dessen Anspruch auf immer weitergehende Vervollkommnung es zu erfüllen bemüht ist. Kein Zweifel, dieses Ichideal ist der Niederschlag der alten Elternvorstellung, der Ausdruck der Bewunderung jener Vollkommenheit, die das Kind ihnen damals zuschrieb.[12]

Wie wir aus dem anderen Freud-Zitat wissen, ist das Ichideal zugleich und untrennbar davon Stellvertreter der grandiosen Selbsteinschätzung, die jeder Mensch am Anfang hatte, ein »Ersatz für den verlorenen Narzissmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war«.[13] Das Kind verinnerlicht ideale Wunschbilder von sich und den Objekten, welche es nur ungefähr unterscheidet, und synthesiert sie im Ichideal.[14] Die erlebte Vollkommenheit der narzisstischen Einheit bleibt als abstraktes Merkmal der Idealforderungen,

---

10 Freud XIV 389

11 Schafer (1960)

12 Freud XV 71

13 Freud X 161

14 Immer häufiger wird der Begriff des »idealen Selbst« als Synonym für »Ichideal« gebraucht. Darüber darf man aber nicht vergessen, dass die das Ichideal bildenden Vor-

nämlich in ihrem unerreichbaren Anspruch sowie ihrer absoluten Gültigkeit, erhalten. Zu einer gewissen Wirklichkeitsnähe modifiziert werden sie erst durch Verinnerlichung der versagenden und strafenden Elternfunktionen, was über Identifizierungen geschieht. Im optimalen Fall werden die vorgeschichtlichen Identifikationen zu einem regulativen System mit realistischen Zielsetzungen und ich-gemäßen Werten und Normen integriert, die Realitätsprüfungen zugänglich sind.

Bei den Romaninterpretationen ist die Bedeutung des Ichideals wiederholt aufgefallen. Sein Schicksal im humoristischen Verlauf habe ich unter Heranziehung entsprechender Pathologien näher bestimmt. Wir konnten sehen, wie eine Rekonkretisierung des Ichideals zum Objekt stattfindet, wie dadurch die Erneuerung narzisstischer Vollkommenheit im Bild gelingt, aber auch eine aggressive Behandlung der Idealrepräsentanz möglich wird. Mein Rekonstruktionsvorschlag bestätigt somit Freuds Behauptung, dass sich beim Humor das »Doppelangesicht«[15] des vorbildlichen und verbietenden Über-Ichs tatsächlich von seiner idealen Seite zeigt.[16] Der Erfolg humoristischer Stimmungsumwandlung ist demnach ganz allgemein darin begründet, dass eine Diskrepanz zwischen Ichideal und Ich abgewendet wird. Die formalen Mittel, welche das bewerkstelligen, variieren, weshalb sie bloß am jeweiligen Einzelfall zu beschreiben sind. Als durchgängige Bestimmung des Humors erweist sich jedoch seine psychische Leistung, ein bedrohtes narzisstisches Gleichgewicht wiederherzustellen.

Während Alltagshumor in ungünstigen Lebensumständen genügend Entfaltungsmöglichkeiten vorfindet, muss literarischer Humor, wenn er effektvoll sein soll, die melancholische Provokation selbst mitliefern. Er muss den Leser in den Stand des virtuell betroffenen Subjekts setzen, das, vom narrativ induzierten Konflikt verunsichert, zu Abwehrbereitschaft veranlasst wird, um – aufgrund zusätzlicher Textsignale – über den mobilisierten psychischen Aufwand frei zu verfügen und ihn in humoristisches Vergnügen umzusetzen.

---

stellungen sowohl Selbst- als auch Objektrepräsentanzen sind, ja dass sein Kern aus archaisch fusionierten Repräsentanzen besteht.

15 Freud XIII 262

16 Es ist also eine richtige Abänderung der Freud'schen Formulierung, wenn Bergeret (1973, S. 552) vom Humor als dem Beitrag des Ichideals zum Komischen spricht. Seine metapsychologischen Überlegungen wollen mir allerdings weniger einleuchten.

## 4.2 Die Tiefenstruktur des humoristischen Romans

An den ursprünglichen Ausformungen des humoristischen Romans lässt sich eine derartige Dynamik besonders gut nachweisen, denn sie enthalten eine ausgeprägte Interaktionsform zwischen einem personalen Erzähler, der selbst Träger des grundlegenden Konflikts ist, und einem von ihm vorgestellten Personal, das die virulente Problematik thematisiert. In späteren Romanen wird der Erzähler immer schattenhafter, verschwindet bald ganz; auch die Konturen seines Gegenübers verschwimmen zunehmend. Meines Erachtens erfordert ein angemessenes Verständnis dieser Texte gleichwohl, für ihre Wirkung narzisstisches Konfliktpotenzial vorauszusetzen. Es ist hier lediglich an das Milieu übergegangen, das ein impersonaler Erzählmodus darstellt. Alle möglichen zum Kennzeichen der Verhältnisse gewordenen Widrigkeiten können jene Disposition beim Leser aktualisieren, welche der Humor als Folie für seine befreiende Wirkung benötigt.

Im Übrigen ist die latente Depressivität schon deshalb nicht schwieriger zu ermitteln, weil die weitere Geschichte des literarischen Humors kaum je mehr Kunstwerke aufweist, worin auf so gekonnte Weise Heiterkeit als Balanceakt hergestellt wird. Entweder gerät die narzisstische Unbekümmertheit zum resignativen Rückzug in eine gegen Wirklichkeit abgedichtete Binnenwelt oder die hoffnungslos sinnentleerte Realität hat eine solche Übermacht, dass der dagegen aufgebrachte Spott einer verzweifelten Auflehnung gleicht. Dann dringt durch die heitere Fassade die Neigung zur Melancholie einerseits, zur Manie andererseits und verweist deutlicher noch als gelungener Humor auf den pathologischen Hintergrund, der unserer Hypothesenbildung zugrunde liegt.

### 4.2.1

An seinem Ursprung hat der humoristische Roman freilich eine spezifische ästhetische Gestalt ausgebildet, die es ermöglicht, über allgemeine Angaben hinaus ein metapsychologisches Modell seiner Konstitution zu erstellen. Obwohl ich bei meiner systematischen Befragung wechselnde Vorannahmen eingesetzt habe, welche unterschiedliche Aspekte des narzisstischen Spektrums akzentuieren sollten, fällt an den Textbeispielen doch eine unverkennbar gleichbleibende Konfiguration auf, die als spezielle Interaktionsform zwischen dem humoristischen Erzähler und seinem Gegenüber beschreibbar ist.

Der Erzähler tritt in der von ihm vorgetragenen Geschichte als individueller Charakter auf. Er manipuliert und reflektiert das Geschehen so unablässig, dass kein Leser bezweifeln kann, einer subjektiven Perspektivierung ausgesetzt, ja mit recht launischer Eigenwilligkeit gelenkt zu werden. Wo immer sich aber die Persönlichkeit des erzählenden Subjekts manifestiert, findet man ein entzweites Selbstbewusstsein, das nach einem Ausweg aus dem Dilemma seines Daseins sucht. Anstatt jedoch ein unglückliches Bewusstsein zu erdulden, entgeht der Erzähler der Identitätskrise, indem er sie narrativ gestaltet. Er projiziert die ihm unverfügbare Problematik auf ein dafür hergerichtetes Personal – in den besprochenen Werken sind es das Brüderpaar auf Shandy-Hall, die Idylliker oder Yorick selbst, wie er sich im Rückblick vorkommt. Der Erzähler verarbeitet den unbewussten Konflikt zum komischen Widerspruch an den Akteuren, entäußert sich also einer Diskrepanz in der normativen Selbstwahrnehmung dadurch, dass er sie am humoristischen Helden und dessen Lebenswelt materialisiert. Er bestimmt ihn hauptsächlich zum Doppelgänger, in dem er unvereinbare Anteile seiner Persönlichkeit verdichtet. Die Hauptfiguren dienen als Projektionsschirm, auf den sowohl das Ichideal des Erzählers als auch seine entwertete Selbstrepräsentanz geworfen werden. Entsprechend unterliegen die Akteure, welche die disparaten Repräsentanzen vorführen, einer ambivalenten Exposition durch simultane Idealisierung und Herabsetzung.

Zum Zwecke der Idealisierung stattet der Erzähler seinen Helden mit Vorzügen aus, die er selbst gerne besitzen würde, ohne freilich je darauf hoffen zu dürfen. Das für seine Person unerreichte Ichideal ergänzt er in dessen Wesen. Dieser nimmt die unterbliebenen oder versagten Bedürfnisartikulationen auf und vollendet ihre verhinderte Erfüllung aushilfsweise.

Da zeichnet der Erzähler den Objekten zunächst einmal vorbildliche Züge ein, die sie liebenswert machen. Ganz besonders wird ihnen eine außergewöhnliche Tugendhaftigkeit zugesprochen, welche aber nirgends den Zwang rigorosen Pflichtdenkens erkennen lässt, sondern eher eine unmittelbare Moralität zu sein scheint. Die Gestalten haben ein wahrhaft unschuldiges Gemüt, dem böse Regungen bis zum Grad der Unkenntnis fremd sind. Höchstens erlauben sie sich über andere harmlose Scherze, von Hass oder Verachtung haben sie jedoch nicht die geringste Ahnung. Ihr gutes Herz motiviert sie zu alles umfassender Humanität, die zwar selten durch praktische Nächstenliebe, dafür durch feinfühlige Menschenfreundlichkeit auffällt. Trotz ausgeprägten Gerechtigkeitssinns urteilen sie wegen ihrer Friedfertigkeit stets barmherzig.

Eine innere Güte bewirkt beinahe grenzenlose Toleranz gegenüber den vielfältigen Verirrungen und Schwächen ihrer Mitmenschen.

Die Hypostase des Ichideals im Hauptdarsteller wird in den Romanen vornehmlich dadurch angezeigt, dass sie ihn »zum symbolischen Vertreter eines Idealismus«[17] stilisieren, der mit unbeirrbarer Überzeugung seine ausgefallenen Lebensentwürfe realisiert. Er steht unter der Geltung von Leitbildern, die auch den Erzähler beeinflussen. Sein Held aber ist von ihnen so sehr beseelt, dass sie aufhören, bloße Maßgaben sozialen Handelns zu sein, sondern jenes entbehrlich erscheinen lassen und stattdessen selbst substanziell werden. Für ihn fallen lebendige Individualität und normatives Selbstbild zusammen, weshalb sonstige Charakterzüge neben dieser enthusiastischen Anlage narrativ belanglos sind. Seinen eigentlichen Lebensbereich bildet eine abgeschottete Sphäre großer Vorstellungen, deren empirisch unabnützbare Logik das eigenwillige Gesetz des Handelns abgibt. Er kann sich aufgrund solcher Hingabe an die eine vorherrschende Idee schmeicheln, seinem Ichideal zu entsprechen, wodurch er kontinuierliche Bestätigung aufrechterhält und von fremder Zustimmung unabhängiger wird.

Die passionierte Orientierung an Leitideen hebt die humoristischen Gestalten ab von der materiellen Wirklichkeit, deren Armseligkeit ohne nachhaltige Wirkung auf sie ist. Das verleiht ihnen eine beneidenswert unbekümmerte Lebenseinstellung. Eine niemals bezwingbare Einbildungskraft weiß Schicksalsschläge geschickt zu parieren. Eventuelle Verletzungen bringen sie weder aus der Fassung noch hinterlassen sie Spuren am Idealbild. Kein der leiblichen Existenz zufallendes Unheil vermag den großartigen Gleichmut aufzuheben, denn das imaginäre Umfeld, das jenem Selbstbild gemäß eingerichtet wird, gewährt jede Menge Vergnügen. Reale Widrigkeiten beleben allenfalls die Phantasie, welche im Endeffekt die Situation als angenehm ausgibt. Demzufolge bleiben die Figuren, in sich ruhend, ihrem eigenen Wesen in allen Lagen treu, was bisweilen schon eine unnachahmliche Kunst verlangt.

---

17 Freud VI 264. Die Einschätzung Don Quijotes als einer auch erhabenen Figur, die Freud hier übernimmt, ist das Resultat eines Funktionswandels, den der neue Humorbegriff im 18. Jahrhundert bewirkte. Ursprünglich wurde der ›Ritter von der traurigen Gestalt‹ als Zielscheibe einer Satire auf das Ritterwesen rezipiert. Erst in Gesellschaft mit den humoristischen Charakteren des bürgerlichen Romans erweitert sich das Verständnis Don Quijotes um seinen symbolischen Aspekt. Die Uminterpretation Falstaffs, von der Freud an dieser Stelle spricht, gehört in den gleichen Zusammenhang. Vgl. Abschnitt 7.1.3.

Sie ragen deshalb aus ihrer recht banalen Umgebung als originelle Persönlichkeiten hervor.

Obwohl nun das humoristische Objekt derart ideale Momente aufweist, ist es doch kaum bewundernswert. Man merkt dem Erzähler, während er gerade in höchsten Tönen von ihm spricht, gleichzeitig eine ziemliche Respektlosigkeit an. Selbst wenn er manchmal etwas sehnsuchtsvoll darüber nachsinnt, wie unverrückbar sein Doppelgänger bei sich ist, so übersieht er deswegen nicht, dass dies »die einfältigste Stelle […] in solchen Verhältnissen« darstellt.[18] Er lässt ja keinen Zweifel daran, dass er dessen Originalität weniger für selbstsichere Nonkonformität, sondern eher für eine ins Närrische entartete Abweichung hält. Kraft seiner Schilderung sinkt Individualität zu Verschrobenheit herab, die ständig neue Anlässe zum Lachen bietet.

Vor allem über die unglaubliche Naivität der Käuze kann er sich immer wieder amüsieren und kontrastiert sie mit der zivilisierten Attitüde, um die sie bemüht sind. Eine andere, ebenso beliebte Komikstrategie verfährt so, dass sich das Handeln seiner Objekte gegenüber den vorgegebenen Intentionen verselbständigt, zu einem entgegengesetzten Ergebnis führt oder folgenlos ausgeht. Für eine direkte Umsetzung ihres hochfliegenden Denkens wählt der Erzähler das Material der Realität gewissermaßen zu biegsam, weswegen sie umso geringeren Erfolg erzielen, je mehr sie ihre Anstrengungen forcieren. Also werden die Helden letztlich durch Zufälle des Lebens bestimmt. Einerseits sind sie andauernd bedroht vom Verhängnis im Detail, gegen das sie nur magische Gesten zur Verfügung haben; andererseits bewahrt sie ein prinzipiell versöhnliches Schicksal davor, ihren blinden Glauben an sich zerstört zu sehen.

Der begrenzte Horizont und die Weltfremdheit der Figuren, ihre praktische Hilflosigkeit und die absolute Selbstbezogenheit ihrer Phantasien bedeuten eine Reihe von infantilen Merkmalen, die der Erzähler seinem Objekt durchgängig zuspricht. Wenn er außerdem schildert, wie distanzlos es sich selbst gegenüber ist, mit welch unverständigem Eifer es seinen kleinen Vorhaben nachgeht oder wie eingeschränkt es auf recht verschiedene Vorkommnisse reagiert, dann bestärkt das den Eindruck einer festgehaltenen Kindlichkeit.

Nachdem die Akteure eine fast systematische Herabsetzung zum Kind erfahren, erscheint sogar die ihnen anhaftende Aura von Idealität als regressiver

18 Jean Paul VI 474

Zustand. Das ist am ehesten dort nachvollziehbar, wo das normative Erlebnismuster, das sie auszeichnet, mit psychischen Kränkungen korreliert. Das Trauma mag sachlich verschieden sein, aber für ihre Persönlichkeit hat es das gleiche Ergebnis, nämlich eine besondere Empfindlichkeit für Verletzungen im sozialen Umgang. An den beschriebenen Begegnungen zeigt sich, dass die offene Geselligkeit eine äußerliche Fassade abgibt, hinter der die zwischenmenschlichen Kontakte bis auf ein Fragment zerfallen sind. Alle Hauptfiguren kultivieren eine exklusive Kommunikationsform, welche ganz einem innerlichen Schema verpflichtet ist. Unter der Vorherrschaft eines abgeschlossenen Denksystems wird Unerwartetes und Unentschiedenes einfach negiert. Aus den verbliebenen Interaktionen ist der reziproke Aspekt, mit dem ja auch Enttäuschungen verbunden wären, weggefallen. Die damit übernommene Privation wird dank des idealistischen Erlebens kompensiert, weil Loyalität gegen das innere Ichideal die knappe gesellschaftliche Anerkennung aufwiegt sowie jedes Minderwertigkeitsgefühl durch erhöhten Selbstwert widerlegt. Da in solch monologischem Prozess der Selbstverständigung bloß Ausagieren des phantasierten Vorbilds vom eigenen Wert überzeugt, ist das Handeln des humoristischen Helden nach fixen Ideen ausgerichtet. Von seinen Geltungsansprüchen bleibt höchstens ein Restindiz im ›humour‹ übrig, denn nur als Marotte können sie verwirklicht werden.

### 4.2.2

Mit einer Repräsentanz, bei der Selbstherrlichkeit und Ich-Schwäche untrennbar verschmolzen sind, hat sich das erzählende Subjekt ein symptomatisches Gegenbild zu seiner Seelenlage geschaffen, in dem der durch Idealerwartungen und Unwertgefühle bezeichnete Konflikt objektiviert ist. Dessen narrative Rekonkretisierung leistet humoristische Formgebung. Sie beruht auf der Interferenz der konfligierenden Kräfte, stellt deshalb eine echte Kompromissleistung dar, welche von der aufgebauten Spannung entlastet. Mithilfe des Stellvertreters schafft es der Erzähler, sowohl seinen Wunsch nach einer befriedigenden Existenz als auch seinen Widerstand gegen die innere Führung zu artikulieren.

Die positive Qualität der antizipierten Wunscherfüllung wird dem humoristischen Charakter über das projizierte Ichideal zuteil, insofern diese Struktur allgemein als implizite Wunscherfüllung anzusehen ist. Als Erbe der narzisstischen Phase tradiert sie deren Mythos; zusammengesetzt aus primitiven Wunschbildern jener Frühzeit, bewahrt sie die Sehnsucht, mit dem ersten,

einzigartigen Liebesobjekt unauflösbar verbunden zu sein, – und das sorgt letztlich noch für den Antrieb im Menschen, seinem normativen Selbstbild nahezukommen.[19]

Die Romanhelden bringen das zum Vorschein. Ihnen bleiben Identitätskrisen erspart; von innerem Zwiespalt werden sie nicht ernsthaft beunruhigt. Das Angebot der Realität, sich selbst zu problematisieren, schlagen sie aus oder überspringen mit genialer Leichtigkeit alle möglichen Depressionen. Durch sie bekommt man demonstriert, wie eine kindlich gebliebene Persönlichkeit ein Leben in Fröhlichkeit garantieren kann, dessen dunkle Außenränder ohne ersichtlichen psychischen Aufwand zu kaschieren sind. Ihr Handeln nach dem Lustprinzip kennt kein irreversibles Scheitern. Wo der Erzähler derart unbekümmertes, mit sich selbst übereinstimmendes Dasein von einfacher Anlage vorführt, illustriert er eine unentfremdete Existenz und hält das Entfernte bildhaft fest.

Was er für sich selbst schmerzlich vermisst, macht seine Phantasie wahr. Die verstellte Hoffnung, das eigene Begehren jemals eingelöst zu sehen, wird wunschgemäß umgearbeitet zur perfekten Harmonie im Verständnis seines Stellvertreters. Dessen enthusiastisches Bewusstsein basiert auf Fusion mit dem Ichideal, bezieht also seine Zufriedenheit aus dem seligen Wahn solcher Identität. Die »narzisstische Konsequenz«, welche jede Kränkung fernzuhalten weiß, entwickelt dabei eine suggestive Rückwirkung auf den Erzähler. Etwas von jener Serenität, die sich seiner narrativen Herstellung verdankt, teilt sich auch ihm mit, denn der imaginative Umgang mit seinen Figuren entrückt ihn wenigstens für einen träumerischen Augenblick. Durch die darstellende Versenkung entsteht eine Resonanz der dargestellten Versunkenheit und lässt den ersehnten Gemütszustand anklingen.

Indessen ist die Anziehungskraft der primären Einheit nicht so stark, dass das Unterscheidungsvermögen des Erzählers in der Identifikation aufginge. Sein generell kritisches Denken umfasst treffende Beobachtungen der Figuren und beugt ihrer Überschätzung vor. Lediglich ihren Idealismus scheint er davon auszunehmen. Das rückhaltlose Aufgehen in einer Idee ist seltsamerweise dem Urteil entzogen; selbst fasziniert, greift er es offenbar ganz bestätigend auf.

Die äußerst positive Verstärkung hat allerdings einen ausgesprochen widersprüchlichen Effekt. Der Idealisierende wählt, um seine Bewunderung auszudrücken, eine superlativische Sprechweise. Rhetorisch gesehen,

19 Jacobson (1964), S. 105ff.

überbietet der hyperbolische Sprachstil die angemessene Rede durch unwahrscheinliche Bezeichnungen. Solch eklatant überzogene Schilderung eines Gegenstands dient jedoch sowohl zur emphatischen Steigerung als auch im Gegenteil zur ironischen Abschwächung seiner Bedeutung. Die Hyperbolik bietet sich demnach gleich gut für Übertreibung mit dem hintergründigen Zweck der Herabsetzung an. Fraglos verschränkt der überschwängliche Stil des humoristischen Romans idealisierende Überhöhung und spöttische Überzeichnung ständig miteinander. Das volle Einverständnis des Erzählers mit dem idealistischen Engagement ist eben doch nicht so arglos, wie zunächst anzunehmen war. Auch im Hinblick darauf behandelt er seine Figur ungleich, ja an diesem Hauptbezug kommt die Formel ›ambivalente Exposition‹, womit ich das humoristische Interaktionsmuster allgemein kennzeichnen möchte, erst richtig zum Tragen.

Sobald der Erzähler nämlich die eminente Kraft des normativen Erlebens hervorhebt, springt es mit karikaturhafter Auffälligkeit als beherrschender Zug im Erscheinungsbild des Objekts in die Augen und bleibt ein beständig irritierendes Moment, da es die Gesamtpersönlichkeit annektiert, anstatt sich zu integrieren. Deswegen macht die zwiespältige Auszeichnung des Idealismus allererst auf dessen Eigendynamik in den Köpfen der Akteure aufmerksam. Reduziert auf eine fixe Idee, verliert er seine motivierende Funktion und entpuppt sich als verselbständigter Verhaltenszwang. Der humoristische Held hat eine pathologische Ansprechbarkeit entwickelt, für die geringfügigste Anlässe wie Auslösereize wirken, welche das phantastische Denken in Gang setzen. Einem unbewussten Vorbildschema gehorchend, wird er gerade dort determiniert, wo er sich aus freien Stücken selbst zu bestimmen glaubt. Die Autonomie, deren stolzer Ausdruck der unverwechselbare ›humour‹ sein soll, ist nur eine andere Abhängigkeit.

Neben zusätzlicher Komik liefert dieser unvermittelte Idealismus selbst die Akteure dem Spott aus. Lächerlich werden sie aber nicht erst dann, wenn sie ihrem normativen Selbstbild so gar nicht entsprechen, sondern bereits bei der Wahrnehmung, dass sie mit extremer Folgsamkeit darauf fixiert sind. Weniger, weil sie sich zu schwach für das Ideal erweisen (wie Humortheorien gewöhnlich behaupten), als vielmehr, weil das Ideal ihre Schwäche ist, provozieren sie zum Lachen.

Demgemäß erreicht der Erzähler, indem er das grandiose Selbstverständnis seines Helden bewundert, genauso die entgegengesetzte Tendenz und hat eine diebische Freude an der Zweideutigkeit. Ohne es zu verbalisieren, kombiniert er insgeheime Vorbehalte mit der Idealisierung. Der gleiche Sprach-

gestus, welcher die Figur wegen ihrer Ausrichtung am Ichideal feiert, degradiert sie zur infantilen Unmündigkeit.

### 4.2.3

Zieht man abermals in Betracht, dass sich hierin das Dilemma des Erzählers manifestiert, so wird verständlich, was die ambivalente Exposition für ihn bedeutet. Wie er seinen Doppelgänger behandelt, vergegenwärtigt den eigenen Widerstreit zwischen der Faszination durch einen idealen Selbstentwurf und der Flucht vor seiner Sogwirkung. Den Konflikt kann er bestenfalls narrativ umsetzen, denn das Regime des regulativen Erlebnismusters ist ihm zwar fühlbar, seinem reflexiven Zugriff jedoch entzogen. Die diskursive Unzugänglichkeit spiegelt sich in dem Umstand, dass der Erzähler, der sonst Dogmatismus, Heuchelei und Unvernunft unverblümt kritisiert, keine Worte findet, um den deplatzierten Eifer seiner Akteure zu beurteilen. Weder das Geschehen noch die philosophischen Abschweifungen enthalten eine inhaltliche Auseinandersetzung mit ihren Lebensmaximen, welche schon deshalb legitim scheinen, weil sie für den psychischen Haushalt der Einzelnen unersetzlich sind. Bei solcher Sachlage gehört komisches Herabsetzen eines Doppelgängers zu den verbleibenden Möglichkeiten des Erzählers, gegen die Dominanz eines unbewussten Ichideals zu opponieren.

Er zeichnet den empfundenen Zwiespalt ins Wunschbild selbst ein. Gerade dadurch, dass er die Idealerfüllung mit jener Absolutheit zur Anschauung bringen will, die den unbegrenzten Anspruch einlöst, führt er den Wunsch ad absurdum. Je perfekter er nämlich die Symbiose seiner Figuren mit ihrem Ichideal zu realisieren sucht, desto stärker nimmt man deren Realitätsverlust wahr. Jegliche Szenenkonstellation, welche ihnen der Erzähler auswählt, offenbart, wie die unvermittelte Übereinstimmung mit sich zwangsläufig eine starre Differenz zu allen anderen impliziert. Der Idealzustand, in den sie sich zurückretten, schreibt weitgehende Einschränkung sowie Verzicht auf praktische Erfahrungen vor. Darum verkümmert ihre Sinnlichkeit überhaupt; benommen von der phantasierten Großartigkeit, wissen sie nicht aus ihrer exklusiven Vorstellungssphäre herauszutreten. Was ihnen die selige Isolation von ihrer Mitwelt verschafft, unterbricht auf Dauer jede andere Kontaktmöglichkeit. Ganz besonders diese Konsequenz verrät den totalitären Anspruch des internen Ideals, der seinen Träger unwiderruflich festlegt.

Gegen die Vereinnahmungsgefahr reklamiert der Erzähler Bewegungsfreiheit, und seine narrative Praxis kommt streckenweise wie emanzipatori-

sches Probehandeln daher. Das beginnt schon mit dem Erzählvorhaben, die Macht des normativen Selbstbilds zu demonstrieren, denn Rücksicht auf bildhafte Darstellbarkeit verlangt ja generell, die abstrakte Autorität zu reduzieren, insofern der verinnerlicht ungreifbare Idealentwurf zum Pathos einzelner Akteure rekonkretisiert werden muss. Anschauliche Gestaltung relativiert von sich aus absolute Geltungsansprüche. Sie erscheinen wieder angebunden an einen Träger, dem außerdem aufgrund seiner individuellen Ausstattung jeglicher Nimbus fehlt. Vielmehr dokumentiert der Held mit seinem närrisch deplatzierten Enthusiasmus das Exzessive des normativen Schemas.

Letztlich ist seine komische Herabsetzung ein ins Bild gesetzter Befreiungsversuch. Die an der Idealisierung direkt entstehende Komik lässt den Traum einer bloß innerlich verbürgten Autonomie zur Illusion werden. Indem der Erzähler beschreibt, wie der feste Kontakt mit einem Ichideal, welcher gegen Fremdbestimmung von außen sichern soll, Persönlichkeitsentfaltung verhindert, wehrt er sich gegen die ungewollte Festlegung von innen. Dafür wird die unlustvoll erlebte Idealabweichung fast schon zur angenehmen Empfindung, weil sie den Trennungsschmerz bei der erwünschten Distanzierung vom Ichideal ankündigt.

Ein Stück der völligen Unverbindlichkeit, die er allen Ernstes doch nicht vertreten würde, praktiziert der Erzähler mit seinem Schreiben. Zwar macht er seinen Gestalten die Gewissenhaftigkeit nach, die sie bei ihren belanglosen Aktivitäten an den Tag legen, ist dennoch innerlich kaum so beteiligt, von der Wichtigkeit seines Tuns weit weniger überzeugt. Falls er seiner Geschichte tatsächlich einen belehrenden Nutzen oder moralischen Zweck zuspricht, klingt das in Anbetracht des reinen Amüsements reichlich überzogen. Auch das die Geschichte begleitende Räsonnement wird derart lässig notiert, dass es Leser damit halten können, wie sie möchten. Es bemüht wohl die Würde vernünftigen Argumentierens, aber die Prätention auf allgemeine Wahrheit ist weggefallen. Mit Ausnahme einiger Sätze, welche wegen ihrer eindeutigen Schwere auffallen, befürwortet der Erzähler niemals Meinungen, von denen er nicht bald wieder abrückt. Selten beachtet er poetische Regeln, setzt sich vielmehr mutwillig über das Vorbild der antiken Klassiker und das Urteil zeitgenössischer Kritiker hinweg. Sogar elementare narrative Bedingungen, etwa Wahrung des fiktionalen Rahmens, werden ignoriert. Hat er den gutgläubigen Leser durch irreguläres Erzählen verwirrt, dann verspottet er noch dessen konventionelle Leseerwartungen und rückt ihn in eine Reihe mit seinen komisch fixierten Gestalten.

So behauptet der Erzähler eine negative Freiheit gegen Festlegungen. Weil keine Position mehr als substanzielle beziehbar ist, vermag ihn auch keine beständig zu verpflichten; weil jeder entschiedene Lebenszweck genauso partikular wie die einseitigen Projekte seiner Figuren erscheint, verhält er sich als bestimmungsloses Selbstbewusstsein. Indessen überwindet das radikal von allen Verbindlichkeiten losgelöste Denken die eigene Fixierung nicht. Zunächst ist es ja selbst eine starre, auf Negation beharrende Attitüde. Sie schließt ferner die unbewusste Geltung des Ichideals keineswegs aus, sondern erfüllt es gewissermaßen. Dadurch, dass der Erzähler sein Handeln allgemeinen Prinzipien entziehen will, reserviert er sich gerade jenen normativen Bereich, den das unbewusste Ichideal in Anspruch nimmt. Zeitweilig Rollen übernehmend, kokettiert er mit dem Gedanken, sich einmal anderweitig zu engagieren, während er in Wahrheit einem autonomen Selbstentwurf treu bleibt. Sich definitiv davon emanzipieren kann der Erzähler also nicht; er genießt nur die Angstlust des Freiseins. Unentschieden schwankt er zwischen dem lustvollen Aufstand gegen die innere Autorität und dem unannehmbaren Risiko ihrer Preisgabe.

### 4.2.4

Die Komplexität des humoristischen Romans eröffnet den Lesern diverse Einstiegsmöglichkeiten. Er gehört sicherlich unter diejenigen Textsorten, die wegen ihres Assoziationsreichtums sehr individuelle Aufnahmen zulassen. Allerdings wird man entsprechend seinen Identifizierungsangeboten hauptsächlich drei Rezeptionsweisen unterscheiden können, welche auch in der Wirkungsgeschichte des literarischen Humors vorherrschend waren.

Zwei der Lesarten sind freilich nichts anderes als Teilstücke der dritten und dadurch zu kennzeichnen, dass sie sich auf die Textvorlage nur mit Einschränkungen einlassen. Insbesondere sehen sie über den schnell schwankenden Gefühlston hinweg, legen seine Ambivalenz fest, klammern damit aber jede Wahrnehmung der Widersprüche aus, die den Texten doch ihre eigentliche Dynamik verleihen. Solche Leser bestehen auf verlässlicher Eindeutigkeit, wovon Humor eben freistellen will. Interessanterweise sind deren Aussagen, etwa zur Einschätzung humoristischer Charaktere, krass gegensätzlich. Die einen verfallen in Lobeshymnen über deren Frohsinn, ihre liebenswerte Ursprünglichkeit und Gutmütigkeit, während die anderen voller Verachtung von der Nichtswürdigkeit und asozialen Eigenliebe der Gestalten reden.

Derartige Urteile, wie sie mitunter in Besprechungen auftauchen, markieren sozusagen die Untiefen, an denen das Verständnis des literarischen Humors aufgrund mangelnder Ambiguitätstoleranz abwechselnd gestrandet ist. Beide Lesarten lassen sich nicht vom Erzählduktus leiten, sondern verweigern sich der Perspektive des Erzählers, der ihnen das Objekt als zwiespältigen Charakter präsentiert. Aus der narrativen Komposition brechen sie jeweils einen Aspekt heraus und unterschlagen dafür denjenigen, der ihrer persönlichen Gleichung zuwiderläuft.

Man kann solche abspaltenden Rezeptionsweisen als wunschbestimmte beziehungsweise als abwehrgelenkte Lektüre ansprechen. Im einen Fall wird der Leser vom hyperbolischen Sprachgestus mitgerissen zu einer Überschätzung der ausgefallenen Gestalt, in deren Aura er die vollkommene Harmonie der ersten Lebenszeit wiederfindet. Er hält Unterschiede zwischen dem Selbstverständnis der Figur und dem Erzähler-Bewusstsein für bedeutungslos, sondern genießt die durch das einfache Gemüt verbreitete Stimmung. Alle Diskrepanzen, welche dieser Lesertypus unterschlägt, liefern für den anderen die notwendige Voraussetzung seiner Spottlust. Er empfindet die Erzählweise ausschließlich als karikierende Bloßstellung eines auffälligen Sonderlings und hat Spaß an der Einfalt, die ihm unglaublich lächerlich vorkommt. Im Gegensatz zum Leser, der sich an den glückseligen Wahn verliert, sieht er nur eine zurückgebliebene Bewusstseinsstufe, ohne das darin verborgene Wahrheitsmoment zu erkennen.

Das Vergnügen am humoristischen Text ist jedoch weder dem an der Idylle oder Persiflage gleichzusetzen noch als Zusammensetzung beider zu definieren; es entspricht vielmehr der dialektischen Reflexion des narrativen Vorgangs. Ein umfassenderes Verständnis erlangen demnach Leser, welche für die Problematik des Erzählers offen sind, seine Stimmungsumschwünge mitmachen und den Fortschritt zu jenem Kompromissergebnis nachvollziehen, das vom inneren Widerspruch entlastet. Lediglich in der Identifizierung mit dem Erzähler-Ich lässt sich der Synthesierungserfolg ganz ermessen. Nur wer dessen tendenziell depressive Position einnimmt, wird die unterschwelligen Anzeichen drohender Unlust erspüren sowie den unbewussten Konflikt ansatzweise in sich realisieren. Das verweist wieder auf den Ursprung im Ernst, dem die Heiterkeit abgerungen ist. Die ambivalente Zeichnung der Objekte vermöchte, für sich genommen, keine humoristische Erheiterung garantieren, wenn sie nicht ein psychischer Umarbeitungsvorgang wäre, wodurch sich das Subjekt einer virulenten Spannung entäußert. So aber ist die Lektüre

ein Prozess der Unlustverwandlung, an dem widerstreitende Kräfte beteiligt sind, welche im besten Fall zu Bewusstsein kommen können.

Im Anschluss an Freud[20] erachte ich als Subjekt der Lektüre die dyadische Einheit von Erzähler und Leser, sodass die metapsychologische Konstruktion der narrativen Einstellung, welche ich in folgendem Schema zusammenfasse, gleichzeitig eine textzentrierte Bestimmung des Rezeptionsverlaufs bei humoristischen Romanen darstellt.

Über Identifikation mit dem Erzähler verspüren Leser eine vorbewusste Beunruhigung, eine Gefährdung fürs narzisstische Gleichgewicht, die von hohen Anforderungen eines nur vage fassbaren Ichideals herrührt. Dass im Fortgang des Geschehens das Thema personeller Unzulänglichkeit vertieft wird, mobilisiert unbewusst selbstwertbezogene Ängste und darüber hinaus Aggressivität, was die Ausgangsproblematik verschärft. Ihre befriedigende Auflösung gelingt dem Humoristen insoweit, als er dafür eine Inszenierungsmöglichkeit entwickelt, welche die anwachsende Verstimmung auffängt. Er kann sie umwandeln, indem er das Konfliktpotenzial in eine spezielle Interaktionsform mit einem Helden transformiert, was die aktualisierte Spannung symptomatisch zum Ausdruck bringt. Dadurch verdichten sich die unvereinbaren Aspekte zu einer Gestalt, deren widersprüchliches Wesen den Konflikt aufnimmt.

Mit der Externalisierung des Widerspruchs werden einerseits die Ichidealforderungen aufs Objekt projiziert beziehungsweise daran gebundene Besetzungen zur Idealisierung seiner narzisstischen Eigenart benutzt. Dessen Selbstverständnis beruht ja auf der Fusion des Ichideals mit dem Ich, aber auch Erzähler und Leser können das Ausnahmegefühl mitgenießen, sich den Wunsch nach innerer Übereinstimmung im Stellvertreter erfüllen. Andererseits wird Kritik des Über-Ichs aufgrund der Projektion unerwünschter Selbstanteile vom Subjekt abgezogen und aufs Objekt gelenkt. Weil diese Umwendung das Ideal mit den entwerteten Selbstaspekten verschmilzt, entsteht ein Ziel für die unbewusste Aggressivität. Sie nimmt den von der Über-Ich-Kritik eröffneten Weg, wobei sie Idealisierung als Vehikel ihrer Herabsetzungstendenz gebraucht. Der überschwängliche Beifall zum idealistischen Eifer des Objekts verkehrt sich ins Gegenteil, weil er dessen absolute Abhängigkeit vom normativen Selbstbild in den Aufmerksamkeitsfokus rückt. Die

20 Nach Freud (XIV 384) »muss der Vorgang beim Humoristen mit dem beim Zuhörer übereinstimmen, richtiger gesagt, der Vorgang beim Zuhörer muss den beim Humoristen kopiert haben.«

Auszeichnung des Idealismus und die Bloßstellung der infantilen Unmündigkeit werden zum humoristischen Beziehungsmuster der ambivalenten Exposition verschmolzen. Die Abwertung des Doppelgängers, welche besonders seinen Enthusiasmus betrifft, kommt indirekter Aggression gegen das innere Vorbild gleich. Indem das Subjekt den Schein ideeller Autonomie zerstört, verarbeitet es seine Wut darüber, dass es von einem Ichideal abhängig ist, dessen Ansprüche weder zu erfüllen noch abzuschütteln sind. Es kann sie aber dadurch fragwürdig machen, dass die fixen Ideen seiner Gestalten als deren buchstäbliche Befolgung anmuten. Wo es den Wunsch nach innerer Harmonie auf eine ganz absurde Weise einrichtet, antizipiert es bereits die Auflösung des Ichideals.

Der Umgang des Erzählers mit seinen Helden und sonstige Merkmale seiner narrativen Praxis sind Befreiungsversuche aus einem einengenden Normensystem. Doch der Humorist verharrt zwischen Rebellion und Anhänglichkeit gegen das Ichideal. Den Ausweg aus dem Dilemma zwischen Fusionsbedürfnis und Ablösungsbestrebungen entdeckt er in der Erschaffung eines symptomatischen Gegenbilds. Er verlagert den inneren Zwiespalt in eine Kompromissgestalt, an welcher die widerstreitenden Neigungen ausagiert werden, was den narzisstischen Konflikt immerhin in eine ambivalente Objektbeziehung umarbeitet. Im sympathetischen Leser führt die Reduktion von Spannung mithilfe der entlastenden Stellvertreterfigur sowie der nachvollzogenen Affektverwandlung zum humoristischen Lustgewinn.

## 4.3 Psychogenetische Ergänzung

Es bleibt übrig, die metapsychologische Konstruktion des literarischen Humors in genetischer Hinsicht zu ergänzen. Da ich ihn als eine in Texten niedergelegte Tiefenstruktur behandelt habe, geht es bei seiner entwicklungsgeschichtlichen Bestimmung weder darum, die besondere Begabung mancher Autoren für belustigende Erzählungen aus ihren biographischen Bedingungen abzuleiten, noch darum, spezifische sozialpsychologische Faktoren zu ermitteln, die gewisse Leserkreise zu größerer Lachbereitschaft disponieren. Vielmehr fragt der genetische Gesichtspunkt innerhalb psychoanalytischer Texthermeneutik vorzugsweise danach, welche latenten Sozialisationserfahrungen des Lesers von der Tiefenstruktur des Textes mobilisiert werden können.

Für den humoristischen Roman legt der auf Entlastung zielende Erzählmodus eine Antwort nahe. Nachdem wir darin die Umarbeitung eines narzisstischen Konflikts in eine ambivalente Interaktion ausgemacht haben, nimmt sich das reifungsmäßig wie die Überleitung vom narzisstischen Erleben zum oralsadistischen Objektbezug aus. Unter genetischer Perspektive ist also anzunehmen, dass der literarische Humor im Leser jene Bruchstelle des narzisstischen Erlebnisuniversums evoziert.

### 4.3.1

Diese Phase des Übergangs ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass Kleinkinder das ursprüngliche Gefühl vollkommener Identität verlieren, denn sie beginnen sich wie auch die signifikanten Anderen als eigenständig wahrzunehmen. Bei Abschwächung von in der primären Einheit herrschenden Allmachtsphantasien mehren sich Hilflosigkeitserlebnisse. Sowohl wegen mangelnder Ich-Funktionen als auch aufgrund seiner Begierden fühlt das Kind sich öfters beschämt und schlecht. Es befürchtet, dass die Personen, von denen es abhängig ist, ihre Zuwendungen aufgeben oder strafen, falls es ihren Anforderungen nicht entsprechen kann. Gleichzeitig werden seine übergroßen Erwartungen an die idealen Elternfiguren graduell enttäuscht. Deren affektiv aufgespaltene Partialbilder setzen sich zu einer ganzheitlichen Vorstellung zusammen, was die Idealrepräsentanz, welche Schutz, Fürsorge und emotionale Wärme umfasste, mit schwachen, versagenden und drohenden Aspekten durchsetzt. Liebe und Hass müssen sich demzufolge, auf ein und dasselbe Gegenüber konzentriert, gegenseitig stören. Die gesteigerte Ambivalenz des Gefühlslebens beschwört neuartige Ängste herauf. Der Degradierungsvorgang, bei dem das Objekt allmählich seine ehrfurchterregenden oder ungeheuerlichen Züge ablegt und menschliche Konturen annimmt, ist für das Kind zunächst beunruhigend, da es nun realistischer die Eltern unzulänglich, in ihren Möglichkeiten begrenzt und hinsichtlich ihres Verhaltens widersprüchlich findet. Unvollkommenes Verhalten der Großen zu erkennen wirkt im Gegensatz zur erhöhten Angst aber auch entlastend. Wenn die Kinder nämlich ihren Abstand zu Vorbildfiguren verringert sehen sowie die Durchlässigkeit von Vorschriften kennenlernen, empfinden sie ihre beschämende Zurückgebliebenheit und das irritierende Dazwischentreten der Triebregungen nicht mehr als völliges Versagen. Die Beobachtung der elterlichen Fehlerhaftigkeit ist ein Mittel, gegen eigene Unwertgefühle anzukommen.

In Anbetracht einer Lage, welche zunehmend an primärer Eindeutigkeit einbüßt, verstärkt das Kind seine Bemühungen, die Eltern weitgehend nachzuahmen, denn es kann mit der Aneignung ihrer Ambiguität einerseits die Anhänglichkeit zu den Vorbildern erweisen, andererseits noch in der Durchsetzung seines abweichenden Verhaltens wie diese sein. Solchen Identifizierungen sind freilich Enttäuschungen gewiss. Neben entwicklungsmäßig anstehenden Frustrationen häufen sich Erfahrungen, dass den Erwachsenen Optionen offenstehen, die dem Kind verboten oder unerreichbar sind.

Hinzu kommen überraschende, da unbekannte Rückmeldungen der anderen, wobei – selbst jenseits unserer Thematik – belustigte Reaktionen keine belanglose Rolle spielen. Manchmal, wenn ein Kind seiner Meinung nach genau den Erziehungserwartungen entsprochen hat, bekommt es Lachen zur Antwort, dessen Motiv ihm unverständlich bleiben muss. Es zeigt ihm lediglich den nicht aufholbaren Abstand zur Welt der Großen.

Was Erwachsene in dem Relationsgefälle an Komik entdecken, verdanken sie der vorbewussten Anknüpfung an ihre infantile Vorgeschichte, wobei es zweifelsohne von der Verarbeitung durch den Einzelnen abhängt, in welchem Ausmaß der komische Anreiz sein empathisches Eingehen auf das Kind beeinträchtigt. Man kann oft bemerken, wie Eltern, bei denen die kindlichen Äußerungen von Triebhaftigkeit und Allmachtsdenken unbewusste Phantasien und verdrängte Wünsche ansprechen, dadurch zum Lachen verleitet werden. Je weniger sie die tabuierten Vorstellungen als Teil ihrer selbst annehmen können, desto stärker bringen sie diese in die Interaktion mit dem Kind ein. Das betreffende infantile Verhalten wird also öfters provoziert und mit komischer Lust aufgefasst, zumal seine winzige oder naive Erscheinungsform es erlaubt, dem verborgenen Wunsch nachzugeben, ohne einen ich-widrigen Triebdurchbruch zu riskieren. Es darf als sicher gelten, dass Kinder durch die systematische Erfahrung, ihre instinktiven Neigungen angeregt, aber dann belacht zu sehen, einer unzeitigen Begünstigung ihrer Ambivalenz ausgesetzt werden.

Ein derartiges Beziehungsmuster analysierte Edith Jacobson aus Kindheitserinnerungen von Personen, welche in ihrem erwachsenen Leben einen ausgeprägten Sinn für Humor hatten. Wie die Analysanden mitteilten, waren sie solchen Interaktionen nicht nur passiv unterworfen, sondern übernahmen sie schon sehr bald selbst als geeigneten Mechanismus der Bedürfnisregulation. Die Identifikation mit den zudringlichen Eltern ermöglichte ihnen, sich

überlegen zu fühlen und dem Triebverhalten anderer Kinder amüsiert zuzuschauen.[21]

## 4.3.2

Es sei dahingestellt, ob die genannte Interaktionsform so regelmäßig in der Ontogenese von humoristisch veranlagten Personen zu finden ist, dass man sie als typisches Beziehungsmuster aufführen sollte. Immerhin enthalten die Analysen einen Hinweis darauf, wie sich der humoristische Roman mit dem Eindruck des bedrohten Narzissmus auseinandersetzt. Jene Kinder, sagt Jacobson, erwerben eine rudimentär humorvolle Einstellung, die sie erlittene Verspottung überwinden lässt, indem sie den Spott an anderen Kindern aktiv wiederholen.

In vergleichbarer Weise gibt die szenische Einrichtung humoristischer Texte der evozierten Sozialisationserfahrung eine Wendung ins Aktive. Der Erzähler rekurriert auf das beschriebene Übergangsgeschehen und wiederholt es als seine Aktivität. Eine solche Parallelisierung scheint zunächst bloß eine oberflächliche Ähnlichkeit zu betreffen. Auf der einen Seite ist die Erinnerung des Kindes, das den elterlichen Vorbildern nachstrebt, dennoch zu seinem Erstaunen eine belustigte Reaktion bekommt. Auf der anderen Seite haben wir den Erzähler, welcher an die idealistische Orientierung seines Helden zurückdenkt, aber sich gleichwohl darüber amüsiert. Die Kongruenz in den Hauptpunkten legt jedoch innere Entsprechung nahe. Gerade das allmähliche Verschmelzen guter und schlechter Partialobjekte zu einer einheitlichen Repräsentanz, worin Ambivalenz die bis dahin aufgespaltenen Gefühle ersetzt, bildet das Gegenstück zu der narrativen Verschränkung von bewunderungswürdigen und verächtlichen Aspekten im humoristischen Helden. Die ambivalente Exposition spiegelt den primären Desillusionierungsvorgang ganz genau. Dem Verlangen nach idealen Objekten sind empfindliche Frustrationen bereitet; die einstmals überragenden Eltern werden dem Kind schrittweise ähnlicher. Wie eine Replik passt dazu das Erzählerprinzip, mit der überschwänglichen Idealisierung zugleich die Herabsetzung zum Kind zu bewirken.

Den Verlust des primären Narzissmus, welcher mit Enttäuschung, Wut und Trauer verbunden ist, zeichnet der humoristische Erzähler gleichsam seitenverkehrt nach, wodurch sich die ursprüngliche Affektlage umwandeln

21 Jacobson (1946)

lässt. Aktive Wiederholung von passiv erlebten Ereignissen verfolgt generell den Zweck psychischer Verarbeitung; das betroffene Ich will allzu intensive Eindrücke abbauen, indem es sie unter eigener Regie reproduziert.[22] Falls literarischer Humor im Leser Reminiszenzen des untergehenden Narzissmus hervorruft, dann bezeichnet die Wendung ins Aktive seine wesentliche Leistung. Mithilfe der Textvorgabe wiederholen Leser den traurigen Desillusionierungsprozess als lustvolle ästhetische Aktivität. Dabei können sie einen Vorgang, dem sie im Leben unterworfen waren, aus doppelter Perspektive anschauen. Denn insofern literarischer Humor sowohl das magische Frühstadium mit seinen Idealgestalten reaktiviert als auch dessen Entbehrung neu inszeniert, wiederholt er ja eben jene Entwicklung, die zur Aufrichtung des Ichideals geführt hat.[23]

In dieser Hinsicht hat die Erzählung vom humoristischen Helden den symbolischen Wert, das rezipierende Ich mit seinen primären Identifizierungen zu konfrontieren. Weil es das Schicksal der archaischen Repräsentanzen in der tiefsten Erlebnisschicht nachvollzieht, sensibilisiert es sich eventuell für das normative Fundament seiner Identität. Darüber zu reflektieren, wie man ein freieres Verhältnis gegenüber inneren Vorbildschemen gewinnen könnte, ohne deswegen sein psychisches Gleichgewicht zu verlieren, wäre die bewusste Thematisierung dessen, was sich dem humoristischen Erzähler immer nur in Vexierbildern seiner Subjektivität bietet.

## 4.4 Humoristische Disposition

Es ist von hier aus nicht zu klären, inwieweit die metapsychologische Bestimmung des humoristischen Romans allgemeine Kennzeichen enthält, mit denen sich der lebenspraktische Sinn für Humor beschreiben ließe. Bedenkt man allerdings, wie gut Humor als Mittel der Rollendistanz verwendbar ist,

22 Freud XIII 13f. und 36

23 Der Zusammenhang von Trauerarbeit und Identifizierung war eine wichtige Erkenntnis Freuds (XIII 256ff.). Er fand heraus, dass dem Ich der Verzicht auf ein Liebesobjekt nur dadurch möglich ist, dass es sich mit ihm identifiziert. Es löst sich vom Objekt, indem es Aspekte von ihm in sich aufnimmt. Die nachhaltigste Prägung erhält das Ich aus denjenigen Identifizierungen, die ein Niederschlag der ersten Objektwahlen sind. Beim Ausgang aus dem Narzissmus kommt es demzufolge zu einer Verinnerlichung der verschwindenden idealen Beziehung. Sie beinhaltet eine Introjektion des idealen Objekts, das im Kern des Ichideals wiederzufinden ist.

so darf durchaus angenommen werden, dass er in seiner literarischen Ursprungsgestalt dieselbe Problematik und Psychodynamik präsentiert, die wir in den flüchtigen Manifestationen des Alltagslebens verstreut wiederfinden.

Umgekehrt bedeutet es eine gewisse Bestätigung der metapsychologischen Rekonstruktion, dass offenbar ein signifikanter Zusammenhang zwischen humoristischer Wahrnehmungsfähigkeit und oral-narzisstischen Persönlichkeitsmerkmalen besteht.

Dabei ist freilich einzuräumen, dass der hohe Abstraktionsgrad dieser Aussage nicht wenige Varianten im Sozialisationsverlauf zulässt. Tatsächlich reichen die Schicksalsmöglichkeiten von massiv oralen Fixierungen, wie sie Alfred Winterstein bei einer Reihe humoristischer Schriftsteller dokumentiert hat[24], über larvierte Depressivität bis hin zu latent resignativen oder skeptischen Lebensauffassungen. Der jeweilige Ausgang ist entscheidend davon abhängig, welches Interaktionsmuster zwischen Mutter und Kind die aufgelassene primäre Dyade ablöst. Nicht zuletzt beeinflusst der Wechsel auch maßgeblich den Grad kindlicher Aggressivität. Insgesamt begünstigt natürlich der Variantenreichtum an Sozialisationsverläufen die bunte Vielfalt humoristischer Einstellungen, die das ganze Spektrum von sarkastischen bis zu milden Ausdrucksformen umfassen.[25]

Ein tendenziell postambivalenter Humor, dem man relativ selten begegnet, benötigt eine weitgehend geglückte Aufhebung der narzisstischen Phase. Aber selbst solche Formen des Humors, die sozusagen beim ungehinderten Durchgang durch das narzisstische Medium in den hellen Bereich des Spektrums fallen, bewahren eine starke Rückneigung nach der idealen Einheit. Es mag an der Vollkommenheit der »unangreifbaren Libidoposition« liegen, dass selbst die behutsamste Ablösung als forcierte Trennung empfunden wird; vielleicht ist der erste Verzicht einfach zu spürbar, um je restlos verschmerzt zu werden. Jedenfalls hat es deutlich den Anschein, als wäre dem Humor stets auch ein Stück Trauerarbeit aufgegeben.

---

24 Winterstein (1932), S. 521ff.

25 Auf einen anderen Zusammenhang soll wenigstens noch hingewiesen werden. Es scheint mir bemerkenswert, dass die Literaturgattungen des Komischen jeweils eine Affinität zu bestimmten Formen der Aggression haben. Während die Aggression im Humor oral strukturiert ist, bedient sich die Satire der analen, und die Komödie der phallischen Aggressionsform; entsprechend erscheinen die komischen Objekte als schwach (leer), abscheulich (schmutzig), oder machtlos (kastriert). Zur Unterscheidung der Aggressionsformen siehe Jacobson (1964), S. 116f.

Dass der humoristischen Disposition eine mehr oder minder gelungene Sublimierung oral-narzisstischer Sozialisationserfahrungen zugrunde liegt, ist zumal an Lebensläufen humoristischer Autoren abzulesen. Anstelle verstreuter Einzelbelege möchte ich eine Passage aus Heinrich Heines Literaturessay über die romantische Schule zitieren, denn biographische Anamnesen bedürften eines weitläufigen Quellenstudiums, könnten indessen angesichts des lückenhaften Materials doch nicht jene Evidenz erreichen, welche die poetische Anschauung jedem wissenschaftlichen Nachweis voraus hat. Wir finden die Elemente, die für psychoanalytische Humortheorie wesentlich sind, zu einem prägnanten Bild verdichtet, wenn Heine erläutert, welchen Umständen sich Sternes humoristische Veranlagung verdankt:

> Sterne fühlte vielleicht noch tiefer als Jean Paul, denn er ist ein größerer Dichter. Er ist […] ebenbürtig mit William Shakespeare, und auch ihn, den Lorenz Sterne, haben die Musen erzogen auf dem Parnass. Aber, nach Frauenart, haben sie ihn, besonders durch ihre Liebkosungen, schon frühe verdorben. Er war das Schoßkind der bleichen tragischen Göttin. Einst, in einem Anfall von grausamer Zärtlichkeit, küsste diese ihm das junge Herz so gewaltig, so liebestark, so inbrünstig saugend, dass das Herz zu bluten begann und plötzlich alle Schmerzen dieser Welt verstand und von unendlichem Mitleid erfüllt wurde. Armes, junges Dichterherz! Aber die jüngere Tochter Mnemosynes, die rosige Göttin des Scherzes, hüpfte schnell hinzu und nahm den leidenden Knaben in ihre Arme und suchte ihn zu erheitern mit Lachen und Singen und gab ihm als Spielzeug die komische Larve und die närrischen Glöckchen, und küsste begütigend seine Lippen, und küsste ihm darauf all ihren Leichtsinn, all ihre trotzige Lust, all ihre witzige Neckerei.
> Und seitdem gerieten Sternes Herz und Sternes Lippen in einen sonderbaren Widerspruch: Wenn sein Herz manchmal ganz tragisch bewegt ist und seine tiefsten blutenden Herzensgefühle aussprechen will, dann, zu seiner eigenen Verwunderung, flattern von seinen Lippen die lachend ergötzlichsten Worte.[26]

26 Heine III 471f.

# Zweiter Teil: Bürgerliche Subjektivität und literarischer Humor

Der Humor bleibt stets irgendwie bürgerlich, obwohl der echte Bürger unfähig ist, ihn zu verstehen.
*Hermann Hesse*

# 5. Der historische Ursprung des humoristischen Romans

Die metapsychologische Rekonstruktion des literarischen Humors, wie ich sie vorgeschlagen habe, ist an den ursprünglichen Ausprägungen entwickelt worden, die das Modell bis ins Detail prägen. Es bietet deswegen zunächst nur eine Interpretationsschablone für den humoristischen Roman, verstanden als eine Literaturgattung, welche ihrem historischen Auftreten und ihrem Formprinzip nach einmalig ist. Zwar haben die Überlegungen zur psychogenetischen Herkunft Ausblicke eröffnet auf Entwicklungsfaktoren, die zu humoristischer Wahrnehmung disponieren, doch in Sozialisationsgeschichte führende Fragestellungen möchte ich nicht weiter verfolgen.

Schon für den literarischen Bereich allein bleibt eine Reihe von Aufgaben. Ausgehend von der Feststellung, dass dem humoristischen Roman die Aufhebung einer aktualisierten Diskrepanz im Selbstwertgefühl gelingt, indem er sie szenisch konkretisiert und ambivalenter Exposition aussetzt, müssten zusätzliche Interpretationen klären, ob diese Funktionsbestimmung gleichermaßen gültig ist für Texte, welche die analysierte Gestalt nicht oder nur partiell aufweisen, oder ob eine Erweiterung der Definition erforderlich wird. Ex negativo ließe sich dagegen die Funktionsbestimmung erhärten, wenn man den Gründen nachginge, warum zahlreiche humoristisch gemeinte Romane ihre spezifische Wirkung verfehlen. Ferner wären Differenzierungen anzuschließen, etwa bezüglich nationaler Charakteristika, Besonderheiten einzelner Autoren und so fort.

Doch auch solche Themen möchte ich nicht behandeln, sondern mich nun auf die Frage nach dem historischen Ursprung des literarischen Humors konzentrieren, die sicherlich theoretische Priorität hat. Da ich im Folgenden versuche, literarischen Humor als symptomatische Antwort auf eine konflikthafte Konstellation bürgerlicher Subjektivität zu begreifen, muss zuvor in einem Exkurs dargelegt werden, wie das psychoanalytische Konfliktmodell aussieht

beziehungsweise die symptomatische Lösung unbewusster Konflikte aufzufassen ist.

## 5.1 Exkurs: Zu Freuds historisch-kritischer Methode

Wenn wir die tiefenhermeneutische Verstehensleistung zum integralen Bestand einer historisch-kritischen Literaturwissenschaft zählen wollen, dann ist generell zu klären, welches Geschichtsverständnis der Psychoanalyse aufgrund ihrer systematischen Einstellung eignet und welche theoretischen und methodischen Implikationen sich daraus ergeben. Das kann hier lediglich in der vorläufigen Form von Lektüre-Notizen geschehen.

### 5.1.1

An Freuds Geschichtsverständnis wird meistens ein Schwanken zwischen Fortschritts- und Zyklustheorie hervorgehoben.[1] Dass sich hinter dieser scheinbaren Unentschiedenheit eine bedenkenswerte Geschichtskonzeption verbirgt, ist erst durch die Konfrontation des Freud'schen Ansatzes mit der *Phänomenologie des Geistes* entdeckt worden. Besonders Paul Ricoeur hat mit Hegel die komplementäre Verschränkung von Archäologie und Teleologie herausgearbeitet.[2] In wissenschaftstheoretischer Hinsicht jedenfalls stellt tiefenhermeneutisches Operieren mittels eines entwicklungslogischen Fortschrittsbegriffs keinen Widerspruch dar zur Rekonstruktion historischer Ereignisse als Wiederkehr des Immergleichen, sondern macht dialektische Geschichtsschreibung aus.

Die menschliche Zeit erscheint demnach in zwei qualitativen Formen. Die analytische Aufmerksamkeit zentriert sich auf den Aspekt des Unbewältigten; sie betrachtet historische Abläufe als enzyklische Folgen nach Art des Mythos, zirkulär wie natürliche Kreisläufe. Das antithetische Korrelat in der Zeit heißt Geschichte, die mit sich selbst verständigt ist, Fortschritt im Bewusstsein einiger Freiheit. In Freuds Werk bezeichnet der Widerstreit von Mythos und Historie einen Grundgedanken, den häufige Redewendungen widerspiegeln,

1 Etwa Riesman (1950), S. 47ff. oder Weimann (1971), S. 402ff.

2 Ricoeur (1965), S. 470ff. Vgl. auch Meyerhoff (1962) und vor allem Rieff (1951). Nebenbei bemerkt, zeigt die Mythologie von Blumenberg (1979) eine – ihm selbst offenbar verhasste – Nähe zum Konzept Freuds, von dem er sich hauptsächlich durch die Einengung der Betrachtung auf Geistesgeschichte unterscheidet.

welche durchaus nicht metaphorisch gelesen werden müssen. Die naturwissenschaftliche Terminologie ist durchsetzt von Erläuterungen wie der folgenden:

> Die letzte Gestalt dieser mit den Eltern beginnenden Reihe ist die dunkle Macht des Schicksals, […] aber alle, die die Leitung des Weltgeschehens der Vorsehung, Gott oder Gott und der Natur übertragen, erwecken den Verdacht, dass sie diese äußersten und fernsten Gewalten immer noch wie ein Elternpaar – mythologisch – empfinden und sich mit ihnen durch libidinöse Bindungen verknüpft glauben.[3]

Nicht zuletzt deshalb werden die Kernkomplexe frühkindlicher Entwicklung nach den Mythen von Narziss und Ödipus benannt, während die als Motor der Entwicklung gewürdigte Lebensnot den alten Namen Anankē erhält.

Darüber hinaus hat Freud die ›talking cure‹ gegenüber medizinischer Praxis zu einem Verfahren erklärt, das auf historisch-kritischem Wege den mythischen Bann auflöst, dem Patienten unterliegen. Es ist bekanntlich ein dämonischer Wiederholungszwang, der Neurotiker nötigt, »das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es […] als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.«[4] Sie haben unannehmbare Kindheitserlebnisse mit einfachen Mitteln vorübergehend abweisen können, jedoch im Festhalten an der früher bewährten Bewältigung erreichen sie nur eine andauernde Virulenz ihrer infantilen Ängste sowie das automatische Wiederholen bestimmter Verhaltensweisen. Die Kindheit des Einzelnen ist allemal Prähistorie seines erwachsenen Lebens, weil sie wiederkehrende Muster vorprägt, aber sie gewinnt die Tragweite mythischer Präfiguration, falls ihre Erlebnisniederschläge gewaltsam vom Bewusstsein abgesperrt werden. Verdrängungen verursachen die nachhaltige Wirksamkeit der vorgeschichtlichen Dispositionen. Aufgrund dessen vermitteln stark neurotische Individuen den Eindruck, »als wären sie an ein bestimmtes Stück ihrer Vergangenheit *fixiert*, verständen nicht davon freizukommen, und seien deshalb der Gegenwart und der Zukunft entfremdet.«[5] Therapeutische Analysen unternehmen es, aus einem fixierten Schicksal zu emanzipieren. Der beeinträchtigte Patient hatte ja schon für sich das Herausbrechen von Bedeutungsanteilen aus dem eigenen Leben aufheben wollen durch ersatzweise sinngebende Mythen. Ihre Aufklärung leistet

3 Freud XIII 381
4 Freud XIII 16
5 Freud XI 282; vgl. VIII 12

Psychoanalyse, indem sie die mythenbildende Phantasie nicht rationalistisch überspringt, sondern sich am Leitfaden ihrer Produktionen bis zu deren affektiver Legitimität durcharbeitet. Sie benutzt dabei die Wiederholungstendenz des Patienten, mit der er den Analytiker zum imaginären Objekt seiner unbewussten Erwartungen macht. Diese werden durch die Übertragung sowohl reaktualisiert als auch exemplarisch abgehandelt, wobei Deutungen die agierten Szenen an ihre ursprüngliche Präfiguration erinnern.

Alle Rückführungen aktueller Situationen auf vergangene Muster geschehen jedoch nicht in der Absicht einer Geschichtsrekonstruktion; sie dienen vielmehr der Historisierung des geschichtslos Virulenten: Die Technik, das unbestritten Gültige auf seine Herkunft aus der persönlichen Vorgeschichte zu reduzieren, depotenziert seine Macht. Eine Anbindung gegenwärtiger Verhältnisse an regressive Konstellationen ist hinreichend aufgelöst, wenn das betroffene Subjekt über jene Einstellungen als zurückgebliebene bewusst verfügt.[6] Es hat dann ein mythisches Getriebensein eingetauscht gegen die Freiheit, sich aufgrund von Einsichten entscheiden zu können.[7]

Für eine psychoanalytisch instrumentierte Hermeneutik steht die Universalgeschichte, gleich dem Einzelschicksal, in der Spannung von Mythos und Historie. Dementsprechend versuchen Freuds Studien zur Religionsentwicklung, eine unbewusste Fixierung an eine archaische Konstellation als Ursache der Verhinderung geschichtlichen Wandels aufzufinden sowie nachzuweisen, dass für die unterbliebene Geschichte eine obskurante Tradition eintritt, welche dem mythischen Ursprung genauso verhaftet ist wie die Neurose eines Erwachsenen dem jeweiligen kindlichen Trauma. Den Zusammenhang von allgemeiner und individueller Geschichte hat Freud keineswegs als bloße Analogie, sondern als reale Vermittlung gedacht. Seine Überlegungen zur »archaischen Erbschaft«[8] zeigen das Bemühen, Kontinuität im Zeitverlauf wissenschaftlich zu erfassen. Die an Lamarck orientierte biologistische Annahme, besondere geschichtliche Erlebnisse würden sich ins genetische Substrat einzeichnen, ist in ihrer starken Formulierung unhaltbar, aber den Grundgedanken von der unbewussten Tradierung kollektiver Erfahrungen bestätigt die Sozialisationstheorie weitgehend.

Freuds kulturgeschichtliche Schriften (die ich inhaltlich hier nicht näher ausführe) beruhen unverkennbar auf diesem Axiom. Noch den globalen Aus-

6 Freud XVI 54ff. und VIII 374
7 Freud XIII 280 (Anm. zu 279) und V 24f.
8 Freud XVI 204ff.

gang der Menschen aus ihrer Unmündigkeit hat sich Freud nach dem Modus der analytisch angeleiteten Reflexion vorgestellt, ja er evoziert geradezu das Bild des therapeutischen Gesprächs mit der Metapher von der leisen Stimme der Vernunft, welche sich gegen die unzählig oft wiederholten Affektwiderstände am Ende doch Gehör verschafft.[9] Die Intention, wirklichkeitsverzerrende Illusionen durch vernünftige Bedürfnisinterpretationen zu ersetzen, hat das psychoanalytische Verfahren mit ideologiekritischem Erkenntnisinteresse gemeinsam. Eignet es sich schon nicht zur Beschreibung gesamtgesellschaftlicher Emanzipation, so ist seine implizite Erwartung einer prozesshaften Integration von mythischer Vorgeschichte und reflektierter Geschichte trotzdem ein unverzichtbares Moment jeder befreienden Bewusstseinskritik.

### 5.1.2

Wer heute Freud liest, wird andauernd beobachten, dass Zeitreferenzen hinter der naturwissenschaftlichen Fassade unglaublich dicht vorkommen, ja sogar dem metapsychologischen Rahmen selbst einbeschrieben sind. So kann etwa Charakterbildung als anschauliches Beispiel dafür dienen, wie sich die Geschichte der erlebten Objektbeziehungen als beständige mentale Formation niederschlägt.[10] Die komplizierten Vorgänge, welche das Über-Ich aus dem je besonderen Verlauf der narzisstischen und ödipalen Beziehungen entwickeln, müssen nicht detailliert erklärt werden, denn ganz offensichtlich enthalten die Überlegungen zur Ausdifferenzierung der psychischen Struktur im Ansatz ein historisch-kritisches Interpretationsschema, das sich bis hin zur Definition der Instanzen und ihres Konflikts verfolgen lässt.

Das Konzept einer arretierten Geschichte ist in die Metapsychologie eingegangen als Theorem von der »Zeitlosigkeit« des Unbewussten[11]. Obwohl eigentlich nicht außerhalb der Zeit, bleiben unbewusste Präferenzen von allen situativen Veränderungen unberührt; unter neuen Umständen führen sie die Existenz ungleichzeitiger Archaismen, welche jede Gelegenheit zur Wiederherstellung alter Konstellationen benutzen.[12]

> Wunschregungen, die das Es nie überschritten haben, aber auch Eindrücke, die durch Verdrängung ins Es versenkt worden sind, sind virtuell unsterblich,

9 Freud XIV 377
10 Freud XIII 257
11 Freud X 286
12 Freud VIII 413

> verhalten sich nach Dezennien, als ob sie neu vorgefallen wären. Als Vergangenheit erkannt, entwertet und ihrer Energiebesetzung beraubt können sie erst werden, wenn sie durch die analytische Arbeit bewusst geworden sind […].
> Ich habe immer wieder den Eindruck, dass wir aus dieser über jedem Zweifel feststehenden Tatsache der Unveränderlichkeit des Verdrängten durch die Zeit viel zu wenig für unsere Theorie gemacht haben.[13]

Auch beim Über-Ich betont Freud die wichtige Rolle des Zeitfaktors. Dadurch dass die Über-Ich-Einrichtung »dem Elterneinfluss einen dauernden Ausdruck schafft, verewigt sie die Existenz der Momente, denen sie ihren Ursprung verdankt.«[14]

Tatsächlich bezeichnet gelungene Transformation der kindlichen Vorgeschichte zur regulativen Instanz nur den Idealfall der Über-Ich-Bildung. Selbst dort, wo normalerweise das Über-Ich »genügend unpersönlich« geworden ist, verbleiben doch »Resterscheinungen« aus den Identifizierungen, welche der Einzelne als sein inneres Schicksal anerkennen muss.[15] Die Primärsozialisation deponiert konventionelle Werte und Normen, was das Über-Ich zum »Träger der Tradition« macht.[16] Diese Inhalte sind ebenfalls hochgradig geschichtsresistent, weil sie sich diskursiver Thematisierung widersetzen. Das Ich hat als Vermittlungsinstanz die hauptsächliche Aufgabe, Imperative einer ständig präsenten Vergangenheit, wie sie Es und Über-Ich artikulieren, aktuellen Umständen anzupassen.[17] Es soll den Anforderungen beider Instanzen situationsangemessen gerecht werden, indem es zwischen Anspruch und Handlung »die Denktätigkeit einschaltet, die nach Orientierung in der Gegenwart und Verwertung früherer Erfahrungen durch Probehandlungen den Erfolg der beabsichtigten Unternehmungen zu erraten sucht.«[18] Freud vermutet darüber hinaus, dass unsere abstrakte Zeitvorstellung von der sekundärprozesshaften Arbeitsweise des Ichs abstammt und seiner Selbstwahrnehmung entspricht.[19]

---

13 Freud XV 80f.
14 Freud XIII 263
15 Freud XIV 254 und XVI 73
16 Freud XV 73
17 Freud XVII 68 und 137f.
18 Freud XVII 129
19 Freud XIII 28

Das Kräftespiel der Instanzen integriert Freud in ein Modell, das unterschiedliche neurotische Erscheinungen »als Ausgänge von Prozessen, welche im Grunde identisch sind,« erfasst.

> Überall sind der schon bei der Traumbildung aufgedeckte *psychische Konflikt* im Spiele, die *Verdrängung* gewisser Triebregungen, die von anderen Seelenkräften ins Unbewusste zurückgewiesen werden, die *Reaktionsbildungen* der verdrängenden Kräfte und die *Ersatzbildungen* der verdrängten, aber ihrer Energie nicht völlig beraubten Triebe.[20]

Da dieses Konfliktmodell nicht nur therapeutische Gültigkeit hat, sondern – trotz gebotener Abwandlungen – analytischen Kulturinterpretationen überhaupt zugrunde liegt, wird es hier in wesentlichen Punkten zusammengefasst.

Angefangen bei ihrer Profilierung aus sensomotorischen Abläufen zu Trieben, sind Bedürfnisse einer gesellschaftlichen Formierung ausgesetzt. Selbst nach Herausbildung ihrer Struktur werden sie durch eine immer neu frustrierende Realität zu weiteren Modifikationen gezwungen. Eine dauernd sich wandelnde Umwelt verlangt vom Individuum, gewohnte Weisen seiner Befriedigung zu entbehren oder sie gegen neue auszutauschen. Zu solcher Anpassung ist es für gewöhnlich befähigt. Die Möglichkeiten reifer Adaptationen verringern sich allerdings, je mehr ihm die Vorgeschichte seiner Identität verschlossen ist. Anstatt seine Bedürfnisse weitgehend rational zu beurteilen, wird es sie mit ungeeigneten Mitteln abzuwehren suchen.

Meist verzichtet es auf effektive Veränderung, erfüllt sich seine Wünsche lieber im Imaginären, wo sie von äußeren Sanktionen kaum erreicht werden, denn das Phantasieglück gewährleistet »Unabhängigkeit der Lustgewinnung von der Zustimmung der Realität«.[21] Soll der Rückzug aus dem praktischen Leben nicht zur Vorbereitung von Handeln dienen, bringt eine derartige Introversion regressive Risiken mit sich. Die Imagination bezieht ja den größten Anteil ihrer Vorstellungen aus dem Gedächtnis; insbesondere aber ist die Art, wie sie ihr Material ordnet, durch früheste Erfahrungen vorgezeichnet, welche jeder noch vor allem Bewusstsein seiner selbst als Interaktionsmuster eingeübt hat. Gleich Deckerinnerungen vertreten dann die Phantasien eine Zeit, die wegen ihres ungehemmten Glücks und traumatischen Unglücks zur

20 Freud VIII 401
21 Freud XI 387

Vergessenheit verurteilt wurde. Ein Verweilen im Imaginären reaktiviert unweigerlich Reminiszenzen jener »prähistorischen Lebensepoche«.[22]

An der frühen Kindheit interessiert psychoanalytisch deren Geschichte der Objektbeziehungen, die sich als grundlegende Charakterzüge und primäre Bedürfnisse niederschlagen. Rekurrente Erfahrungen eines geglückten Wechselspiels zwischen momentaner Bedarfslage des Kindes und gesellschaftlich vermittelter Gratifikation prägen Befriedigungserlebnisse, die mit großer Gleichförmigkeit wiederholt werden wollen. An den »sehr frühzeitig erfolgten, sehr schwer lösbaren Verknüpfungen von Trieben mit Eindrücken und den in ihnen gegebenen Objekten« kann, wie Freud sagt, die Libido kleben bleiben.[23] Sie fixiert sich also auf Triebziele, welche sie doch bald aufgeben muss. Die ersten Enttäuschungen, die mit der notwendigen Abänderung von bereits eingeübten Interaktionsformen einhergehen, registriert das Kleinkind als Schutzlosigkeit gegenüber den eigenen Erregungen. Angesichts solcher Ohnmacht wird es von Angst überflutet. Bei allen gravierenden Modifikationen der Bedürfnisse, sogar schon bei jeder erheblichen Bedürfnisspannung befürchtet es ein Auftreten der traumatisch erlebten Hilflosigkeit.

Falls ein beharrlich verfolgter Beziehungsmodus unbewusst zur Identitätsbedrohung wird, dann entsteht darum ein pathogener Konflikt, den das erst langsam erstarkende Ich mit wenig ausgebildeten Kräften schlichtet: Es versperrt der Fixierung den Zugang zum Bewusstsein, womit sie natürlich niemals erledigt ist. Jetzt bedarf es nicht nur anhaltender Gegenbesetzung gegen das Verdrängte, auch dieses selbst gewinnt, der Ich-Kontrolle entzogen, die Lizenz primärprozesshafter Mobilität, bildet unbeeinflussbar Abkömmlinge, vergesellschaftet sich mit abgelegensten Vorstellungen. Die uralten Wünsche blühen im Schatten der begrifflosen Phantasie.

Zieht sich, unter späteren Krisen, das Subjekt aufs Imaginäre zurück, erhalten jene ursprünglichen Bedürfnisse erhöhte psychische Bedeutung und Virulenz. Ihre Realisierung ist ihm jedoch innerlich versagt. Es reicht nicht mehr an die »ewig unbezwungenen Kindheitswünsche«[24] heran. Um die Phantasievorstellungen geht nun der Abwehrkampf erneut los. »Ein solcher pathogener Konflikt kommt nur dann zustande, wenn sich die Libido auf Wege und Ziele werfen will, die vom Ich längst überwunden und geächtet

22 Freud I 497
23 Freud X 246 und XI 361
24 Freud XIII 390

sind, die es also auch für alle Zukunft verboten hat […].«[25] Wie soll eine Reaktivierung verpönter Befriedigungsweisen, eine Wertsteigerung tabuierter Triebobjekte verkraftbar sein für jemanden, dem seine besondere Geschichte bloß mythisch präsent ist? Die ungeschmälerte Attraktivität des scheinbar Vergangenen sowie dessen einstige Gefährlichkeit lassen das Ich seine tatsächliche Schwäche erleben. Es bricht in Angst aus. Hat es einigermaßen gelernt, mit der Angst umzugehen, ohne dem erfahrenen namenlosen Entsetzen anheimzufallen, so dient sie ihm als Warnsignal vor der drohenden Nähe des Verdrängten. Da dieses aber nicht bewusstseinsfähig ist, unterliegt es der automatischen Regulierung durch das Lustprinzip. Das Ich antizipiert die Befriedigung des versagten Wunsches und vergegenwärtigt sich ansatzweise die damit verbundenen Gefahren, wodurch auch Derivate des ursprünglich Abgewehrten ins Unbewusste verbannt werden.

Die nacharbeitende Abwehr trifft also Vorstellungen, die nur indirekt mit jenen Triebvorgängen der Kindheit zu tun haben, jedoch aufgrund der Kontiguität, welche das reaktivierte Verdrängte ausnutzt, dem gleichen Schicksal wie die infantilen Bedürfnisse verfallen. In der eigentlichen Verdrängung wird den Repräsentanzen der Zugang zum Begriff versperrt, das entfremdete Bewusstsein artikuliert sie lediglich in Chiffren. Mit solcher Entfernung aus öffentlicher Kommunikation und Praxis ist alles andere als die Beherrschung der Begierden gelungen; was verhindert werden sollte, tritt nun gerade ein. Vom rationalen Bewusstsein abgespalten, damit aber auch seinem Einfluss entzogen, regrediert die Libido zu den Fixierungen. »Sie war lenksam, solange ihr Befriedigung winkte; unter dem doppelten Druck der äußern und der innern Versagung wird sie unbotmäßig und besinnt sich früherer besserer Zeiten. Das ist so ihr im Grund unveränderlicher Charakter.«[26] Gelingt ihr der erneute Durchbruch von den fixierten Positionen her, dann ist die Abwehr missglückt.

Das eingeschränkte Ich setzt sich, um einen unaufhörlichen Konflikt abzuschließen, mit dem von ihm Ausgegrenzten ins Verhältnis. Es geht den Kompromiss ein, indem es ein Symptom bildet. Die Wiederkehr des Verdrängten wird geduldet, wenn es sich seinerseits gewisse Verformungen gefallen lässt. Vor allem muss das versagte Bedürfnis so codiert sein, als würde es die Interessen der repressiven Instanz vertreten. Das Ich nötigt das Begehren,

25 Freud X 370
26 Freud XI 374

> jenen Ausdruck zu wählen, der gleichzeitig sein eigener Ausdruck werden kann. So entsteht denn das Symptom als vielfach entstellter Abkömmling der unbewussten libidinösen Wunscherfüllung, eine kunstvoll ausgewählte Zweideutigkeit mit zwei einander voll widersprechenden Bedeutungen.[27]

Die ersatzweise Befriedigung des unzulässigen Bedürfnisses ist freilich weiterhin von realer Interaktion ausgeschlossen, findet solipsistisch im neurotischen Subjekt statt. Zwar bringen die Symptome »auch immer etwas von der Lust wieder, die sie zu verhüten bestimmt sind«[28], aber vom imperativen Trieb ist einzig das Zwanghafte übrig geblieben und wird nur leidvoll empfunden. Dennoch gilt selbst für diese verkümmerte Form von Praxis, dass sie, insofern in ihr Vergangenes zurückkehrt, Ausdruck »prähistorischer Wahrheit« ist.[29] Als eine unter Gewalt privatistisch geratene Bedürfnisartikulation vertritt das Symptom das Verdrängte vor dem Ich.

### 5.1.3

Das an Neurosen entwickelte Konfliktmodell ist kein bloß therapeutisch verwendbares Deutungsschema, da seine Gültigkeit über individuelle Pathologien hinausreicht. Aufgrund des dialektischen Geschichtsverständnisses, das mit der Spannung von Mythos und Geschichte rechnet, hat Psychoanalyse als kritisches Verfahren innerhalb der historisch-hermeneutischen Wissenschaften ihre Berechtigung. Für die einzelnen Forschungsbereiche ergeben sich zahlreiche Anschlussfragen, die noch ungeklärt sind.[30] So bleibt zu untersuchen, wie die analytische Textinterpretation außerhalb der therapeutischen Situation methodisch abgesichert vorgeht, welche Tragweite sie für den speziellen Fokus auf ästhetische Texte hat oder welche theoretischen Konsequenzen die Literaturwissenschaft ziehen muss. Keine dieser Fragen kann ich diskutieren, möchte aber wenigstens auf zwei Gedankengänge bei Freud hinweisen, weil sie auch den beiden Hauptvorwürfen begegnen, denen die allgemeine Tiefenhermeneutik immer wieder ausgesetzt ist. Viele Kritiker formulieren den Einwand, die Psychoanalyse nehme unterschiedslos Kulturer-

---

27 Freud XI 374

28 Freud VII 137

29 Wir können die Bezeichnung ›prähistorische Wahrheit‹ (XI 386) im sozialisationstheoretischen Kontext übernehmen. (Freud spricht häufiger einfach von ›historischer Wahrheit‹, und zwar mit Bezug auf die ›archaische Erbschaft‹.)

30 Vgl. etwa zur Einführung in die Problematik historischer Methodologie Kohut (1986).

scheinungen wie Infantilismen und führe jene komplexen Errungenschaften auf pathologische Syndrome zurück. Dass hierin eine ganz richtige Bemerkung liegt, die es dennoch nicht erlaubt, prinzipiell von Analogisierung oder Reduktion zu reden, werden die folgenden Überlegungen erweisen.

Eine einheitliche Perspektive nimmt Freud in der Tat ein:

> *Alle Kulturgeschichte* zeigt nur, welche Wege die Menschen zur Bindung ihrer unbefriedigten Wünsche einschlagen unter den wechselnden und durch technischen Fortschritt veränderten Bedingungen der Gewährung und Versagung vonseiten der Realität.[31]

Als Ausformungen imaginären Wunschdenkens erscheinen mithin Religion und Kunst neben den vielfältigen Illusionen ebenso wie Halluzination, Neurose oder Traum. Durch die jeweiligen gesellschaftlichen Beschränkungen und ihre Verdoppelung in den Subjekten entsteht eine angespannte Bedürfnislage. Sie unterhält eine andauernde Phantasietätigkeit, welche die real unverwertbaren Bedürfnisse in mittelbarer Form artikuliert.

Allerdings darf man den therapeutisch praktizierten Realitätskonformismus gegenüber dem Begehren des Patienten nicht für die tiefenhermeneutische Beurteilung des Imaginären überhaupt halten. Da im Prozess der Aneignung von Geschichte ›regressives Nachdenken‹ sehr wohl eine Reflexionsbewegung sein kann, muss kulturwissenschaftliche Psychoanalyse auf ihre virtuell dialektische Geschichtskonzeption rekurrieren, um zu einer differenzierten Einschätzung der Einbildungskraft zu gelangen. Die Distanz geistiger Kultur zum objektiv möglichen Fortschritt, also der Stellenwert bestimmter Vorstellungen zwischen den polaren Gegensätzen von Mythos und Geschichte, bietet einen Indikator, der es dem kritischen Verfahren ermöglicht, die Bandbreite des Phantasielebens zu skalieren: In der Nähe emanzipatorischen Probehandelns angesiedelt ist künstlerisch elaboriertes Wunschdenken, insoweit es die dialogische Vermittlung individueller unklarer Bedürfnisse mit der kollektiven Praxis einleitet, ohne diesen irgendeine doch bloß illusionäre Befriedigung anzubieten.[32] Können Bedürfnisartikulationen dagegen nur ins Bewusstsein gebracht werden, wenn ihre Manifestation die Wunscherfüllung ersatzweise vertritt, dann haben solche Phantasien keinen progressiven Ge-

31 Freud VIII 415 (Hervorhebung von mir).

32 Vgl. Freud VIII 53f. und XI 386ff.

halt.[33] Geschichte, emphatisch verstanden als Historisierung naturwüchsigen Schicksals, bedeutet jedoch gerade, das mythische Herkommen des Wunschdenkens im zukunftsoffenen Denken aufzuheben.

Das »Verhältnis der Phantasie zur Zeit«[34] zieht Freud immer wieder als systematisches Abstufungskriterium heran. So hinterlässt der Umgang mit Patienten den Gesamteindruck, alle regressiven Phantasien würden seltsamerweise nicht in die Zukunft streben, sondern Vergangenes zu verbessern suchen.[35] Ferner ist im Träumen oder Halluzinieren bekanntlich das Verlangen verborgen, »die Gegenwart nach dem Vorbilde der frühesten Vergangenheit umzugestalten«[36], und sogar diejenigen Illusionen, welche keiner wahnhaften Realitätsverzerrung unterliegen, kennen die futurische Dimension lediglich im Modus »asymptotische[r] Wunscherfüllung«.[37] Um einiges wandelbarer sind Phantasien, die unser Wachleben durchziehen. Sie werden von den wechselnden Lebenseindrücken modifiziert sowie mit einer »Zeitmarke« versehen.[38] Trotzdem orientieren sich Tagträume stark an der infantilen Vergangenheit, ja »die Phantasie ist eigentlich nur der Ausdruck des Bedauerns, dass diese glückliche Zeit entschwunden ist«.[39] Unsere alltäglichen Träumereien reformieren wohl eine frustrierende Gegenwart durch die Vorstellung kommender besserer Tage, dennoch ist die imaginierte Zukunft, genau betrachtet, zur schlechten Gegenwart unmittelbar zugehörig und bestenfalls ihre konjunktivische Korrektur.

Im Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren* behauptet Freud, auch literarische Werke seien, trotz aller Unterschiede, mit kunstlos strukturierten Phantasien »durch eine lückenlose Reihe von Übergängen« verbunden.[40] Diese Hypothese reicht viel weiter als im Vortrag ausgeführt. Die theoretische Perspektive, »Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht«[41] aufzufassen, ist nämlich ein ge-

33 Freud V 273: »Was sie [die Patienten] in ihren Phantasien am intensivsten ersehnen, davor fliehen sie doch, wenn es ihnen in Wirklichkeit entgegentritt, und den Phantasien überlassen sie sich am liebsten, wo sie eine Realisierung nicht mehr zu befürchten brauchen.«

34 Freud VII 217

35 So gibt Freud (I 543) den Eindruck eines Analysanden wieder.

36 Freud V 233 (und II/III 626)

37 Freud VIII 284, vgl. auch XIV 352ff.

38 Freud VII 217f.

39 Freud VII 231

40 Freud VII 220

41 Freud VII 218

eigneter Gradmesser für literarische Texte, welche im Spektrum imaginärer Produkte Grenzfälle darstellen. Das »Verhältnis der Phantasie zur Zeit« müsste, der Logik von Freuds Argumentation folgend[42], bei wahrhaft emanzipativer Kunst derart sein, dass sie Entbehrungen und Sehnsüchte thematisiert, hingegen jegliche Wunscherfüllung suspendiert, weil Wirklichkeit selbst in ihr suspendiert ist. Die Dimension des Zukünftigen hätte Kunst einzig im Verweis über sich hinaus, im werktranszendenten Anspruch auf lebenspraktische Veränderung. Wenn literarische Produktion eine imaginäre Uminterpretation der vorfindlichen Realität nach Maßgabe der darin unerfüllten Bedürfnisse ist, so muss sie im Zusammenhang mit realgeschichtlichen Prozessen verstanden werden. Im gleichen Sinn betont Freud, dass Kinder ihre Spielwelt zwar nicht für Wirklichkeit halten, aber ebenso wenig in einen Gegensatz zu ihrer ernsthaften Lebenspraxis bringen. »Vielleicht dürfen wir sagen: Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.«[43] Heiterkeit der poetischen Praxis verlangt in beiden Fällen keine Abwendung vom tatsächlichen Leben.

Die innere Einheit des von Bedürfnissen motivierten Phantasierens ermöglicht es, unter seinen noch so diversen Ausformungen Beziehungen herzustellen, ohne unzulässigem Analogisieren zu verfallen. Pathologische Phänomene zum Zweck der Mustererkennung aufzubieten, ist nun deshalb verlockend, weil allein im Zustand der Regression unbewusste Verhältnisse – wie karikaturhaft überzeichnet – hervortreten, die normalerweise viel synthetischer verarbeitet sind. Hieran vor allem heftet sich der Verdacht reduktionistischen Vorgehens. Etwa die Rückführung poetischer Produktion aufs pathogene Phantasieren mutet wie ein genetischer Trugschluss an. Freuds naturwissenschaftliche Sprechweise legt dies nahe, doch mit meiner Lesart ist dagegenzuhalten, dass der Reduktionsvorwurf ein einfaches Evolutionskonzept voraussetzt, welches das psychoanalytische Geschichtsmodell eben überwunden hat.

Man tut insgesamt besser daran, eine kulturhistorische Behauptung Freuds nicht als abgeschlossene Meinung zu einem Sachverhalt, sondern als Interpretationsanleitung aufzufassen. Eine Aussage wie »Dichten ist

42 Die Hypothese – so nirgends im Werk Freuds formuliert – findet ihren Rückhalt in seiner Ansicht von Kunst als der Versöhnung zwischen Lust- und Realitätsprinzip (Freud VIII 233ff.).

43 Freud VII 214

Tagträumen« wirft vom propositionalen Gehalt her wenig ab; in der Funktion einer methodischen Einstellung jedoch vermag er die tiefenhermeneutische Wahrnehmung speziell zu fokussieren. Anders wäre zum Beispiel jeder Vergleich zwischen dem »exzentrischen« Schreibstil des späten Zola und voyeuristischen Phantasien abwegig.[44] Aber im Sinn einer perspektivischen Hilfskonstruktion gibt das regressive Muster einen Filter an die Hand, mittels dessen das Sinnangebot der poetischen Bearbeitung schärfer hervortritt.

Freud hat selbst vorgeführt, auf welche Weise eine solchermaßen gewonnene Einsicht das Verständnis eines literarischen Textes erweitert. Das Essay über *Dichtung und Wahrheit*[45] hakt bei dem Detail ein, dass Goethe als einzige Begebenheit seiner frühen Jugend ausmalt, wie er mutwillig Küchengeschirr zum Fenster hinauswirft. Die Interpretation sucht zu begründen, warum ausgerechnet dieser Kinderstreich anstelle anderer Erinnerungen die Autobiographie eröffnet. Freuds therapeutische Erfahrung lehrt, dass die kindliche Symptomhandlung des Hinauswerfens oftmals eine uneingestandene Eifersucht auf ein neugeborenes Geschwister kommuniziert, dessen Existenz die Zuwendung der Mutter schmälern muss. Von daher ist das Ereignis am Großen Hirschgraben deutbar als magische Handlung, womit der kleine Wolfgang sich der ungeteilten mütterlichen Liebe versichern will. Hierdurch wird aber auch ein unentdeckter Sinnzusammenhang erschlossen: Das unerschütterliche Vertrauen auf ein glückliches Schicksal, das den optimistischen Grundton der Autobiographie abgibt, ist disponiert durch die primäre Überzeugung, »der unbestrittene Liebling der Mutter« gewesen zu sein. Dergestalt gewinnt die vorangestellte Kindheitserinnerung Signifikanz als eine »passende Vignette für all das, was *Goethe* aus seinem reichen Leben mitzuteilen hat«.[46]

### 5.1.4

Über den wissenschaftstheoretischen Status kultureller Tiefenhermeneutik war sich Freud im Unklaren. So ist etwa in *Totem und Tabu* die Beziehung der Kulturerscheinungen zu ihren pathologischen Gegenstücken schwankend charakterisiert: als Übereinstimmung, vorsichtiger als Analogie, gewisser als innere Verwandtschaft und gemeinsames Wesen; die Synopse ist demgemäß

44 Freud VII 221
45 Freud XII 13-26; vgl. II/III 403
46 Freud XII 26 bzw. 18

als Aufweis von Übereinstimmung, Vergleichung oder Rückführung auf eine letzte Wurzel gedacht. Gleichwohl enthält gerade das genannte Buch eine bisher unbeachtete Vorgehensweise, die mir für einige methodische Hinweise gut scheint.

Im zweiten Essay (»Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen«) entdeckt Freud an den kulturellen Gebräuchen primitiver Völker bestimmte durchgängige Merkmale, zum Beispiel eine ebenso genaue wie unmotivierte Befolgung von Verboten oder ihnen dienende Rituale. Nun sind jene Attribute dermaßen auffällig den Äußerungen der Zwangsneurose ähnlich, dass es sich anbietet, »das hier Gelernte zur Aufklärung der entsprechenden völkerpsychologischen Erscheinung zu verwenden«.[47] Freud macht somit »den Versuch, das Tabu zu behandeln, als wäre es von derselben Natur wie ein Zwangsverbot unserer Kranken«, indem er dessen Ätiologie nach dem Vorbild der Zwangsneurose konstruiert.[48] In der Vorgeschichte einer Obsession ist regelmäßig ein unerledigter Ambivalenzkonflikt von Bedeutung. Eine solche Fixierung unterlegt Freud dem Tabu, dessen mannigfache Aufgaben dadurch zusammentreten unter die einheitliche Funktion, unvereinbare Gefühlsregungen vom Bewusstwerden und von jeder äußeren Versuchung fernzuhalten.

Psychoanalytische Kulturstudien stagnieren oft auf diesem Deutungsniveau. Wie immer richtig sie sein mögen oder die petitio principii vermeiden – stets haftet an ihnen der Eindruck, ihren Gegenstand um keine unbedingt notwendige Erkenntnis zu bereichern. Man muss es Freud zugutehalten, dass er die Konstruktion der zwangsneurotischen Konstellation im Tabu nicht isoliert vornimmt, sondern ergänzt:

> Es steht uns aber auch ein *anderer Weg* offen. Wir können die Untersuchung anstellen, ob nicht ein Teil der Voraussetzungen, die wir von der Neurose her auf das Tabu übertragen haben, oder der Folgerungen, zu denen wir dabei gelangt sind, *an den Phänomenen* des Tabu *unmittelbar erweisbar* ist.[49]

Freud fährt erläuternd fort, tiefenhermeneutische Interpretationen müssten wie analytische Symptomdeutungen ausgerichtet sein auf die Wahrnehmung von Widersprüchen und ihrer Verschleierung in Kompromissbildungen. Dann fällt etwa am Verhalten der Primitiven gegen ihre Priesterkönige auf,

---

47 Freud IX 36
48 Freud IX 41
49 Freud IX 46 (Hervorhebungen von mir).

wie die Herrscher für so zauberkräftig gelten, dass sie allgemein tabuisierte Handlungen ungestraft vollziehen dürfen, andererseits jedoch Ritualen unterworfen sind, als seien sie außerordentlich schutzbedürftig. Freud unternimmt es, »den geschilderten Sachverhalt der Analyse [zu] unterziehen, gleichsam als ob er sich im Symptombild einer Neurose fände«[50], sieht also das Übermaß an ängstlicher Sorge in intensiver unbewusster Feindseligkeit begründet. Erst recht das Tabuzeremoniell selbst »trägt seinen Doppelsinn und seine Herkunft von ambivalenten Tendenzen unverkennbar zur Schau«.[51]

Wissenschaftstheoretisch betrachtet, ist Freuds zweigleisiges Vorgehen kein »anderer Weg«[52], sondern die konsequente Fortsetzung des Interpretationsverfahrens. Im ersten methodischen Schritt zentriert er »das Problem des Tabu«[53], wobei er das Konfliktmodell (bei diesem Beispiel um zwangsneurotische Spezifizierungen erweitert) als heuristische Vorlage einsetzt, um das unbewusste Motiv der kulturellen Institution zu konstruieren. Der zweite methodische Schritt geht in die gleiche Richtung weiter. Nach der Konstruktion des ›Problems‹ wendet sich Freud dem Deuten der ›Problemlösung‹ zu, welche durch die Einrichtung des Tabus erreicht worden ist. Da unbewusste Motive mitwirken, besteht das Resultat nicht aus rationalen Strategien, sondern aus Kompromissbildungen. Im Rahmen des Konfliktmodells heißt das, die *symptomatische* Bedeutung der Institution zu verstehen. Beim Studium der ›Problemlösung‹ werden allerdings Analogien zum pathologischen Gegenstück entbehrlich. Zwangsneurosen verlieren ihre anfängliche Vorbildfunktion; alle Vergleiche, die Freud zu ihnen zieht, haben nur noch Illustrationswert, indem sie die eigenartige Form von Tabus verdeutlichen. Am Tabu der Toten bemerkt er beispielsweise eine spezifische Erledigung des Konflikts. Hat die »im Unbewussten als Befriedigung über den Todesfall peinlich verspürte Feindseligkeit« im typischen Neurosenverlauf Zwangsvorwürfe zur

50 Freud IX 63

51 Freud IX 65

52 Man kann nur vermuten, warum Freud meint, sein nächster Interpretationsschritt sei »ein anderer Weg«. Wahrscheinlich hatte er den zweiphasigen Aufbau der Neurosenentwicklung im Auge und dachte, in medizinischer Tradition, einen ätiologischen und einen symptomatologischen Zugang unterscheiden zu müssen. Übrigens unterliegt das hier aufgezeigte Vorgehen unausdrücklich auch den größeren kulturgeschichtlichen Arbeiten. Vgl. etwa die »zwei Aufgaben«, die sich die Monotheismus-Studie stellt (Freud XVI 178).

53 Freud IX 35

Folge, so schlägt sie beim Tabu »ein anderes Schicksal« ein: Aggressionen gegen den Verstorbenen werden auf ihn selber projiziert; er wandelt sich zum Dämon, der den Verwandten Böses will.[54]

Während hier das Problem der unbewussten Ambivalenz mithilfe eines archaischen Abwehrmechanismus entschärft wird, kann das Lösungspotenzial eines Kulturgegenstands ansonsten sehr wohl emanzipatorisch angelegt sein. Allein aufgrund ihrer systematischen Voreinstellung sind analytische Interpretationen jedenfalls nicht auf den Anwendungsbereich regressiver Prozesse eingeschränkt, sondern genauso imstande, ein pathologische Muster transzendierendes Sinnangebot freizulegen. Eine derartige Deutung findet man durchaus schon bei Freud. Die Monotheismus-Studie spricht vom Beitrag der mosaischen Religion zum »Fortschritt in der Geistigkeit«, womit die intellektuellen Leistungen von Juden dank ihrer masochistisch gesteigerten Askese gemeint sind.[55] Daneben verblassen die kognitiven Errungenschaften auf dem Boden des Christentums. Einen Fortschritt darf es höchstens »religionsgeschichtlich, d.h. in Bezug auf die Wiederkehr des Verdrängten,«[56] reklamieren: Im Gegensatz zur strengen Gottesverehrung der Juden, die den aggressiven Ursprung negiert, gelingt der Erbsündenlehre eine Annäherung an ihre verborgenen Entstehungsbedingungen. Weil das paulinische Dogma die archaische Konfiguration vollständiger herausarbeitet, vermag es an die Urgeschichte anzuschließen und einen Mythos zu entwickeln, welcher das drückende Strafbedürfnis mit der Verheißung auf Erlösung erträglich macht. Das geschlossene Gedankengebäude wird damit zwar noch nicht gesprengt, aber innerhalb seiner Grenzen ist es gelungen, das Ausmaß an leidensvoller Selbstentfremdung durch erneute Integrationsanstrengung zu verringern.

Solche Passagen in Freuds Kulturinterpretationen zeigen meines Erachtens, dass das beim Widerspruch von Mythos und Geschichte ansetzende Konfliktmodell (sogar mit zusätzlichen psychologischen Spezifizierungen) zu keiner inhaltlich eingeschränkten Auslegung führen muss, sondern eine systematische Strukturierung der Wahrnehmung darstellt, die genügend flexibel

---

54 Freud IX 76f. Um einer Überbewertung dieser Stelle vorzubeugen, muss angemerkt werden, dass unter den Zwangsneurosen, die Freud in Behandlung hatte, auch schwere Fälle waren, die eine paranoide Abwehrstruktur erkennen lassen.

55 Freud XVI 219. Wie Freud ausführt, verhilft das Bilderverbot zur Überwindung der magischen Praktiken und zur Ablösung der sinnlichen Wahrnehmung durch abstraktes Denken; die Entrückung Gottes ist der erste Schritt in einer Reihe von Triebverzichten, die ein Höchstmaß an moralischen Anforderungen erreichen.

56 Freud XVI 195

ist, weshalb sich der Interpret mehr und mehr auf den Gegenstand einlassen kann. Die analytische Erfahrung am Phänomen »unmittelbar« zu erweisen, meint ja letztlich, es zum Sprechen zu bringen.[57]

Wahrscheinlich bleibt es das Hauptkriterium für den Plausibilitätsgrad einer Interpretation, dass sich in ihrem Fortgang der Gegenstand sozusagen von selbst zu erklären beginnt. Ob der Eindruck, den überzeugende Deutungen hinterlassen, auch Evidenz des Erkannten ist, muss am Einzelfall nachgeprüft werden. Generell wird man ein analytisches Textverständnis als gegenstandsgerecht anerkennen, wenn es am thematischen Phänomen *ungezwungen* den Lösungsversuch eines unbewussten Konflikts demonstriert. Mit diesem Argument hat schon Freud methodische Bedenken gegen die Gleichsetzung von Traumarbeit und Witzbildung beantwortet.

> Wir gehen von der Tatsache aus, dass die Techniken des Witzes auf dieselben Vorgänge hindeuten, welche uns als Eigentümlichkeiten der Traumarbeit bekannt sind. Nun ist es leicht dawider zu sagen, dass wir die Techniken des Witzes nicht als Verdichtung, Verschiebung usw. beschrieben hätten und nicht zu so weitgehenden Übereinstimmungen in den Darstellungsmitteln von Witz und Traum gelangt wären, wenn nicht die vorherige Kenntnis der Traumarbeit unsere Auffassung für die Witztechnik bestochen hätte, so dass wir im Grunde am Witz nur die Erwartungen bestätigt finden, mit denen wir vom Traum her an ihn herangetreten sind. […] Das wäre ein möglicher Einwand, aber darum noch kein berechtigter. Es kann ebenso wohl sein, dass die Schärfung unserer Auffassung durch die Kenntnis der Traumarbeit unentbehrlich wäre, um die reale Übereinstimmung zu erkennen. Die Entscheidung wird doch nur davon abhängen, ob die prüfende Kritik solche Auffassung der Witztechnik an den einzelnen Beispielen als eine aufgezwungene nachweisen kann, zu deren Gunsten andere, näherliegende und tiefer reichende Auffassungen unterdrückt worden sind, oder ob sie zugeben muss, dass die Erwartungen vom Traum her sich am Witz wirklich bestätigen lassen.[58]

---

57 Freud IX 84: »*Tabu* ist selbst ein ambivalentes Wort [es bedeutet zugleich ›heilig, geweiht‹ und ›gefährlich, verboten, unrein‹], und nachträglich meinen wir, man hätte aus dem festgestellten Sinne des Wortes allein erraten können, was sich als Ergebnis weitläufiger Untersuchung herausgestellt hat, dass das Tabuverbot als das Resultat einer Gefühlsambivalenz zu verstehen ist.«

58 Freud VI 189f.; vgl. VIII 392

Psychoanalyse *als historisch-kritische Methode* wird innerhalb der Kulturwissenschaften bloß sporadisch praktiziert. Gerade das literaturwissenschaftliche Fach, das hierbei am meisten profitieren könnte, hat die Option überhaupt nicht ausgeschöpft. So würde allein schon, was die Kritische Theorie mit Freud'schen Denkmotiven an Erklärungspotenzial bereitgestellt hat, instruktive Interpretationen garantieren. Gegenwärtig dominieren aber wieder Geschichtsmodelle, deren Einfachheit keineswegs der dialektischen Verfassung der besprochenen Sachverhalte gerecht wird. Das 20. Jahrhundert war dagegen vergleichsweise reich an geschichtsphilosophischen Konstruktionen, die sich auch sanguinisch über allzu strikte Vorbehalte hinwegzusetzen wagten. Aus dieser Tradition ist das sehr lohnende Forschungsziel hervorgegangen, ästhetische Ausdrucksformen in ihrer Korrelation zum allgemeinen Stand der Bedürfnisartikulation zu untersuchen, wie es Freud vorgezeichnet hat:

> Das Verständnis sollte in einem ein historisches und ein psychologisches sein, Auskunft geben, unter welchen Bedingungen sich diese eigentümliche Institution entwickelt und welchen seelischen Bedürfnissen der Menschen sie Ausdruck gegeben hatte.[59]

## 5.2 Die sozialpsychologische Konstellation des liberalen Bürgertums

Mit dem – im Exkurs skizzierten – historisch-kritischen Analyseverfahren bietet sich uns die Möglichkeit, literarischen Humor als symptomatische Antwort auf eine konflikthafte Konstellation bürgerlicher Subjektivität zu begreifen. Obwohl nämlich weithin Einigkeit darüber herrscht, dass er in der sogenannten »Sattelzeit« (R. Koselleck) seinen geschichtlichen Ort hat, gibt es ansonsten keine einlässliche historische Ableitung. Allenfalls kann ich nun, um für einen gewissen Hintergrund meines eigenen Erklärungsversuchs zu sorgen, auf eine germanistische Diskussion über die Spätaufklärung verweisen, welche die Entstehung des Humors beiläufig thematisiert.

59 Freud IX 131

### 5.2.1

Hinsichtlich der Romanentwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat Jörg Schönert festgestellt, dass die satirisch-komische Literatur – an Cervantes und Fielding orientiert – im geistigen Kontext der Aufklärung steht, doch deren Intention, einen Vernunftstandpunkt durch demonstrative Fabeln, programmatischen Diskurs oder satirische Kritik zu proklamieren, bereits gebrochen ist.[60] Den humoristischen Roman möchte Schönert als Grenzfall satirischen Schreibens charakterisieren. Auch hier würden satirische Mittel verwendet, um Widersprüche aufzudecken. Während Satiriker aber rationalistische Leitvorstellungen zugrunde gelegt und unzulängliche Lebensumstände von daher verurteilt hätten, sei die Autorität humoristischer Erzähler nicht unbestritten, die Verbindlichkeit ihrer normativen Prämissen selbst infrage gestellt.[61]

Schönerts Anregung hat Burkhardt Lindner aufgegriffen, sozialgeschichtlich untermauert sowie für die Jean-Paul-Forschung fruchtbar gemacht. Er hält Jean Pauls Abwendung vom satirischen Schreiben und seine eigenwillige Stilwahl für eine Reaktion auf die Situation der spätaufklärerischen Intelligenz. Das Aufklärungskonzept ist hauptsächlich dem *Strukturwandel der Öffentlichkeit*[62] entnommen, worauf wir anschließend noch eingehen. Im Gegensatz zu Habermas meint Lindner allerdings den deutschen Sonderweg hervorheben zu müssen. Bekanntlich nimmt Deutschlands Öffentlichkeit viel weniger als die der Nachbarländer politische Formen an. Die politische Emanzipation des deutschen Bürgertums wird einerseits durch sozioökonomische Rückständigkeit verzögert, andererseits bewirkt der Schock über den blutigen Verlauf der französischen Revolution einen nachhaltigen Rückzug vieler Intellektueller aus der sozialen Realität. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden Risse im aufklärerischen Kommunikationszusammenhang deutlich:

> [D]as Publikum wendet sich zunehmend illusionistischer Literatur zu; räsonierende Diskurse, didaktische und satirische Textintentionen werden abgelehnt; die Norm der geschlossenen Fiktion setzt sich auf der Ebene der Trivial- wie der hohen Literatur durch; der aufklärerische Intellektuelle, der

60 Schönert (1970)
61 Schönert (1969), S. 22-27
62 Habermas (1962)

> sich nicht mehr als Repräsentant einer existierenden Emanzipationsbewegung verstehen kann, wird isoliert.[63]

Für Jean Paul stellt Lindner die These auf, dass »der Kommunikationsbruch zwischen aufklärerisch-literarischer Intelligenz und Publikum […] das geheime, unbewusst umkreiste Problem des Gesamtwerks« ist.[64] Das Scheitern des öffentlichen Aufklärungsdiskurses beantworte Jean Paul durch »eine extreme Ausprägung des auktorialen Kommunikationsmodells«[65], in dessen Mittelpunkt der unendliche Einfallsreichtum des Autors steht.

Laut Lindner sind die scheinbar unkontrollierten Präsentationen des auktorialen Erzählers dem fehlenden Aufklärungspublikum und der wirkungslosen literarischen Kritik geschuldet; das schrankenlose Assoziieren kommt verselbständigtem Räsonieren gleich. Insofern wäre die Ausbreitung komischer Widersprüche als narrative Rolle interpretierbar, die eine Tradierung aufklärerischer Kritik ermöglicht – freilich um den Preis ihrer satirischen Zielsicherheit, denn der Gestus ›unzurechnungsfähigen‹ Erzählens erlaubt zwar, politisch oder psychisch zensierte Vorstellungen auszusprechen, legt sie jedoch zugleich auf skurrile, sich selbst zurücknehmende Erscheinungsformen fest.[66]

Mit Blick auf Lindners Argumentation hat Volker U. Müller betont, dass die Ausbildung humoristischer Schreibart bei Jean Paul nicht allein eine Notlösung darstellt, die den Verlust von diskursiver Öffentlichkeit überbrücken soll, sondern auch im Zeichen eines veränderten Subjektivitätsbegriffs zu sehen ist.[67] Mit dem Zerfall der dialogischen Emanzipationsgrundlage korrelieren also einesteils Resignation gegenüber den Aufklärungschancen, was den satirisch-kritischen Impetus schwächt, und andernteils das Vermissen praktisch anerkannter Selbstbestimmung, das sich als Agieren einer von allen Bindungen befreiten Individualität ausdrückt.

Es ist nun unnötig, diese Arbeiten genauer zu besprechen, tragen sie doch zu unserem Problem nichts Grundsätzliches bei. Sie verwenden den Humorbegriff durchgängig so flach, dass keine Definition intendiert sein kann. Jean

---

63 Lindner (1976), S. 150f.
64 Lindner (1976), S. 140
65 Lindner (1976), S. 8
66 Lindner (1976), S. 170
67 Müller (1979), besonders S. 106ff. Diesen Hinweis auf einen veränderten Subjektivitätsbegriff halte ich für eine entscheidende Ergänzung von Lindners These, auch wenn ich den Ausführungen Müllers in mehrfacher Hinsicht nicht zustimmen würde.

Pauls Stil in Relation zur humoristischen Schreibtradition wird ebenso wenig erörtert wie dessen Humortheorie. Müller berücksichtigt die historische Debatte um den Humor überhaupt nicht, verwechselt ihn letztlich mit Romantischer Ironie. Lindner vermeidet es, den Terminus zu gebrauchen; wesentliche Passagen von Jean Pauls Humortheorie übergeht er, indem er sie als Rationalisierung einstuft. Das Rationalisierungsmoment ist, wie wir sehen werden, tatsächlich bei der metaphysischen Finalisierung des Humors vordringlich, was trotzdem nicht erspart, sich mit der Theorie auseinanderzusetzen.

Ich habe den Diskussionsstrang nur deshalb erwähnt, weil er auf eine Beziehung zwischen literarischem Humor und scheiternder Aufklärung abhebt, welche sich näher zu analysieren lohnt. Hierzu ist aber der Referenzbereich weiträumiger abzustecken, sodass humoristisches Schreiben nicht bloß als Kompensationsprodukt für mangelnde Emanzipation in den Blick gerät. Das Schlagwort ›scheiternde Aufklärung‹ streift nur oberflächlich einen komplexen Sachverhalt, dessen unbewusste Tiefenstruktur ich ergründen möchte. Ein dafür geeignetes Subjektivitätsmodell verlangt einen deutlich höheren Abstraktionsgrad, der allerdings innerhalb sozialpsychologischer Reichweite bleibt, denn das allgemeine Niveau neuzeitlicher Existenz, von dem manche frühere Humortheorie ausging, ist wiederum zu pauschal.

### 5.2.2

Da der zeitliche, räumliche und soziale Geltungsbereich des humoristischen Romans unverkennbar mit der liberalen Ära des europäischen Bürgertums zusammenfällt, bietet sich die sozialpsychologische Konstellation des liberalen Bürgertums als relevanter Problemhorizont wie von selbst an. Den Versuch, die Formation des literarischen Humors aus der bürgerlichen Subjektivität zu begründen, begleiten gleichwohl erhebliche Schwierigkeiten. Es besteht ja schon unter Wissenschaftlern, die darin übereinstimmen, dass eine epochentypische subjektive Struktur prinzipiell definierbar ist, nach wie vor geringer Konsens über ihren Aufbau. Im Gegensatz zur Erforschung der objektiven Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft gibt es keine solide Hypothese zur Konstitution ihrer hervortretenden Subjektivität. Zwar hat die kulturgeschichtliche Forschung eine fast unüberschaubare Sekundärliteratur zu verschiedensten Aspekten bürgerlichen Denkens bereitgestellt, aber die Frage nach der all jenen Erscheinungen zugrunde liegenden Subjektivität wird selten aufgeworfen. Zahlreiche Schriften, welche das bürgerliche Individuum zitieren, unterstellen schlicht, es sei bekannt, wovon sie reden, während

oft nur die illustre Darbietung historischen Materials darüber hinwegtäuscht, dass dieser Begriff schwach fundiert ist. Manchmal braucht man, um seine Unhaltbarkeit zu erweisen, lediglich die Implikationen auszuführen, weil sie auf eine Vorstellung hinauslaufen, die eigentlich einer archaischen Wahrnehmungsweise entspricht.

Doch sogar diejenigen Untersuchungen, die den subjektiven Faktor ausdrücklich thematisieren und differenziert vorgehen, vertiefen sich sogleich in Interpretationen, ohne ihr Vorverständnis ausführlicher darzustellen. Das hat seinen guten Grund, da nicht die momentane theoretische Verlegenheit allein, sondern die Sache selbst jede Explikation erschwert. Auch wenn wir empirisch besser Bescheid wüssten, eine subtilere Terminologie hätten, zugleich sicherer bei der Auswahl und Stilisierung typischer Merkmale wären, so bliebe der Sachverhalt dennoch schwer darstellbar. Verstehen wir unter Subjektivität nämlich eine umfassende Struktur, die aus einer bestimmten Sozialisationspraxis resultiert, welche ihrerseits die gesellschaftliche Produktionsform widerspiegelt, dann können wir sie offensichtlich nirgends als solche dingfest machen, sondern immer nur singuläre Erscheinungen als ihre partiellen Kristallisationen betrachten. Ein daraus rekonstruierter Subjektbegriff, der ganz heterogene Phänomene repräsentieren muss, ist zwangsläufig dermaßen allgemein, dass er an sich kaum etwas aussagt, vielmehr stets nach Konkretion verlangt.

Das heuristische Modell sofort wieder in Interpretationen aufgehen zu lassen, befreit allerdings keinesfalls von der Verpflichtung, es vorweg explizit zu formulieren. Das erfordert hier weniger die »unvermeidliche Kühnheit«[68] zu gewagten Hypothesen als den Mut zur Bescheidenheit, fürs Erste ein Vorverständnis bürgerlicher Subjektivität zu geben. Von einer Arbeit wie dieser kann man ohnehin nicht erwarten, dass sie selbst mittels historischer Quellen die subjektive Struktur konzipiert. Für mein Thema genügt es, eine Theorie, welche bereits die notwendige Abstraktion geleistet hat, aufzugreifen und ihre wichtigsten Gesichtspunkte auszuführen. Ich beziehe mich auf das Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit,* insoweit es sozialpsychologische Aspekte des bürgerlichen Individuums behandelt.[69] Eine Diskussion zentraler Annahmen soll verdeutlichen, warum mir der Ansatz von Habermas revisionsbedürftig

68 Freud XVI 207

69 Der Gedankengang von Habermas (1962) wird nur so weit als nötig referiert; Hauptgegenstand seiner Analyse ist ja die politische Öffentlichkeit unserer Zeit und der Strukturwandel, dem sie seit ihren Anfängen unterworfen war.

erscheint. Anschließend versuche ich zu beschreiben, wie das modifizierte Modell zumindest in seinen groben Konturen aussehen müsste.

### 5.2.3

Im Zuge der Genese von Öffentlichkeit kommt Habermas auf bürgerliche Subjektivität zu sprechen. Bevor Öffentlichkeit zum Forum der Auseinandersetzungen wird, die das Bürgertum mit dem Staat hinsichtlich gesellschaftlicher Regelungen anstrengt, gruppiert es sich nämlich als Publikum eines Selbstverständigungsprozesses. Zunächst in Kaffeehäusern, Clubs, Salons, Privatgesellschaften sowie den zugehörigen Zeitschriften, bald aber auf dem breiteren Fundament des kommerzialisierten Buchmarkts und der organisierten Kulturkritik thematisiert die fortschrittliche Gesellschaftsschicht ihren Lebensentwurf. Die aufblühende Literatur ist damit beschäftigt, die werdende Subjektivität zu erforschen und weiterzubilden; diese Reflexion macht literarische Öffentlichkeit aus:

> Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Räsonnements, das noch in sich selber kreist – ein Prozess der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit. Neben der Politischen Ökonomie ist ja Psychologie die andere, spezifisch bürgerliche Wissenschaft, die im 18. Jahrhundert entsteht. Psychologische Interessen leiten auch das Räsonnement, das sich an den öffentlich zugängig gewordenen Gebilden der Kultur: im Lesesaal und im Theater, in Museen und Konzerten entzündet.[70]

Findet diese neue Subjektivität allererst in öffentlicher Kommunikation über Literatur ihren vollen Ausdruck, so verdankt sie ihre Entstehung und Existenz dem privaten Umgang, wie ihn bürgerliche Kleinfamilien pflegen. Durch den langsamen Übergang von geschlossener Hauswirtschaft zu offener Marktwirtschaft löst sich in den bürgerlichen Schichten das »ganze Haus« (W. H. Riehl) allmählich auf.[71] Mit der Ausgliederung des Arbeitsplatzes aus dem Hausverband konstituiert sich die ›Familie‹, gedacht als ein von ökonomischen Ansprüchen freigehaltener Lebensbereich. Die Institutionalisierung ihrer besonderen Intimität gestattet es, Umgangsformen zu entwickeln, an denen sich ein emphatischer Humanitätsbegriff festmacht. Der familiale Binnenraum, in dem gesellschaftlich dominante Verhaltenserwartungen suspen-

70 Habermas (1962), S. 44
71 Siehe Brunner (1958)

diert scheinen, eröffnet ein Aktionsfeld, wo Menschen sich ›als Menschen‹ geben können. Idealerweise dient das Privatleben keinen fremden Imperativen mehr, sondern einzig der Entfaltung ihrer Innerlichkeit. In den Familien wollen sich die Mitglieder auf der Basis von Freiwilligkeit und Liebe begegnen sowie das Reifen ihrer Persönlichkeiten gegenseitig befördern.

Einschränkend fügt Habermas aber hinzu, dass das Selbstverständnis der Kleinfamilie mit ihrer realen Funktion kollidiert, und zwar »noch im Bewusstsein der Bürgerlichen selber«.[72] Objektiv bestimmen nämlich die gesellschaftlichen Tauschverhältnisse durchaus die Familie. Denn einerseits verschafft sie dem als Kapital stets weiter investierten Privateigentum Kontinuität über die Generationen hinweg; andererseits ist es ja zuerst das akkumulierte Privateigentum, das ihr die Aura autonomer Privatheit verleiht.[73] Die Spannung zwischen humanem Selbstverständnis und ökonomischer Determinierung wird – nach Habermas – nicht akut, da sowohl das Feld familialer Intimität als auch das der gesellschaftlichen Arbeit und des Warentausches grundsätzlich zur Privatsphäre gerechnet werden, in der anstatt partikularer Herrschaft allgemeine natürliche Regeln gelten sollen. Die fiktive Privatheit ermöglicht eine ideologische Verklammerung von bourgeois und homme: »Der Status eines Privatmannes kombiniert die Rolle des Warenbesitzers mit der des Familienvaters, die des Eigentümers mit der des ›Menschen‹ schlechthin.«[74] Das private Identitätskonzept suggeriert ein kongruentes bürgerliches Leben, was dem Bürger erlaubt, die in der Familie erlebte Freiheit zur reinen Gestalt seiner privatwirtschaftlich errungenen Selbständigkeit zu erklären. Weil es gleichfalls ein aus Privatleuten zusammengesetztes Publikum ist, das sich als Öffentlichkeit etabliert, steht die gesellig praktizierte und literarisch reflektierte Identität als homme angeblich mit den politisch eingeklagten Wirtschaftsinteressen als bourgeois in Einklang.

Habermas traut der zur Idee des Privaten eingeschmolzenen Doppelidentität des Bürgerlichen eine derart homogenisierende Kraft zu, dass er seine Konzeption einer einheitlichen bürgerlichen Öffentlichkeit aus eben diesem Blickwinkel bezieht. Objektive Widersprüche, auf die seine Rekonstruktion stößt, erwähnt er nur, um sie beiseitezuschieben. So bespricht er, wie die Tauschverhältnisse das Selbstverständnis der Familie als einer Sphäre der

72 Habermas (1962), S. 64

73 Habermas (1962), S. 63f. und 187f.

74 Habermas (1962), S. 43 (Das Changieren zwischen soziologischen und sozialpsychologischen Begriffsimplikationen ist in jener Arbeit durchgängig zu beobachten.)

Humanität »arg durchlöchern«, räumt außerdem ein, dass die Selbständigkeit des Privateigentümers unvermeidlich die Abhängigkeit der Familienangehörigen impliziert, weshalb rein menschliche Intimität angesichts patriarchalischer Verfügungsgewalt »illusorisch« und »weithin Fiktion« gewesen ist.[75] Schließlich kommt der soziologische Tatbestand zur Sprache, dass die beiden Formen bürgerlicher Öffentlichkeit nicht deckungsgleich sind, da einerseits Frauen und Unselbständige, welche von politischer Mitbestimmung abgehalten wurden, den größeren Teil des literarischen Publikums stellten, andererseits der Privatmann selbst noch unterschied, ob er sich im kulturellen Bereich unter Absehung von seiner Berufsrolle über seine Subjektivität als homme austauschen oder als bourgeois seine wirtschaftlichen Interessen im politischen Machtkampf durchsetzen wollte.[76]

Trotz wesentlicher Widersprüche im historischen Befund gesteht Habermas dem notwendig falschen Bewusstsein des Privatmannes für die Dauer der liberalen Ära einen exemplarischen Stellenwert zu, wobei für ihn ausschlaggebend ist, dass das bürgerliche Klasseninteresse auch Institutionen schafft, die allgemein dem Abbau von Herrschaft dienlich sind.[77]

## 5.3 Zum Bild bürgerlicher Identität bei Habermas

Ideologie nennt Habermas die bürgerliche Mentalität ausschließlich im Hinblick auf ihre Partikularität, als ob es lediglich einer Verallgemeinerung bedürfte, um ›die Idee‹ zur Geltung zu bringen. Die These, dass der Mensch, nur eben in der vorläufigen Gestalt des Bürgerlichen, sich mittels Aufklärung emanzipiere, übernimmt zu viel vom damaligen Selbstverständnis, anstatt das hypostasierte Menschenbild ideologiekritisch zu hinterfragen. Da nun bei Habermas die Tragfähigkeit der Doppelidentität des Privatmannes und die Kohärenz der bürgerlichen Öffentlichkeit zwei Behauptungen sind, welche sich gegenseitig stützen, ist es sinnvoll, einige historische Einwände zu Familie, literarischer und politischer Öffentlichkeit anzusprechen. Dadurch wird sowohl die stringente Genese problematisiert als auch eine andere Einschätzung bürgerlicher Subjektivität nahegelegt.

75 Habermas (1962), S. 65
76 Habermas (1962), S. 74
77 Habermas (1962), S. 108ff.

## 5.3.1

Man merkt vor allem bei Habermas' Zeichnung der Privatsphäre, wie riskant es ist, das damalige Selbstverständnis zu übernehmen. Allein wer sich am unprofilierten literarischen Porträt von Kleinfamilie orientiert, kann sie als Ort freier Innerlichkeit und humanen Umgangs betrachten. Umfassendes Quellenstudium stellt das infrage.[78] Ein Blick auf die internen Familienbeziehungen gibt Auskunft über Eigenart und Funktion ihrer Intimität. Durch den ökonomisch determinierten Zerfall der geschlossenen Hauswirtschaft wird die Familie keineswegs dem Bereich gesellschaftlicher Arbeit enthoben, sondern hineingezogen in die zur Produktionsform passende Arbeitsteilung, der zufolge Männer für den Unterhalt sorgen, während Frauen das Familienleben organisieren. Die geschlechtsspezifische Rollentrennung, welche auf eine einseitige Ausbildung kognitiver beziehungsweise emotionaler Fähigkeiten hinausläuft, ist sozialisationsgeschichtlich entscheidend.[79] Hatte man im ganzen Haus aus Sorge um das Lebensnotwendige den Nachwuchs weitgehend vernachlässigt, so wird ihm in der bürgerlichen Familie unterschiedliche Aufmerksamkeit zuteil. Kinder dürfen von ihren Müttern eher Zuwendung und psychische Stabilisierung, von ihren Vätern häufiger Erziehung und Disziplinierung erwarten.

Die bürgerliche Sozialisationspraxis ist vorwiegend gekennzeichnet durch väterliche Strenge, die wie ein feudalherrliches Relikt in der männlichen Mentalität fortdauert, sowie mütterliche Liebe, welche als weibliche Verhaltenserweiterung neuerdings ausgelebt wird. Diese dürfte den Fortschritt in den zwischenmenschlichen Beziehungen befördert haben. Laut Edward Shorter wird die moderne Intimität zuerst in den zärtlichen Gefühlen der Mutter für ihr kleines Kind entdeckt und dann zum Vorbild für alle anderen Gefühlsbeziehungen.[80] Den Wandel der Mutter-Kind-Beziehungen, der im gehobenen Mittelstand eintritt, dokumentiert die veränderte Kinderpflege. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wird zunehmend das übliche Steckwickeln abgeschafft, bei dem Säuglinge so fest eingebunden waren, dass sie regungslos dalagen, ohne auf irgendwelche Anregungen reagieren

78 Eine Fülle von Detailinformationen liefert die psychohistorische Forschung, die so vielversprechend begann (vgl. die von deMause (1975) herausgegebene Übersicht), nun aber zusehends stagniert, wie etwa Spode (1999) feststellt.

79 Hierzu Richter (1979), S. 98ff.

80 Shorter (1975)

zu können. Als das einschnürende Windeln aufhört, bekommt das Kind einen Bewegungsspielraum, in dem es eine vielseitigere Kommunikation mit seiner Mutter entfaltet, die ihrerseits mit größerer Freude darauf eingeht. Die frühen Kontakte intensivieren sich zudem, sobald das Ammensäugen außer Mode gerät. Mehr und mehr Mittelschichtfrauen folgen der Stimme der Natur oder vielmehr den propagierten Ansichten von Locke und Rousseau, indem sie selbst stillen. Obwohl diese Umorientierung in den westlichen Ländern schneller stattfindet als in Deutschland, wo lediglich von Aufklärung und Empfindsamkeit erfasste Kreise zögernd nachkommen, wird die neu entdeckte Dyade zu einem sowohl affektiv hochbesetzten als auch nachhaltigen Sozialisationseindruck im bürgerlichen Leben. Die Innigkeit der primären Einheit zeigt sich zumal an der ausgedehnten Stillzeit, die wenigstens bis zur Zahnung, oft aber bis zu anderthalb Jahren, wenn nicht noch länger dauerte.

Einen ebenso nachhaltigen Sozialisationseindruck hinterlässt das wahrhaft schlagartige Einsetzen der ›Erziehung‹. Ihr Auftakt mit vorzeitiger sowie unnachgiebiger Reinlichkeitsdressur ist sicher nicht zufällig. Im Gegenteil weist alles darauf hin, dass der restriktionsfreie Anfang drastisch an dem Punkt endet, wo Kinder einen eigenen Willen artikulieren wollen. Die Beurteilung des kindlichen Eigensinns fällt selbst bei denjenigen Pädagogen, welche den traditionellen Dirigismus ablehnen, fast durchweg negativ aus. Noch rigoroser werden in der Alltagspraxis trotzige Selbstbehauptung und gar Wutanfälle oder aggressive Akte mit verständnisloser Schärfe unterdrückt.

Die Auswüchse autoritärer Erziehung einerseits, ihre Zuspitzung im Vater-Sohn-Konflikt andererseits haben psychoanalytische Untersuchungen eindrücklich erläutert; um jedoch das Dramatische des Sozialisationsverlaufs richtig einzuschätzen, müssen wir den ideologiekritischen Blickwinkel einnehmen, dass die Familie für die bürgerliche Gesellschaft eine Gegenwelt des heilen Naturzustands symbolisiert.[81] Als natürliche Existenzen innerhalb der gesellschaftlichen Entfremdung sollen Frauen samt Kindern die Möglichkeit einfacher Identität und Interessenharmonie vorleben. Diese festgelegte Auffassung der Kleinfamilie ist von innen her bedroht, sobald Spannungen zwischen den Mitgliedern aufgrund divergierender Interessen offenkundig werden.

81 Horkheimer (1936), S. 60; Institut für Sozialforschung (1956), S. 117

Je stärker der Zug aggressiver Selbstbehauptung am bürgerlichen Sozialcharakter hervortritt, ohne dass dies ins Bewusstsein kommen darf, desto massiver wird jedes Anzeichen von Egoismus im Reservat der Familie unterdrückt. Hierzu zählen anscheinend sogar die kindlichen Verselbständigungstendenzen. Das fanatische Moment damaliger Erziehungsmaßnahmen, besonders gegenüber dem männlichen Nachwuchs, ist mit ödipaler Rivalität nicht erklärt. Es lässt sich eigentlich nur begreifen, wenn man annimmt, dass der Vater im Aggressions- und Konkurrenzverhalten seines Sohns immer auch jenes negative Selbstbild verfolgt, das er herauszustellen genötigt ist. Seine pädagogischen Eingriffe verfolgen die Spuren des Bösen, um die gute Natur wenigstens der Innerlichkeit zu erhalten. Aber indem er im Namen der aufklärerisch-empfindsamen Moral Herrschaft ausübt, praktiziert er paradoxerweise gerade das Sozialverhalten, das er bezwingen will.

Die forcierte Auseinandersetzung um Anpassung mag hauptsächlich durch die verstärkte Mutterliebe gemildert worden sein. Max Horkheimer hat hervorgehoben, dass die Mutter ihrem Kind emotionalen Schutz geboten und damit zur Stärkung seines Selbstvertrauens beigetragen hat.

> Es fühlte, dass die Mutter seine Liebe erwiderte, und irgendwie zehrte es von diesem Fundus an Gefühl sein ganzes Leben lang. Die Mutter, die von der Gemeinschaft der Männer abgeschnitten und trotz ihrer Idealisierung in eine abhängige Situation gezwungen war, repräsentierte ein anderes Prinzip als das der Realität; sie konnte wahrhaft mit ihrem Kind utopischen Träumen nachhängen, und sie war seine natürliche Verbündete, ob sie dies wünschte oder nicht. Es gab also im Leben des Kindes eine Macht, die es ihm erlaubte, mit der Anpassung an die äußere Welt zugleich seine eigene Individualität zu entwickeln. Zusammen mit dem Umstand, dass die ausschlaggebende Autorität im Hause vom Vater ausging und sich wenigstens bis zu einem gewissen Grad auf geistigem Wege durchsetzte, verhütete die Rolle der Mutter, dass sich diese Anpassung zu plötzlich und total und auf Kosten der Individuation vollzog.[82]

Sicherlich hat mütterliche Zuneigung zumindest die schlimmsten Auswirkungen der repressiven Erziehung verhindert, doch sie als eine alternativ wirksame »Macht« anzusehen hieße das reale Ungleichgewicht in der Familienkonstellation unterschätzen. Unverkennbar ist das affektive Bündnis von der gemeinsamen Unterordnung unter die Autorität des Familienoberhaupts

82 Horkheimer (1949), S. 386

bestimmt. Eine Frau, die mit ihren Kindern das Schicksal von Idealisierung und Abhängigkeit teilt, ist kaum imstande, ihnen eine mächtige Verbündete zu sein. Um das familiale Machtgefälle effektiv ausbalancieren zu können, müsste ihr zuvor die Emanzipation aus der unselbständigen Stellung gelingen. Ansonsten braucht sie die Kinder mehr oder weniger als natürliche Verbündete für ihre eigene Selbstbehauptung und gründet mit ihnen eine Notgemeinschaft der Abhängigen im Schatten des ›Familienvaters‹. Diese Gleichstellung von Mutter und Kind ebnet aber den Generationenunterschied zwischen beiden ein, weil das Kind unbewusst für Funktionen beansprucht wird, welche das asymmetrische Verhältnis zwischen den Erwachsenen nicht erfüllt. Dass Mütter ihre Kinder zu eng an sich binden, wurde seinerzeit schon häufig moniert. Tatsächlich bedeutet die freigesetzte Zärtlichkeit, falls sie auf ihre primäre Gestalt fixiert bleibt, selbst wieder eine Gefährdung für Individuation, denn Überbeanspruchung beeinträchtigt ebenso wie Restriktion das Gedeihen eigenständiger Identität.

Die Bemerkungen zur familialen Sozialisation problematisieren das von Habermas propagierte Verständnis. Sie berechtigen vielmehr zu der Annahme, dass die historische Ausprägung der Kleinfamilie mit ihren schlecht vermittelten Interaktionsformen ein pathogenes Milieu darstellt, das eine normale Verinnerlichung der kardinalen Identifikationen, also den Aufbau eines ichgerechten Über-Ichs, erschwert. Man könnte sogar überlegen, ob sich die Eigenart der bürgerlichen Doppelidentität nicht auf die genannten Sozialisationskennzeichen zurückführen lässt. Das infolge stark differierender Elternrollen widerspruchsvolle Beziehungsmuster macht geglückte psychische Synthesierungen unwahrscheinlich; eher sind bloße Überlagerungen der Identifikationen aus der narzisstischen und ödipalen Vorgeschichte zu erwarten. Die ideologische Doppelidentität, in der repressive Selbständigkeit und übersteigertes Idealbild verklammert sind, korreliert auffällig mit einer solch unausgewogenen Kombination der Über-Ich-Anteile. Diese defizitäre Integration, welche eingeschränkte Ich-Leistungen wie Empathie oder Diskursfähigkeit mit sich bringt, müssen wir jedenfalls unterstellen, damit auch sozialisationsgeschichtlich erklärbar wird, weshalb der eingeleitete Emanzipationsprozess in die Sackgasse privatautonomer Selbstbehauptung gerät.

## 5.3.2

Bevor ich ein anders gewichtetes Modell bürgerlicher Subjektivität ausführe, möchte ich noch auf Habermas' Beschreibung von literarischer und politischer Öffentlichkeit eingehen.

Seine Meinung zur »publikumsbezogenen Subjektivität«[83] setzt eine funktionsfähige literarische Öffentlichkeit voraus, denn nur unter der Bedingung, dass das Lesepublikum die im privaten Umgang entdeckte Menschlichkeit anhand ihrer literarischen Ausformungen reflektiert und sich praktisch aneignet, ist dem kulturell gültigen Menschenbild eine dynamische Signifikanz für den gesellschaftlichen Fortschritt zuzusprechen.

In welchem Umfang Öffentlichkeit funktionsfähig war, ist jedoch nicht einmal unter Soziologen entschieden. Habermas überträgt das in den ursprünglichen Aufklärungskreisen übliche Räsonnement auf die gesamte Bildungsepoche, indem er behauptet, der enge Kontakt zwischen Autoren und Publikum habe sich erst »etwa seit dem Naturalismus«[84] gelockert. Er verweist dabei auf eine Feststellung Arnold Hausers, wonach die literarisch Tätigen seit Mitte des 19. Jahrhunderts als eigene, sozial freischwebende Gruppe auftreten, sich strikt gegen das etablierte Bürgertum abgrenzen und ihre gesellschaftliche Außenseiterrolle durch Elitebewusstsein überkompensieren.[85] Allerdings finden wir bei Hauser selbst schon registriert, dass keineswegs erst standesmäßige Intellektuelle, sondern bereits romantische Schriftsteller in permanenter Spannung zum Publikum stehen, ja dass sich solche Spuren misslungener Integration mit literarischen Dokumenten bis zu den Anfängen bürgerlicher Aufklärung zurückverfolgen lassen.[86] Auch Lewis Coser tendiert dazu, den lebendigen Austausch subjektiver Erfahrungen auf den Modus der Kaffeehausliteratur einzuschränken sowie die beginnende Entfremdung zwischen Autor und Publikum am Aufbau des professionellen Journalismus festzumachen:

> As writing became a more specialized and self-conscious activity, subject to stricter canons of craft and technique, it was no longer sufficient for the writer to talk to a mixed audience of professionals and laymen; he sought

83 Habermas (1962), S. 43 und allenthalben.
84 Habermas (1962), S. 209
85 Hauser (1953), S. 890ff.
86 Hauser (1953), S. 672f., 891, 559

> the company of his peers. And so, in the age of Johnson, the informal gathering of a stable coterie of friends and peers, the »club«, began to displace the free-for-all of the coffeehouses of the age of Addison and Steele. The writer and his audience again grew apart […]. From then on, communication between author and public was no longer immediate and personal; it was increasingly mediated through monthly magazines and quarterly reviews, which began their ascendancy at roughly the same time as the decline of the coffeehouse.[87]

Unter literaturgeschichtlichem Gesichtspunkt ist eine anhaltende Funktionsfähigkeit der literarischen Öffentlichkeit noch mehr zu bezweifeln. Die Entwicklung des Buchmarkts in ihrer dialektischen Bedeutung für den öffentlichen Diskurs haben bereits die Zeitgenossen richtig erkannt. Auf der einen Seite kann, wie neben anderen Jean Paul[88] hervorhob, öffentliche Meinungsbildung ohne rasche und weitreichende Verbreitung des gedruckten Wortes nicht überregional wirksam werden. Mit Presse und Literatur ist ein Informationssystem vorhanden, das über Staatsgrenzen hinweg »eine Universalrepublik, einen Völkerverein oder eine Gesellschaft Jesu im schönern Sinne oder humane society«[89] stiftet, dank weltweiter Verflechtung auf geistigem Gebiet die nationalen Partikularitäten relativiert, folglich staatsbürgerliche Erziehung durch kosmopolitische Menschenbildung ablöst.

Die Kehrseite des effizienten Buchmarkts hat Friedrich Nicolai scharfsichtig beschrieben.[90] Dadurch dass berufsmäßige Verleger oder »Übersetzungsentrepreneure« das Literaturgeschäft übernehmen und nach kapitalistischem Prinzip organisieren, durchkreuzen ihre Interessen jede an Aufklärung orientierte Kommunikation. Denn ein Buchhändler verfolgt ja Verkaufsstrategien, gehorcht der Tauschwertlogik, was in der Praxis besagt, er vergibt für Tagelohn Auftragsarbeiten an Schriftsteller, bezahlt ihnen »zuverlässige Nachrichten von Dingen, die man nicht gesehen hat, Beweise von Dingen, die man nicht glaubt, Gedanken von Sachen, die man nicht versteht«[91], oder beutet Bildungskapazitäten aus für »fabrikmäßige« Übersetzungen irgendwelcher Texte, um sein Messekontingent aufzustocken. Am Konsumentenge-

87 Coser (1965), S. 24f.
88 Jean Paul V 549f.
89 Jean Paul V 550
90 Nicolai (1773), S. 55-77
91 Nicolai (1773), S. 61

schmack ausgerichtetes Verlegerinteresse läuft einer auf Bildung zielenden Autorenintention zuwider.

> Daher kommt es, dass so oft Autor und Verleger, bei dem besten beiderseitigen Willen, sich nicht vereinigen können. Jener will den innern Wert seines Buchs verkaufen, dieser will bloß eine Wahrscheinlichkeit des Absatzes kaufen.[92]

Im literarischen Betrieb, wo Unternehmer »marktgängige Ware« herstellen und vertreiben, sind Literaten zu entfremdeter Arbeit gezwungen oder aber auf einen kleinen Kreis eingeschränkt. Die Abgeschiedenheit der Fachgelehrten sowie ihre selbstbezogene Wissenschaftsauffassung zeigen das Stagnieren der Aufklärung am deutlichsten.

Nicolais Schilderung des Buchwesens konnte gerade im sozio-ökonomisch rückständigen Deutschland so klar ausfallen, weil sich die Entwicklung der literarischen Produktion vor dem Hintergrund der sonstigen Produktionsweise abhob. Das eindringliche Bild von Gegebenheiten des Jahres 1773 heißt uns auch in Rechnung stellen, dass die literarische Öffentlichkeit vom einsetzenden Prozess der Arbeitsteilung und Vermarktung nicht unberührt geblieben ist. Was Nicolai kritisiert, dürfte sogar wesentliche Veränderungen bezeichnen. Zunächst bleibt der Aggregatzustand der Aufklärungsöffentlichkeit, wie er zu Anfang des 18. Jahrhunderts an einigen Orten existiert hat, nicht erhalten. Schriften, welche die direkte Meinungsbildung repräsentieren und anderen Diskussionsforen übermitteln, verlieren ihre Bedeutung an eine dem Buchmarkt verpflichtete literarische Produktion und Rezeption. Der Umsatz von Unterhaltungsware überwiegt das im Umlauf befindliche aufklärerische Bildungsgut bei Weitem. Ferner wird der Abstand zwischen Autoren und Lesern größer, die Möglichkeit kritischer Rückkoppelung geringer. Die zur literarischen Intelligenz zusammentretende Zunft der Dichter und Denker sieht sich vom großen Lesepublikum isoliert und reagiert auf den vorbewusst empfundenen Desintegrationsprozess mit narzisstischem Rückzug in die Idealität. Sie immunisiert sich gegen die übrigen Gruppen noch innerhalb ihrer eigenen Klasse, ist für deren Lebensfragen unzugänglich, geht überhaupt zur Alltagspraxis in vornehme Distanz. Ihre soziale Identität stabilisiert sie durch ein Elitebewusstsein, das sich freilich seltener darauf beruft, progressive Spitze der Emanzipationsbewegung zu sein, als vielmehr

92 Nicolai (1773), S. 69

prätendiert, den Inbegriff des Menschen zu vertreten.[93] Unter der Hand wandeln sich bürgerliche Diskussionsorte von Foren kulturräsonierender Öffentlichkeit zu exklusiven Zirkeln.

Gewiss werden diese Züge erst Ende des 19. Jahrhunderts eklatant, weshalb es historisch nicht richtig wäre, vorher den Warencharakter der Kultur, die Dissoziation der Intellektuellen oder die Reklamation echter Bildung als Statusmerkmal ausschließlich zu betonen. Dass solche Momente bereits in der Bildungsepoche selbst wirksam sind, darf man aber umso weniger ignorieren, als sich Beschreibungen im Sinne Nicolais literaturgeschichtlich erwiesenermaßen am Ausgang des 18. Jahrhunderts häufen. Christa Bürger hat die Hauptpunkte daraus zusammengefasst:

> Der Zerfall der Einheit der literarischen Öffentlichkeit äußert sich im Bereich der Kritik als Kampf rivalisierender literarischer Zirkel um Marktanteile und künstlerische Anerkennung, auf der Ebene der Rezeption als Auseinanderfallen des Publikums in eine Elite kompetenter Leser und eine Masse bloßer Literaturkonsumenten. Dass diese negative Entwicklung mit den materiellen Rahmenbedingungen der Literaturproduktion und -rezeption, dem literarischen Markt, im Zusammenhang steht, ist eine Einsicht, die ebenso allgemein akzeptiert war wie die Skepsis hinsichtlich der Verbreitungsmöglichkeiten einer (ständeübergreifenden) Aufklärung.[94]

Außerdem gibt das Scheitern der literarischen Öffentlichkeit den Anstoß zur Institutionalisierung des autonomen Kunstbegriffs. Schon deshalb passt die danach konzipierte klassisch-romantische Literatur nicht ins Bild einer öffentlich ausgetragenen Meinungsbildung.

### 5.3.3

Für Habermas ist die Einheit der Öffentlichkeit dadurch verbürgt, dass das poetisch verfasste Humanitätsideal allenthalben im politischen Diskurs beansprucht wird. Den ideologiekritischen Nachweis, dass das Ideal der intentionale Kern bürgerlicher Politik und nicht etwa ihr Alibi ist, bleibt er schuldig.[95]

---

93 Siehe dazu Abschnitt 6.3.5.

94 Bürger (1980), S. 189; siehe auch die anderen Aufsätze des Sammelbandes.

95 Skeptische Einsichten dazu finden sich verstreut schon seinerzeit. Erinnert sei hier nur an eine Sentenz Johann G. Seumes: »Das Schild der Humanität ist die beste, sicherste Decke der niederträchtigsten öffentlichen Gaunerei.« (Seume (1806), S. 242).

Seine Einschätzung der politischen Öffentlichkeit hat denn auch entschiedene Gegenreden aus unterschiedlichsten Wissenschaftslagern hervorgerufen. Wolfgang Jäger formuliert speziell in Bezug auf den Parlamentarismus eine Reihe von überprüfenswerten Einwänden.[96] Er hält es für unzulässige Stilisierung, wenn Habermas die legislative Instanz des Rechtsstaats einzig unter dem Aspekt rationaler Meinungsbildung erörtert, hingegen ihre realen Funktionen für die bürgerliche Gesellschaft unbeachtet lässt.[97] Die Behauptung, unabhängige Abgeordnete hätten in öffentlicher Debatte einen vernünftigen Konsens angestrebt, ist für Jäger eine alte Legende ohne historische Grundlage. Die Geschichtsforschung tendiere heute zur Ansicht, ein derartiges Bild parlamentarischen Lebens habe »zu keiner Zeit« gestimmt. Sogar in der Blütezeit des britischen Parlaments hätten die Auseinandersetzungen der Deputierten auf pragmatische Kompromisse zwischen den konfligierenden Einzelinteressen gezielt, die manifest durch pressure groups und Wahlkreiseingaben lanciert wurden.[98]

Der Vorwurf einer überzogenen Selektion und Stilisierung wiederholt sich bei Betrachtung der außerparlamentarischen Öffentlichkeit. Habermas hatte vorweg seinen Untersuchungsgegenstand auf das liberale Moment eingegrenzt und plebejische Öffentlichkeitsformen vernachlässigt, weil jene bloß kurzfristig aufgetreten seien beziehungsweise als illiterate Variante der bürgerlichen Öffentlichkeit behandelt werden könnten.[99] Falls diese Begründung aber nicht Stich hält, dann ist die Zeichnung des liberalen Publikums unvollständig. Nun war – wie Jäger hervorhebt – das London des 18. Jahrhunderts nicht nur eine Stadt von Kaffeehäusern, in denen Privatleute über Kunst und Politik räsonierten, sondern erlebte vielfach Massenversammlungen, Streiks sowie Unruhen.

> Die aus sozialen Anlässen, im Zusammenhang mit dem Hass gegen Iren und Katholiken, mit Freiheitsliebe und Xenophobie auflodernden politischen Leidenschaften und Tumulte wurden nicht selten von Politikern des gehobenen Mittelstandes inszeniert und ausgenutzt. In der Zeit Walpoles machten sie sogar einen wichtigen Teil der Politik der Londoner City in der

96 Jäger (1973). Für weitere Diskussionspunkte sowie Habermas' Konzessionen vgl. Calhoun (1992).

97 Jäger (1973), S. 49, vgl. S. 53

98 Jäger (1973), besonders S. 18ff. und 25f.

99 Habermas (1962), S. 8

> Auseinandersetzung mit der Regierung aus. Die Politik des 18. Jahrhunderts ist ohne diese »plebejische Öffentlichkeit« nicht zu verstehen – sie bildete einen wichtigen Teil der außerparlamentarischen Öffentlichkeit überhaupt.[100]

Noch weniger überzeugt es, wenn die revolutionären Bestrebungen der französischen Unterschichten in ihrer Bedeutung herabgesetzt und in ihrer Eigenart retuschiert werden müssen, um sie für die Intentionen bürgerlicher Öffentlichkeit zu vereinnahmen. Aufgrund dessen nennt Ulf Milde die Eingrenzung der Untersuchung auf das Räsonnement des gebildeten Publikums eine petitio principii, weil das liberale Modell bloß Gestalt annimmt, indem gewisse Aspekte rigoros ausgeklammert oder subsumiert werden. Der allgemein repräsentative Stellenwert der liberalen Öffentlichkeit ist unhaltbar, sobald man den plebejischen Ansatz nicht als ihre illiterate Variante ansieht, sondern als Protest der nicht vertretenen Bevölkerung gegen die Unterdrückung ihrer Ansprüche in der sogenannten öffentlichen Meinung.[101] Für Habermas ist die Öffentlichkeit »in jener Phase des Kapitalismus glaubwürdig«, da das liberale Dogma, jeder könne Besitz sowie Bildung und damit Zugang zum Publikum erwerben, weithin Glauben fand.[102] Das Argument behält aber etwas Sophistisches angesichts des Tatbestands, dass sogar die politisch-rechtliche Gleichstellung aller Bevölkerungsgruppen ohne Ansehung von Geschlecht, Rasse oder Stand, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts zur Diskussion anstand, nur sehr allmählich und teilweise erst auf verschärften gesellschaftlichen Druck hin debattiert und ratifiziert wurde. Darüber hinaus ist, Milde zufolge, die Darstellung einer funktionsfähigen Öffentlichkeit, welche die rationale Auflösung von Herrschaft anstrebt, lediglich deshalb möglich, weil die auf Privateigentum gegründeten Herrschaftsverhältnisse bei der Einschätzung der Demokratisierungsprozesse nicht ausreichend gewürdigt werden.[103]

---

100 Jäger (1973), S. 22

101 Milde (1974), S. 47

102 Habermas (1962), S. 110

103 Milde (1974), S. 52: »Das Modell einer identischen bürgerlichen Öffentlichkeit zu rekonstruieren, deren Inbegriff Herrschaftsfreiheit und Vernunft bilden, gelingt Habermas nur dadurch, dass er die Basis der bürgerlichen Klassenherrschaft, die bürgerlichen Eigentumsverhältnisse, für unpolitisch erklärt. Die Sphäre der gesellschaftlichen Arbeit gilt ihm in Bezug auf die Frage von Herrschaft als neutral.«

Tatsächlich engt Habermas seine Betrachtung auf staatliche Herrschaft ein und vermittelt den Eindruck, die Kritik sozialer Gewalt ließe sich vertagen, bis sie mit der ›Arbeiterfrage‹ unausweichlich thematisiert wird. Genau so fügt er nämlich Marx' Ideologiekritik in seinen Argumentationsgang ein. Sie erscheint als Reklamation der etablierten bürgerlichen Öffentlichkeit unter Berufung auf inzwischen unüberhörbare Forderungen der besitz- und bildungslosen Klasse. Offensichtlich ist aber soziale Gewalt weder zeitlich noch inhaltlich auf die Ausbeutung des Arbeiters seit der Industrialisierung beschränkt. Wie immer unscheinbar ihre Präsenz im bürgerlichen Privatleben selber auch sein mag, man wird sie dennoch bis zum vermeintlichen Ort der »gestaltlosen Menschlichkeit«[104] zurückverfolgen müssen.

### 5.3.4

Die angesprochenen Unstimmigkeiten in Habermas' Porträt bürgerlicher Öffentlichkeit haben Konsequenzen für das Subjektivitätsmodell, da sie den exemplarischen Status der ideologisch enggeführten Doppelrolle bestreiten. Die im Privatmann personifizierte Identität macht zwar einen repräsentativen Inhalt des Alltagsbewusstseins aus, verlangt jedoch den einzelnen Menschen selbst bürgerlicher Herkunft ein stark differierendes Maß an Versagung und Verdrängung ab, denn das ideale Selbstbild kann derjenige, der objektiv die beiden Rollen des Privateigentümers und Menschen versieht, mit ungleich geringerem Aufwand leben als einer, der es nur sekundär über Identifizierung erreicht.

Mildes Rezension enthält auch eine Anregung für ein revidiertes Modell der subjektiven Struktur, das solche Überlegungen einbezieht. Er gibt zu bedenken, dass bei Karl Marx einerseits die »für die historische Dialektik der bürgerlichen Gesellschaft relevante Doppelrolle« nicht die von bourgeois und homme, sondern die von citoyen und homme ist, andererseits diese zwei Identitätskonzepte im Widerspruch sind, weil »der Mensch, der immer schon als Eigentümer verstanden wird, als Einzelwesen aufgefasst wird, das ›im anderen Menschen nicht die Verwirklichung, sondern vielmehr die Schranke seiner Freiheit findet‹.«[105] Obwohl keineswegs jedes utopische Ideal, das damals im Namen von ›fraternité‹, ›universal benevolence‹ oder ›Weltbürgertum‹ anvisiert wurde, schlicht als heroische Illusion der aufstrebenden Klas-

104 Habermas (1962), S. 107

105 Milde (1974), S. 52 unter Bezug auf Karl Marx, *Zur Judenfrage* (1843).

se eingestuft werden darf, ist Mildes Hinweis wichtig, denn er bringt alle drei Diskurselemente ins Spiel, über die man seinerzeit zur Identitätsbestimmung verfügte. Habermas verkürzt die Marx'sche Verwendung der Begriffe, indem er sich auf den programmatischen Aspekt von citoyen im Sinn des Gesellschaftsbürgers einer sozialistischen Öffentlichkeit beschränkt, der für die liberale Ära nicht thematisch gewesen sei.[106] Hingegen entfaltet die normative Rekonstruktion der Begriffstrias nach Marx ihre ganze historische Bedeutung erst, wenn citoyen in der Funktion eines historisch-kritischen Terminus eine Beurteilung der effektiven Verfassung bürgerlicher Subjektivität leistet. Während bei Habermas bourgeois und homme als Relation von partikularer und universalistischer Komponente erscheinen, impliziert das Verdikt des jungen Marx gegen die vom Staat abgesetzte bürgerliche Gesellschaft, dass sie eine Identitätsentwicklung zum citoyen unterdrückt und *stattdessen* die ideologische Doppelidentität bourgeois/homme hervortreibt, oder – in seinen eigenen Worten –,

> dass also der citoyen zum Diener des egoistischen homme erklärt, die Sphäre, in welcher der Mensch sich als Gemeinwesen verhält, unter die Sphäre, in welcher er sich als Teilwesen verhält, degradiert, endlich nicht der Mensch als citoyen, sondern der Mensch als bourgeois für den *eigentlichen* und *wahren* Menschen genommen wird.[107]

106 Habermas (1962), S. 195

107 Karl Marx, *Zur Judenfrage* (1843), zit. bei Milde (1974), S. 52.

# 6. Vorverständnis bürgerlicher Subjektivität

Die bei Marx angelegte terminologische Unterscheidung halte ich für einen geeigneten Einstieg in die Tiefendimension der subjektiven Struktur. Angesichts der diffizilen Wortgeschichte sollte man vielleicht nicht so verfahren, aber es handelt sich ohnehin um behelfsmäßige Kennzeichnungen, die eine Annäherung an das Problem erleichtern. Ich will in diesem Kapitel mein Vorverständnis bürgerlicher Subjektivität skizzieren, soweit es für eine historische Ableitung des literarischen Humors erforderlich ist. Deshalb werden die weniger wichtigen Diskurselemente knapp angesprochen, um danach etwas ausführlicher auf den signifikanten Gesichtspunkt, das kulturell bestimmende Menschenbild, einzugehen.

## 6.1 citoyen

Wird das neuzeitliche Lebensgefühl insgesamt mit dem Titel des autonomen Individuums bezeichnet, so lassen sich dessen Besonderheiten anhand der Begriffstrias citoyen, bourgeois und homme analytisch auseinanderhalten, die sozusagen semantische Vektoren im Kräftefeld bürgerlicher Subjektivität angibt, wobei der erste eine virtuelle Tendenz aufzeigt, welche durch die Verkoppelung der beiden anderen aufgehoben wird. Diese Substitution ist nicht so sehr ein zeitlicher Ablauf, in dem spätere Erscheinungen an die Stelle der ursprünglichen treten. Zwar gibt es jenen vom Entwicklungsgang der bürgerlichen Gesellschaft vorgezeichneten Verdrängungsprozess, den wir dennoch eher wie eine Überlagerung denken sollten, bei der die manifest gewordenen Komponenten eine rezessiv bleibende dominieren. Gegenüber der latenten Möglichkeit erweisen sich das realisierte Gesellschaftssystem sowie das entsprechende Menschenbild als historische Fixierungen.

### 6.1.1

Die unterdrückte Variante des citoyen gewinnt ihre maßgebliche Bedeutung während revolutionärer Ausnahmesituationen, in denen breite Öffentlichkeiten zustande kommen, die verschiedenste Organisationsweisen von cercles de pensée bis zu sociétés populaires umfassen. Ebenso einseitig wie der Versuch, bürgerlicher Öffentlichkeit als solcher aufklärerische Funktion zuzusprechen, wäre indessen der Ansatz, immer dann und nur dann von demokratischen Verkehrsformen zu reden, wenn eine klassenübergreifende Mitwirkung der Bevölkerung vorgelegen hat. Die historischen Beispiele, welche die Zugehörigkeit der Idee allgemeiner Befreiung zu lebenspraktischen Interessen demonstrieren, beinhalten recht unterschiedliche situative Voraussetzungen. Solange unklar ist, worin sie übereinstimmen, lässt sich bloß annehmen, dass in manchen Versammlungsöffentlichkeiten aufgrund spezieller, doch nicht notwendig analoger Bedingungen Lernprozesse stattgefunden haben, die den betreffenden Kreis vorübergehend in den Aggregatzustand einer emanzipatorischen Gruppe versetzen. Robert Paul Wolff zieht den Terminus »rationale Gemeinschaft« vor, worunter er eine Gruppierung versteht, welche durch das gemeinsame Bewusstsein ihrer Mitglieder definiert ist, gleichberechtigt zu vernünftiger Konsensbildung über öffentlich Relevantes beizutragen. Der direktdemokratische Kommunikationsstil ihres politischen Dialogs hat bei Teilnehmern derartiger Versammlungen nicht den Rang eines rhetorischen Mittels, sondern wird selbst als interpersoneller Wert wahrgenommen.[1] An Wolffs Deduktion von sozialen Werten[2] anschließend möchte ich die Hypothese aufstellen, dass in den Enklaven emanzipatorischer Gruppen der Begriff des freien Individuums eine Aktualisierung erfahren hat, die ihre liberale Begrenzung sprengt. Wo der Einzelne Autonomie als zwanglose Anerkennung durch die Gruppe erlebt, dürfte er sie schwerlich als privates Interesse missverstanden haben, das er ohne Zusammenhang zum gleichen Interesse bei allen anderen verfolgen kann.

### 6.1.2

Diese Annahme ist jedoch nicht einfach zu verifizieren, da stichhaltige Belege fehlen. Die vorliegenden Dokumente geben einen zu ungenauen Lagebericht

1 Wolff (1968), S. 257ff.
2 Wolff (1968), S. 217ff.

über die erfolgten Interaktionen, als dass damit gelebte Reziprozität beweisbar wäre. Der Zustand emanzipatorischer Gruppenbildung hat sich ebenso wenig wie das ihm zugeordnete Identitätsverständnis historisch konsolidiert. Entsprechend rudimentär wird es von der Literatur widergespiegelt, und wo sich solche Spuren deutlicher abzeichnen, bilden sie einen merkwürdigen Kontrast im sonstigen Kontext. Sehr ergiebige Fundgruben bieten die Werke von Jean-Jacques Rousseau oder Adam Smith. Dessen *Theory of Moral Sentiments* ist besonders charakteristisch, insofern sie einerseits eine interaktionistische Theorie normativen Handelns andenkt, andererseits ein verselbständigtes innerliches Persönlichkeitsideal favorisiert. Ich bespreche das später im Detail, führe jetzt nur ein paar Indizien an, welche die aufgestellte Hypothese sinnvoll erscheinen lassen.

Die dialogische Definition individueller Autonomie schlägt sich vornehmlich als unausgeführte Implikation der aufklärerischen Anthropologie nieder, die ja ihre emanzipatorische Leitvorstellung als Natur hypostasiert, sowohl Verstand als auch moralische Sensibilität zu ursprünglichen Fähigkeiten der Menschen erklärt. Ihre intellektuelle Begabung sollte kein divinatorisch verbürgtes Weltbild zur Realitätserschließung brauchen, ihr zuverlässiges Gewissen keine Stütze sittlicher Mächte zur Tugend benötigen. Der Rekurs auf theoretische und praktische Vernunft markiert nicht etwa einen inhaltlichen Austausch an Wissen und Verhalten, sondern einen prinzipiellen Wandel von Denk- und Handlungsweisen, nämlich den sozialevolutionären Übergang zu einem neuen Lernniveau.[3] Die volle Anerkennung des Menschen als Vernunftwesen ist Ausdruck dafür, dass jedem Einzelnen Kompetenzen rationaler Welterkenntnis und Willensbildung eingeräumt werden. Der hierbei unterstellte Subjektivitätsbegriff macht konventionelle Arten des Beweisens und Begründens hinfällig. Sich auf eine Autorität zu berufen oder selber dazu aufzuwerfen, garantiert keineswegs Wahrheit, vielmehr muss ausdauerndes Argumentieren Klarheit über die objektiven Gegebenheiten schaffen. Desgleichen ist wahre Sittlichkeit nicht über Autoritätsgläubigkeit einführbar, sondern erwächst aus der gleichberechtigten Beteiligung am Verständigungsprozess über ein richtiges Leben.

3 Habermas (1976), S. 278

### 6.1.3

Die Legitimierung vernünftiger Selbständigkeit auf dialogischer Basis spricht dagegen, sie mit dem privatistischen Surrogat gleichzusetzen, dem sie weichen musste. Das gilt auch für Inhalte, die aus dem Autonomieprinzip abgeleitet wurden. Es ist bekannt, wie das Recht auf uneingeschränkten Meinungsaustausch, auf Integrität der Person einschließlich ihres Besitzes sowie die Chance zur Selbstverwirklichung gegen massive Zwänge des bestehenden Systems formuliert waren, dessen Abschaffung sie intendierten. Zweifellos geht das Potenzial aufklärerischer Ideen über die Funktion hinaus, welche sie bei der Auflösung von Feudalherrschaft beziehungsweise altständischer Gesellschaft gespielt haben, denn in polemischer Opposition gegen eingelebte Vorrechte proklamieren sie Menschenrechte, die fortan niemandem vorenthalten werden können. Wo immer aber im Namen des autonomen Individuums Werte entdeckt wurden, die für eine humane Gesellschaft unverzichtbar sind, da bekommt der Subjektbegriff einen Umfang, der mit seiner liberalistischen Reduktion nicht zusammenfällt. Je stärker allerdings im Laufe der Stabilisierung des Bürgertums als neuer Klasse unter dem Recht auf persönliches Eigentum die Aneignung von Privatbesitz und unter Menschsein eine privilegierte Existenzweise verstanden wird, desto mehr verschwindet das kollektive Element aus dem Verständnis individueller Freiheit.

Diese hat ihr progressives Potenzial überhaupt nur in der Auseinandersetzung mit repressiven Institutionen bewiesen, indem sie, dezidiert auf Systemveränderung gerichtet, das Kriterium eines anstehenden gesellschaftlichen Emanzipationsprozesses abgab. Anlässlich solcher Momente ist der epochale Gegensatz von Individuum und Gesellschaft ein dialektischer; das Individuum erscheint als ein der Gesellschaft gegenübertretendes und als ein soziales Wesen zugleich. Die faktische Herrschaftsordnung wird negiert von der möglichen Autonomie des Einzelnen, welche seiner menschlichen Bestimmung gemäß ist. Von nun an sollen weder politischer Obskurantismus oder Priestertrug das natürliche Licht der Vernunft noch künstliche Konventionen die sittliche Natur unterdrücken. An aufklärerischen Initiativen teilnehmend, aktivieren die Subjekte den Gebrauch theoretischer und praktischer Vernunft, wobei die reklamierte Mündigkeit auch den Modus vernünftiger Vergesellschaftung antizipiert. Das Vorbildliche emanzipatorischer Gruppen für den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang ist schon daran erkennbar, dass sich ihr affektiv besetztes Wort ›sozial‹ auf den gesellschaftlichen Bereich ausdehnt, der Begriff ›moralisch‹, den man im ›social life‹ wiederentdeckt

hatte, jener semantischen Ausweitung folgt, womit der Raum sozialen und der moralischen Handelns anfänglich deckungsgleich aufgefasst werden.[4]

Aufgrund der erwähnten Indizien finde ich die Annahme vertretbar, dass der Identitätsentwurf des freien Individuums in den temporären rationalen Gemeinschaften dialogisch konzipiert war und als kollektiver Wert empfunden wurde, weil die Autonomie des Einzelnen ihre Sicherheit wesentlich aus der reziproken Anerkennung aller Gruppenmitglieder bezog.

## 6.2 bourgeois

Das innerhalb emanzipatorischer Gruppen aufscheinende Prinzip der Vergesellschaftung wird indessen nicht konstitutiv für die bürgerliche Gesellschaft. Vielmehr gewinnt die von Hausverband und regionalen Grenzen entbundene Wirtschaft einen vordem unbekannten Einfluss und determiniert durch ihre der Tauschlogik folgenden Gesetze den Aufbau des sozialen Systems.[5] Diese von ökonomischen Sachzwängen bewirkte Modernisierung geschieht auf eine Art und Weise, die sich zusehends jeder aufklärerischen Intention entledigt. Es sind nirgends gleichberechtigte Relationen, sondern Tauschbeziehungen, die sämtliche urwüchsigen Verflechtungen oder personengebundenen Abhängigkeiten ablösen. So verfallen einerseits autoritäre Integrationsformen, die eine feste Verortung der Einzelnen leisteten; andererseits entstehen keine Institutionen, welche das Junktim von individueller Autonomie und sozialer Interdependenz dauerhaft verbürgen.

### 6.2.1

Der Zusammenhalt des Ganzen beruht bald allein auf dem Interessenausgleich im ungeregelten Flottieren von Angebot und Nachfrage. Die Gesellschaft erhält dabei das Ansehen eines moralisch freigestellten Handlungsbereichs, wie sich am bürgerlichen Privatrecht ablesen lässt, das ja niemanden positiv in die Pflicht nimmt, sondern willkürliche Entscheidungen lediglich

4 Habermas (1962), S. 127

5 Ich traue mir nicht zu, alle mit der Umwälzung der Produktionsverhältnisse verbundenen sozialpsychologischen Auswirkungen, etwa die Themen Entfremdung und Verdinglichung, auch nur in der hier gebotenen Kürze zusammenzufassen. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich auf einige psychoanalytisch erhebliche Implikationen für die bürgerliche Subjektivität. Vgl. hierzu Fromm (1941).

dort einschränkt, wo sie die Freiheit anderer verletzen würden, ansonsten jedoch alles privater Disposition überlässt.[6]

Aus Ermangelung eines tragfähigen sozialen Netzes ist der Einzelne zur Behauptung seiner Existenz an den anonymen Markt verwiesen. Nur solange er einen Marktwert darstellt, kann er sich sicher fühlen, weil dann im Geflecht unpersönlicher Tauschbeziehungen Nachfrage nach ihm besteht. Als eigenständige Persönlichkeit tritt er anderen gegenüber, indem er sich ihnen in Tauschwertkategorien präsentiert. Wie sehr das Besitzdenken die Idee autonomer Individualität durchdringt, hat Crawford B. Macpherson aufgezeigt, der dieser Identitätskomponente den treffenden Ausdruck »possessive individualism« gibt.[7] Sobald die politischen Theorien das Marktgeschehen reflektieren, durchdringt es alle Auslegungen von Freiheit. Unabhängig sein bedeutet, sich als Privateigentümer seiner selbst begreifen zu können und deshalb keine Beziehungen eingehen zu müssen, außer freiwilligen Vertragsbindungen, die dem eigenen Nutzen dienen. Besitzbezogenheit wird zur Konstante in den Definitionen des Individuums:

> Es ist wesenhaft der Eigentümer seiner eigenen Person oder seiner eigenen Fähigkeiten, für die es nichts der Gesellschaft schuldet. Das Individuum wurde weder als ein sittliches Ganzes noch als ein Teil einer größeren gesellschaftlichen Ganzheit aufgefasst, sondern als Eigentümer seiner selbst. Die Beziehung zum Besitzen, die für immer mehr Menschen die fundamental wichtige Beziehung geworden war, welche ihre konkrete Freiheit und ihre konkrete Chance, all ihre Möglichkeiten zu entfalten, bestimmte, wurde in die Natur des Individuums zurückinterpretiert. Das Individuum ist, so meinte man, insoweit frei, als es Eigentümer seiner Person und seiner Fähigkeiten ist. Das menschliche Wesen ist Freiheit von der Abhängigkeit vom Willen anderer, und Freiheit ist Funktion des Eigentums. Die Gesellschaft wird zu einer Anzahl freier und gleicher Individuen, die zueinander in Beziehung stehen als Eigentümer ihrer eigenen Fähigkeiten und dessen, was sie durch deren Anwendung erwerben. Die Gesellschaft besteht aus Tauschbeziehungen zwischen Eigentümern. Der Staat wird zu einem kalkulierten Mittel zum Schutz dieses Eigentums und der Aufrechterhaltung einer geordneten Tauschbeziehung.[8]

---

6 Habermas (1976), S. 262ff.
7 Macpherson (1962)
8 Macpherson (1962), S. 15

## 6.2.2

Indessen mangelt es jeder auf privaten Warenbesitz gegründeten Selbständigkeit bei stets veränderter Marktlage an Stabilität. Alltäglich und unmittelbar existenzgefährdend ist die Situation für diejenigen, die keine andere Ware als ihre Arbeitskraft haben. Doch selbst denjenigen, die über Güter und Kapital verfügen, bietet sich Sicherheit nur dadurch, dass ihnen das erworbene Eigentum kontinuierliche Teilhabe am Marktgeschehen garantiert, dessen undurchschaubarer Verlauf wiederum Vermehrung von Besitz erfordert, damit sie weiterhin beteiligt bleiben. Die Konkurrenzstruktur des Tauschverkehrs verlangt, Kapital zu akkumulieren beziehungsweise andauernd zu reinvestieren, um eine daran geknüpfte Autonomie zu erhalten. Dieser Form der Selbstbehauptung entspringt die für das frühe Unternehmertum typische Einheit von Askese und Profitmaximierung, welche wachsenden Wohlstand schafft, den zu genießen man sich versagt. Das strenge Arbeitsethos noch bei denen, die es nicht mehr nötig hatten, ist eine Suche nach ›Heilsgewissheit‹ sogar dort, wo der Einfluss des puritanischen Glaubens gering war. Es zeugt von unbewusst aktiven Gefühlen der Existenzbedrohung und Hilflosigkeit. Ihnen war niemand entronnen, wie sehr er auch prosperierte, weil er bestenfalls das Tauschäquivalent sozialer Sicherheit erwerben konnte.

## 6.2.3

Wenn nämlich die Autonomie der Einzelnen wahrhaft auf wechselseitiger Anerkennung beruht, so kann sie in der Tauschgesellschaft keine authentische Gestalt finden, denn dem naturwüchsigen Ausgleich der Einzelinteressen hängt Reziprozität bloß als ideologischer Schein an. Der Marktmechanismus gibt Imperative vor, deren Befolgung die Befriedigung reziproker Bedürfnisse ausschließt. Sein ökonomisches Prinzip zwingt jeden zur richtigen Einschätzung und Manipulation des anderen, Fehlentscheidungen schlagen als Verlust zu Buche. Die zweckrationale Ausrichtung an Gesetzen erfolgreichen Konkurrierens bedingt eine Vernachlässigung kommunikativer Interaktionsmuster; deshalb macht in der aufs Marktgeschehen konzentrierten Gesellschaft instrumentelle Vernunft den grundlegenden Habitus aus. Wie zum Hohn auf das Postulat harmonischer Kräfteentfaltung ruft sie wettbewerbstaugliche Einstellungen ab. Was an sozialen Handlungskompetenzen darüber verkümmert, wird in privatisierter Form überkultiviert. Außerhalb der definitorisch auf Interesselosigkeit festgelegten Reservate herrscht generell ein

strategisches Verhalten der Menschen zueinander. Der Lebenskampf eines jeden für sich verlangt, im Nächsten primär einen Konkurrenten zu sehen, ihm etwas abgewinnen zu wollen, ansonsten umgekehrt sich möglichst teuer zu verkaufen. Bei dieser Art von Selbstbehauptung wäre es eine unvorteilhafte Schwächung der eigenen Position, würde man seine diversen Persönlichkeitsaspekte oder gar widersprüchlichen Motive offenlegen. Zweckmäßig ist vielmehr, den anderen in Richtung eigener Interessen zu lenken, indem man ein partikulares Interesse bei ihm selektiv verstärkt, seinerseits ein komplementäres Einzelinteresse formuliert und eine Rechnung aufmacht.

Tief zeichnen sich kalkulierendes Misstrauen sowie Bereitschaft zur Manipulation als wesentliche Merkmale dem neuen Sozialcharakter ein. Die Umarbeitung feindseliger Impulse in systemkonforme Verhaltensweisen verschleiert das Ausmaß an Aggressivität im unbewussten Fundament des entstehenden Gesellschaftstyps. Ihre ganze Destruktivität enthüllt sich zwar erst mit Blick auf die Opfer, welche die unteren Schichten für den Aufstieg des Bürgertums erbringen sollten, aber auch an der bürgerlichen Subjektivität selbst ist ersichtlich, dass sie ein erhebliches Potenzial unsublimierter Aggression enthält. Selbstbehauptung unter gesellschaftlichen Voraussetzungen, die deren wechselseitige Garantie nicht vorsehen, hat als solche etwas Gewaltsames, insofern sie allemal gegen die Freiheiten anderer mobilisiert, da jene der individuellen Autonomie Grenzen ziehen.

## 6.3 homme

Die strategische Grundeinstellung und die aggressive Variante der Selbstbehauptung, welche auf der Ebene gesellschaftlicher Praxis überwiegen, bleiben indessen für das bürgerliche Bewusstsein unbedeutend. Obwohl im neuen Sozialcharakter weder Gleichgültigkeit noch Feindseligkeit gänzlich zu verleugnen sind, wie eine nicht zu Ende kommende Moraldebatte um den »Egoismus« anzeigt, so fehlen sie dennoch in der Selbstdefinition des Bürgerlichen. Namentlich durch die literarische Repräsentation erscheint er sich selbst als homme.

### 6.3.1

Wie ist dieser Sachverhalt sozialpsychologisch zu deuten? Der immer noch plausibelste Ansatz scheint mir in der Studie *Egoismus und Freiheitsbewe-*

*gung* gegeben. Max Horkheimer unternimmt dort eine ideologiekritische Ableitung der »Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters«[9] und betrachtet hierfür progressive soziale Bewegungen jener Epoche, weil an ihnen »die historischen Mechanismen, die den bürgerlichen Charakter reproduzieren«[10], evident werden. Seine Analyse findet am geschichtlichen Material, jenseits aller inhaltlichen Unterschiede, »gemeinsame sozialpsychologische Erscheinungen«.[11] Als typische Struktur der frühbürgerlichen und bürgerlichen Revolutionen erweist sich, dass ihre Wortführer in einer Anfangsphase massenwirksame Ziele artikulieren, ein kollektives Interesse am Umsturz bestehender Verhältnisse wachrufen sowie für politische Aktionen einsetzen. Das Freiheitsbegehren der aufgewiegelten Bevölkerung wird jedoch den Intentionen einer Gesellschaftsschicht unterworfen, welche zuletzt die herrschenden Gruppen beiseiteschiebt und ihre eigene Macht etabliert. Obwohl sich die Gesamtlage der Majorität bei solchen Umwälzungen kaum bessert, gelingt es jeweils, die Befreiungsbewegungen stillzustellen, sobald die führende Schicht ihre angestrebten Privilegien erreicht hat. Das Schicksal der allgemeinen Wünsche, die schon programmatische Forderungen geworden waren, wegen der abgebrochenen Emanzipation aber unerfüllt blieben, erläutert Horkheimer, indem er eine »Verinnerlichung gesellschaftlicher Interessen« als generelles Kennzeichen bürgerlicher Ideologie hervorhebt:

> Die historischen Bewegungen, von denen hier die Rede ist, zeigen daher in zunehmendem Maß die Umsetzung von Forderungen der Individuen an die Gesellschaft in moralische und religiöse Forderungen an die unzufriedenen Individuen selbst.[12]

---

9 Horkheimer (1936), S. 9. Die Gedanken dieses Aufsatzes haben in der Kritischen Theorie eine eminente Rolle gespielt. Marcuse (1937) hat seine Überlegungen zum »affirmativen Charakter der Kultur« direkt daran angeschlossen.

10 Horkheimer (1936), S. 22

11 Horkheimer (1936), S. 23

12 Horkheimer (1936), S. 40. Die Erfahrungen der dreißiger Jahre machen sich in dem Aufsatz dadurch bemerkbar, dass Ideologie stellenweise noch als bloßes Manipulationselement der herrschenden Klasse erscheint und auch die Rolle der politischen Führer überbewertet wird. Ich kann weder darauf eingehen noch diskutieren, inwieweit die historischen Interpretationen im Einzelnen triftig sind. Ernst Bloch (1961, S. 194ff.) hat es ein unhistorisches Vorgehen genannt, derart über die zeitlichen und inhaltlichen Unterschiede der betrachteten Umsturzbewegungen hinwegzugehen. Sicherlich könnte man genauer die sozialpsychologischen Prozesse unterscheiden, die bei den religiös motivierten Erhebungen, der vom Tugendpathos bewegten Französischen Revolution und der Ideologie des arrivierten Bürgertums mitspielen. Das spricht jedoch

Das Internalisierungskonzept ist, wie Horkheimer explizit anmerkt[13], von der Psychoanalyse übernommen; es hat auch in den Freud'schen Kulturschriften einen hohen Stellenwert. Wenn Freud Mythen, Religionen und Weltanschauungen im Begriff »Kultur-Über-Ich«[14] zusammenfasst, so ist das nicht bloß psychoanalytischer Jargon, sondern signalisiert das Vorhaben, die Entstehung kollektiver Wertsysteme parallel zur Aufrichtung des individuellen Über-Ichs zu beschreiben. Bekanntlich steht das Kind während ontogenetischer Reifungskrisen vor der Hauptaufgabe, seine Interaktionserfahrungen von den unmittelbaren Lebensbezügen abzuziehen und in psychische Strukturen umzuwandeln. Entsprechend kann man ein kulturelles Über-Ich daraufhin befragen, bis zu welchem Grad es die gesellschaftliche Praxis auf der Sinnebene widerspiegelt und zur kollektiven Identität ausbaut. Weil Internalisierungsvorgänge niemals gänzlich ohne Verdrängungen stattfinden, bleibt das Über-Ich eines Individuums wie das einer Kulturepoche mehr oder weniger hinter dem optimalen Zustand reflexiver Werte und Normen zurück. Am Befund, dass die sozialpsychologischen Grundlagen kultureller Phänomene häufig primärprozesshaft nach dem Muster von Abwehrmechanismen und Symptomformationen organisiert sind, setzt psychoanalytische Forschung an.

Die letzten Kapitel von *Das Unbehagen in der Kultur* entwerfen analog zum ödipalen Krisenverlauf ein Schema kulturellen Fortschritts. Die Leistungen einer Kulturgemeinschaft beruhen darauf, dass ihre Mitglieder auf reale Befriedigung mancher sexuellen und aggressiven Motivation verzichten, sondern sie innerlich verarbeiten. Freuds Konstruktion sieht den Zivilisationsprozess durch eine negative Dialektik belastet. Die in gesellschaftlichen Versagungen angelegte Frustration instinktiver Impulse erzeugt unbewusste Aggressionen und führt, da diese ebenfalls unter ein internalisiertes Kulturverbot fallen, zu latenten Schuldgefühlen. Der chronische Gewissensdruck, oft nur als diffuses Unbehagen empfunden, verstärkt Moralanforderungen und erhöht Idealvorstellungen. Der nunmehr erweiterte Triebverzicht verschärft neben Aggressivität den internen Konflikt, weshalb sich der Vorgang wie ein

---

nicht gegen die Möglichkeit eines strukturanalytischen Vergleichs überhaupt. Die Historizität der Ereignisse ist wohl weit mehr ignoriert, wenn man sie, wie Bloch, eschatologisch aufeinander bezieht.

13 Horkheimer (1936), S. 80f.

14 Freud XIV 501f.

Teufelskreis potenzieren würde, wären in den kulturellen Auflagen nicht partielle Triebdurchbrüche oder narzisstische Kompensate vorgesehen. Trotzdem ist es für Freud ausgemacht, dass jede zivilisatorische Eindämmung elementaren Begehrens für das Individuum ein »andauerndes inneres Unglück, die Spannung des Schuldbewusstseins,«[15] mit sich bringe.

Am Spätwerk Freuds vermisst Horkheimer die historisch-kritische Insistenz auf der Wechselwirkung zwischen objektiven und subjektiven Faktoren und moniert zu Recht, dass dessen Kulturbetrachtung ein allzu einfaches Schema mit einer mythischen Erklärung (Eros versus Todestrieb) abstütze.[16] Demgegenüber betont er die Möglichkeit, verschiedene Arten von Triebverzicht auseinanderzuhalten, damit das, was Freud als Eigenschaft von Zivilisation überhaupt hinstellt, in seiner geschichtlichen Bedingtheit ersichtlich wird: Das bezeichnete Unbehagen in der Kultur erwachse keineswegs aus den zur Naturbeherrschung unumgänglichen Triebeinschränkungen, sondern aus dem in Klassengesellschaften erforderlichen Kulturzwang, welcher das persönliche Glücksverlangen nicht privilegierter Menschen unterdrücke und in einer vergeistigten Lebensauffassung auffange.[17] Horkheimers Studie scheint mir nach wie vor ein beachtenswerter Versuch zu sein, einerseits den Marx'schen Ideologiebegriff sozialpsychologisch zu differenzieren, andererseits Freuds Kulturverständnis vom biologischen Kontext abzulösen sowie beide für eine kritische Subjektivitätstheorie zu adaptieren.

### 6.3.2

Um die unbewussten Implikationen des verfestigten bürgerlichen Menschenbilds analysieren zu können, halte ich es für notwendig, mit der genannten Verinnerlichungshypothese zu arbeiten, das heißt mit Hinsicht auf seine Konstitution anzunehmen, dass eine neu entstandene Bedürfnislage an gesellschaftlicher Realisation gehindert, auf keinerlei materielle Weise befriedigt wird, sondern eine Wendung gegen die Subjekte selbst erfährt und ihnen in Form von Moralanforderungen oder Idealpostulaten entgegentritt. Über

15 Freud XIV 487

16 Horkheimer (1936), S. 81ff.

17 Horkheimer (1936), S. 74f. Tatsächlich umschreibt Freud in der Kultur-Studie Triebverzicht pauschal als »Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst etwas?) von mächtigen Trieben« (XIV 457). Andere Triebschicksale, wie gelungene Sublimierung oder Verwerfung, zieht er nicht näher in Betracht.

die Pathogenese des kulturellen Überbaus lässt sich die ideologische Bedeutung hinter seiner Erscheinungsvielfalt erschließen, womit wichtige Merkmale des bürgerlichen Selbstbilds verstehbar sind.

Zum Zwecke der historisch-systematischen Genese geht Horkheimer zu den Anfängen der Entwicklung zurück. Was er – Rückdatierung riskierend – an frühbürgerlichen Beispielen expliziert, ist zweifellos am selbstbewusst gewordenen Dritten Stand verifizierbar.[18] Immerhin trifft Horkheimers Urteil über die Neuzeit den Kern bürgerlicher Ideologie:

> In der Neuzeit wird das Herrschaftsverhältnis ökonomisch durch die scheinbare Unabhängigkeit der wirtschaftenden Subjekte, philosophisch durch den idealistischen Begriff einer absoluten Freiheit des Menschen verdeckt und durch Bändigen und Ertöten der Lustansprüche verinnerlicht.[19]

Zur Illustration des bürgerlichen Individuums thematisiert die ›Frankfurter Schule‹ ohnehin meistens ökonomische und philosophische Vorstellungen der liberalen Ära. Die Reihe von Leibniz' Monade und Descartes' sum cogitans über das empiristische Atom bis hin zum intelligiblen Subjekt bei Kant, dem absoluten Ich Fichtes beziehungsweise der für sich seienden Persönlichkeit bei Friedrich Schlegel ist ihr eine einzige Indizienkette für das absolut gesetzte Individuum.[20]

Tatsächlich haben, gerade in Deutschland, damalige Philosophien jene Verinnerlichungstendenz übertrieben. Gemessen an der aufklärerischen Bestimmung, allgemein verständliche Auskunft über richtiges Leben zu sein, ist ihre Introvertiertheit, ja ihr Realitätsverlust offenkundig. Ohne theoretisch aufzunehmen, was um sie herum geschieht, bauen sie in sich geschlossene Sinntotalitäten, welche von unvordenklichen Ideen her abgeleitet werden, wobei sie jede gegen Einordnung resistente Materie in ganzen Stücken der Kontingenz zuschlagen. Derart läuft die idealistische Anlage bürgerlicher Theorie auf starren Dualismus hinaus. Es ist ein bekannter Zug sogar der großen Denkleistungen, dass sie einerseits an der Klärung des Verhältnisses von Endlichkeit und Unendlichkeit, Determination und Freiheit, Materie und

---

18 Eingeschränkt auf das arrivierte Bürgertum nach der Englischen und Französischen Revolution, werden die Ausführungen Horkheimers auch von Bloch (1961, S. 196) akzeptiert.

19 Horkheimer (1936), S. 21

20 Institut für Sozialforschung (1956), S. 40ff.

Geist laborieren, andererseits die Antinomien aufzuheben suchen, indem sie den Dualismus aufseiten der Idee harmonisieren, was ihn doch nur verewigt.

Die klassischen Anstrengungen lassen immerhin streckenweise nicht locker, mit den Kategorien ›Wesen‹/›Erscheinung‹ Widersprüche zu diskutieren, deren reale Ursachen ihnen unergründlich sind, während weite Kreise landläufiger Philosophie und Literatur die Disjunktion von physischem und moralischem Kosmos für ausgemacht halten. Metaphysik alten Stils regeneriert sich dadurch, dass sie ihr Zwei-Welten-Denken in mehr oder minder säkularisierten Varianten zur Geltung bringt. Auf der Suche nach einer angemessenen Sprache beginnt die neue Sensibilität ihre religiöse Codierung gerade erst abzulegen, da wird sie selber zu einer Religion der Innerlichkeit. Anstatt die gesteigerte Wahrnehmung unerfüllter Wünsche in den Dienst rationaler Bedürfniskritik zu stellen, bietet sie sich als Bühne illusionärer Wunscherfüllung an. Die Gemütssphäre bildet den Raum des eigentlichen Lebens, welches keine Fremdbestimmung des gesellschaftlichen Daseins kennt; sie erscheint als separate Welt jenseits der wirklichen, worin die Einzelnen materielle Bedingtheiten überwinden, somit Autonomie uneingeschränkt erleben dürfen. Ihre reale Existenz, welche wenig Glück verheißt, wird von einem idealen Sein überhöht, das ihre Sehnsüchte aufnimmt.

Man kann gegenüber Versuchen, Innerlichkeit zum utopischen Potenzial jener Zeit zu stilisieren, ihren metaphysischen Gehalt nicht genug betonen. Das Identitätskonzept des freien Individuums verliert rasch seine programmatische Intention, das Inhumane der Verhältnisse einzuklagen, und besorgt die Kompensation des objektiven Rückstands. Ist der Tenor von citoyen darauf gerichtet, für sämtliche Bereiche von Staat und Gesellschaft Autonomie zu verwirklichen, so zielt der semantische Vektor homme auf eine psychische Unabhängigkeit, die ungeachtet widriger Umstände erreichbar sein soll. Sie konkretisiert sich deshalb am ehesten in jenen ›natürlichen‹ Binnenräumen oder Randbereichen, welche Gesellschaft vermeintlich nicht tangiert: Ausflüge in die Natur und ihre Schönheiten, Heimkehr in die Familie und ihre Intimität, Mußestunden in der Kunst und ihrer Idealität machen die Freiheit des Gemüts fühlbar. Solche Authentizität sucht Entlastung von Entfremdung im Rückzug auf eine seelische Verfassung, worin scheinbar jeder durchaus Mensch ist. Das idealistische Identitätskonzept abstrahiert demzufolge weitgehend von sozialen Vernetzungen beziehungsweise Rollenerwartungen. Individuation jenseits des faktisch wie immer auch Bestehenden verpflichtet dazu, Innerlichkeit so profund zu verfeinern, dass ihr Ideal transparent wird.

### 6.3.3

Die Frage nach den näheren Bestimmungen idealer Innerlichkeit geht aber eigentümlich ins Leere; und das keineswegs, weil sie jenen unbeschreibbaren Zustand vorwegnähme, wo alle Menschen zur Betätigung ihrer besonderen Neigungen und Fähigkeiten frei wären, sondern weil sie eine unbewusste, kollektive Verdrängungen kaschierende Phantasiegröße darstellt, die als solche schemenhaft bleibt. Das ideale Menschenbild wirkt nämlich, obwohl es die bürgerliche Mentalität dominiert, nicht über das Innenleben der Einzelnen hinaus. Sein regulativer Einfluss auf ihr Verhalten ist, relativ zur psychischen Überwertigkeit, gering oder gar unmerklich. Die Praxis beherrschen längst andere Orientierungen. Mit dem Verlust der emanzipatorischen Funktion, welche nur ausnahmsweise durch spürbare Zwänge aktiviert wurde, büßt der Autonomiebegriff auch jeden konkreten Inhalt ein. Bald ist das freie Individuum an sich so sehr jeder Definierbarkeit entzogen, dass es mit Privativkomposita wie unendlich, unerfindlich, grenzenlos, unsagbar, absolut umschrieben werden muss.

Was prinzipiell die Überwindung der Alltagswelt anstrebt, wird sich in keiner positiven Entäußerung wiedererkennen, ja gerade die Negativität gegen alle temporären Phänomene nährt die Einbildung, das innerlich verbürgte Wesen sei völlig verschieden. Weil der objektiv abgerufene Sozialcharakter stark von ihm abweicht, mag es wie eine Alternative vorkommen, während es doch seine illusionäre Überformung ist. Denn genauer betrachtet zeigen beide Anteile bürgerlicher Subjektivität genügend Kongruenz, um eine komplementäre Identität zu konstituieren. Selbst wenn bourgeois und homme erscheinungsmäßig differieren wie die ihnen zugeordneten Welten der profanen Realität und der unendlichen Innerlichkeit, hinsichtlich ihrer Tiefenstruktur stimmen sie überein.

Die allgemeine Dissoziation, die das gesellschaftliche Handeln des bürgerlichen Menschen kennzeichnet, affiziert auch sein Selbstbild, was man am Psychogramm des homme, das die Literatur der Epoche liefert, unschwer ablesen kann. Wo die defizitären Interaktionsweisen nicht ohnehin auf der Verhaltensebene abgebildet werden, da findet man zumeist an den Entsprechungen auf Erlebnisebene, wie schwach das Beziehungsgeflecht, in das jeder immer schon eingebunden ist, widergespiegelt wird. Objektrepräsentanzen sind häufig nur schattenhaft angedeutet. Ihre für die Reflexion gedeihliche Rolle ist gewöhnlich resorbiert von der Vorstellung eines absoluten Individuums, das keine grundlegenden Interdependenzen kennt. Sie verspricht denjenigen

innere Unabhängigkeit, welche die ideale Bestimmung ihrer Persönlichkeit intuitiv begreifen und ihr auf unbezeichenbare Weise treu bleiben.

Aber weil das Inszenieren des imaginären Selbstbilds dialektische Auseinandersetzung mit anderweitigen Ansprüchen ersetzt, wird es ein Extrem der Vereinzelung, das es seelisch auszugleichen meint. Hatte die Leitidee des autonomen Individuums den guten Sinn, dass niemand eine Praxis oder Theorie zu adoptieren brauchte, solange berechtigte Einwände vorlagen, mutiert sie nach dem Zerfall der kommunikativen Bedingungen zum Privileg Einzelner, sich für ihr Dasein ein separates Sinnverständnis zurechtzulegen wie auch willkürlich Pläne zu machen. Dieser monologische und arbiträre Identitätsentwurf ist jedoch, strukturell gesehen, die glatte Verdoppelung der strategischen und aggressiven Verhaltensdisposition, bietet der homme das introvertierte Gegenstück zum unverständigten Aktivismus des bourgeois.

Das in beiden Feldern implizierte Verständnis individueller Freiheit markiert der Begriff ›Privatautonomie‹. Im Handeln wie im psychischen Erleben sind bürgerliche Menschen idealerweise für sich. Einerseits sollen sie auf dem Gebiet gesellschaftlicher Arbeit eigene Tätigkeitsbereiche abstecken, wo sie frei, das heißt ohne fremde Einmischung, schalten und walten dürfen, andererseits ihre Innerlichkeit als Privatsphäre begründen, worin sie abgeschirmt von äußeren Einflüssen ureigenste Phantasien hegen können. Aus solch privatautonom ausgesparten Binnenräumen ist die soziale Dimension fast verschwunden; jenseits der dichten Grenzen herrscht das heteronome Allgemeine, das jedes Stück Sonderfreiheit andauernd bedroht. Ein Gemeinschaftsgefühl, das über puren Interessenausgleich hinausgeht, wird nur in Form einer geheimnisvollen Korrespondenz der aus sich heraus lebenden Individuen erfahren, und was – statt der Geldzirkulation – einen generellen Zusammenhang stiften soll, muss als mythische Intelligenz hypostasiert werden.

In den reprivatisierten Freiheitsvorstellungen hat eine repressive Art der Eigengesetzlichkeit das Ziel kollektiver Selbstbestimmung usurpiert. Es geht nicht länger darum, individuelle Wünsche und Ansprüche mit Beteiligten zu besprechen, um zu lernen, was ihre wahren Momente sind, sondern darum, für sie Hoheitsgebiete zu erobern oder notfalls auch zu phantasieren, wo sie nach Gutdünken umsetzbar sind. Die unter den objektiven Gegebenheiten unvermeidliche Verkürzung des Autonomiekonzepts stoppt Prozesse diskutanter Aufklärung an ihren Anfängen. Der Hauptbegriff, mit dem die Aufklärung alle hergebrachten Institutionen unter Rechtfertigungspflicht stellen wollte, gerät selber zur dogmatischen Setzung. Ohne die dialogische Bewegung in emanzipatorischen Gruppen erstarrt der Entwurf selbständiger Iden-

tität zu einer inkommunikablen Größe; einmal aus der öffentlichen Sprache abgelöst sowie der Phantasieausstattung isolierter Subjekte überlassen, fällt er hinter das möglich gewordene Lernniveau zurück und wird auf regressivem Wege ein unbewusstes Ichideal, das sich refraktär gegen jede Thematisierung erweist, weil schon Diskursbereitschaft dem Gebot absoluter Unabhängigkeit widerspräche. So bleibt angesichts gesellschaftlicher Entfremdung von dem, was an Hoffnungen auf herrschaftsfreie Verhältnisse realisierbar gewesen wäre, eine unverzichtbare Illusion übrig. Sie suggeriert den Individuen, sie seien, nur erst vor gewaltsamen Übergriffen anderer geschützt und auf sich selbst gestellt, zur Entfaltung idealer Selbständigkeit imstande.

### 6.3.4

Die repräsentative Kultur hat entscheidenden Anteil daran, die Illusionen privater Autonomie gegen Wahrnehmungen praktischer Determiniertheit zu immunisieren, indem sie die Relationen des Lebens umkehrt, das heißt reale Abhängigkeiten zum unwesentlichen Schein, die Freizügigkeit innerhalb der Geistessphäre zur Substanz erklärt. Sie selbst gibt sich die Aura unvergänglicher Gültigkeit jenseits der wechselvollen Welt. Reelle Probleme oder definitive Interessen werden dagegen lediglich registriert, wenn diese, von ihren Zufälligkeiten befreit, in einen spirituellen Sachverhalt transformiert sind. Es bezeichnet die kulturelle Grundintention überhaupt, was ein 1790 geschriebener Text über den Endzweck der Empfindsamkeit sagt:

> Die Empfindsamkeit löst also die Fesseln zeitlicher zufälliger Verhältnisse, erhebt [den] Menschen aus dem beschränkenden Kreise irdischer Individualität in die Sphäre eines reinmenschlicheren, reingeistigeren Lebens und erfüllt ihn mit dem Genusse eines Interesses, welches, weit entfernt, ihn nach Art der Sinnengenüsse in ihn selbst zusammenzuengen, ihn vielmehr seiner irdischen Persönlichkeit vergessend an die Betrachtung einer in sich vollendeten Vollkommenheit heftet.[21]

Die bürgerliche Kultur weiß aus den Beschränkungen und Unsicherheiten des materiellen Daseins einzig den idealistischen Ausweg, es möglichst zu missachten, als bloßes Substrat »eines reinmenschlicheren, reingeistigeren

21 Heydenreich (1790), S. 376f. Zur kulturellen Transformation ausführlicher Marcuse (1937).

Lebens« anzuerkennen. Die Entwicklung, welche sie dem Individuum vorzeichnet, ist darauf ausgerichtet, in der Totalität des Geistes heimisch zu werden, durch die Anschauung seiner erhabensten und schönsten Manifestationen den Inbegriff des Menschen zu erfassen, doch aufgrund solcher Kontemplation auch selbst persönliche Anmut und Würde zu gewinnen.

Eine derartige Zivilisierung der Einzelpersönlichkeit, die den humanen Fortschritt zu erfüllen glaubt, beinhaltet aber die Verschiebung seiner gesellschaftlichen Realisation: Das weitverzweigte Bildungspensum überwuchert die zurückgestutzten Emanzipationsaussichten. Dieser Introversionsvorgang lässt sich an der semantischen Verschiebung aufklärerischer Begriffe beobachten, insbesondere am Axiom von der Perfektibilität des Menschen. Dessen progressiver Sinn war gewesen, dass die Menschen einen unabschließbaren Prozess der Veränderung betreiben, um zu sittlicheren, humaneren Formen des Zusammenlebens zu gelangen. Der Bedeutungswandel setzt an die Stelle des Emanzipationsziels das Reifungsoptimum innerer Vollendung, was gerade Rückzug aus der veränderlichen Gesellschaft sowie Konzentration auf das eigentliche Sein nötig macht. Perfektibilität bedeutet dann den Auftrag für das Individuum, sich einem imaginären Urbild anzugleichen, ein freilich nie erreichbares Ideal anzustreben.

Damit wird der Einzelne allerdings nicht nur zu unablässiger Beschäftigung mit dem eigenen Bildungsweg angehalten, er ist sogar vor eine Aufgabe gestellt, die ihm zeit seines Lebens kaum zufriedenstellend gelingen kann. Das Kulturideal des homme rekurriert auf hervorragende Humanitätsbeispiele, welche, von ihren realgeschichtlichen Kontexten abgezogen, ein allgemeines Muster menschlicher Integrität darstellen sollen. Sein abstrakter und absoluter Charakter, dem keine lebendigen Erfahrungsprozesse entsprechen, erweist es jedoch als imaginäres Schema, das alle uneingelösten Bedürfnisantizipationen an archaische Wunschbilder annähert, also zu einem Komplex von überhöhten Werten und undurchführbaren Normen verdichtet. Jeder, der ihrer unbewussten Geltung untersteht, muss daran verzweifeln, dem idealistischen Standard der Subjektivität jemals gerecht zu werden.

Die Verinnerlichungserfolge bürgerlicher Kultur sind deshalb pathologisch beschaffen, weil sie das Konfliktpotenzial zwischen der bestehenden Ordnung und einer überschüssigen Bedürfnislage neutralisieren, indem sie in der Subjektivität chronische Konflikte einrichten. Denn die Diskrepanzen zwischen dem internalisierten Ichideal und der alltäglichen Selbstwahrnehmung sind nicht nur unaufhebbar, sie verschärfen sich obendrein für denjenigen, welcher das Ziel innerlicher Harmonie anstrebt, da der Bil-

dungsweg der Vergeistigung wachsenden Zwang gegen seine sinnlich-praktische Existenz erfordert. Die Komplexität des leibhaftigen Menschen in positiver wie negativer Hinsicht läuft dem Entwurf des reinen Menschseins zuwider; das vorschwebende Entwicklungsoptimum der harmonischen Persönlichkeit bedeutet faktisch für die Subjekte, ganze Anteile ihrer konkreten Individualitäten um einer vollkommenen Einheit willen aus der bewussten Selbstdefinition zu eliminieren. Was nach Maßgabe idealistischer Identität schlecht zu synthesieren ist, wird verdrängt beziehungsweise so lange psychisch modifiziert, bis es entweder spirituelle Qualität angenommen hat oder zu triebhaft-dämonischer Materie entstellt ist. Die kulturell vorgezeichnete Richtung der Perfektibilität bringt den Einzelnen dahin, seiner gewöhnlichen Eigenart fremd gegenüberzustehen, ja noch seine nächsten Bedürfnisse akzidentell, verpönt oder lächerlich zu finden. Er kann sowohl die divergenten Persönlichkeitsaspekte und ihre prinzipiell flexible Bestimmung als auch seine Anpassungsfähigkeit und experimentierende Welthaltung allenfalls unwillig akzeptieren, nicht aber produktiv aufgreifen, da sie ihm zuerst als unfertige Bildung gelten.

Sobald sich das Ichideal zur übergreifenden psychischen Realität verselbständigt hat, fungiert es als ein nicht relativierbarer Standard, der das Selbstwertgefühl eines jeden reguliert, ohne dass dieser imstande wäre, das diskriminierende Maß, welches ihn stets mangelhaft oder schuldig sein lässt, in diskutable Werte und Normen umzusetzen. Daher muss er sich die Untauglichkeit fürs Ideal als Defizit seiner Subjektivität vorwerfen und auf Dauer das Gefühl erfüllter Existenz entbehren. Mit der Illusion individueller Freiheit handelt er sich zugleich ungewollte Selbstverachtung ein.

Horkheimer nennt es den nihilistischen Effekt bürgerlicher Kultur, dass ihr uneinlösbarer Anspruch den Eigenwert des konkreten Menschen verneint, sein Verlangen nach Frohsinn oder Glück massiv frustriert. Das ist eine wichtige Erkenntnis zur historischen Dialektik der Aufklärung:

> Der Humanismus, der die Geschichte des neueren Geistes durchzieht, zeigt ein doppeltes Gesicht. Er bedeutet unmittelbar die Verherrlichung des Menschen als des Schöpfers seines eigenen Schicksals. Die Würde des Menschen liegt in seiner Kraft, unabhängig von Mächten der blinden Natur in und außer ihm, sich selbst zu bestimmen, sie liegt in seiner Macht zu handeln. In der Gesellschaft, in der sich dieser Humanismus ausbreitete, ist jedoch die Macht der Selbstbestimmung ungleich verteilt; denn die inneren Energien hängen jedenfalls nicht weniger vom äußeren Schicksal ab als dieses von

> den Energien. Je weiter der vom Humanismus verklärte abstrakte Begriff des Menschen von ihrer wirklichen Lage entfernt war, desto erbärmlicher mussten die Individuen der Masse sich selbst erscheinen, desto mehr bedingte die idealistische Vergottung des Menschen, die in den Begriffen der Größe, des Genies, der begnadeten Persönlichkeit, des Führers und so weiter sich bekundet, die Selbsterniedrigung, Selbstverachtung des konkreten Einzelnen.[22]

### 6.3.5

Am Beispiel des Genies, das Horkheimer zur »idealistische[n] Vergottung des Menschen« zählt, lässt sich der widersprüchliche Sachverhalt, auf den es mir ankommt, illustrieren.

Der eigentliche Kulturträger, das Bildungsbürgertum, ist für das paradoxe Resultat seines Identitätsentwurfs nicht unempfindlich gewesen. Weil aber die Diskrepanzen zwischen sozialer Verdinglichung und ›moralischer Natur‹ bewusster Verarbeitung entzogen sind, sucht es die Spannung herabzusetzen, indem es die unverträglichen Identitätsanteile an andere Gruppen delegiert. Von seinen negativen Zügen wird es dadurch entlastet, dass der Besitzbürger als Personifikation der Tauschgesellschaft in Erscheinung tritt, welcher alle Merkmale übernimmt, die es an sich nicht leiden kann. Hierin liegt vermutlich eine der Ursachen, warum der bürgerliche Mensch eben dem Begriff, durch den er sich charakterisiert, immer auch eine abfällige Bedeutungsnuance beilegt.

Unter den Gestalten, die hingegen für die Repräsentation des idealen Aspekts infrage kommen, sind Künstler geradezu prädestiniert. Aufgrund ihrer Außenseiterposition scheinen sie von sozialen Zwängen verschont, keiner entfremdeten Berufstätigkeit unterworfen zu sein. Besonders der noch definitionsoffene Status des freien Schriftstellers taugt zur Projektionsfläche. Dabei gleicht sich die Auffassung künstlerischer Freiheit dem umbesetzten Konzept des autonomen Individuums an. Sie zielte anfänglich auf Emanzipation der produktiven Phantasie aus den Fesseln von Kult und Auftragskunst. Die expressiven Fähigkeiten des Originalgenies sollten freigesetzt werden für die aufklärerische Aufgabe, unentwickelt gebliebene Lebensentwürfe introspektiv zu erfassen und mit konventionellen Identitätsmustern zu konfron-

22 Horkheimer (1936), S. 73; vgl. S. 73ff. Siehe zur Geschichte des Geniebegriffs Schmidt (1988).

tieren. Der Introversion des Autonomiegedankens antwortet aber eine Apotheose des Dichters, der nun eine vom allgemeinen Zusammenhang unbeeinflusste, bloß auf Innerlichkeit gegründete Selbstbestimmung verkörpert. Ihn aus allen gesellschaftlichen Verbindlichkeiten zu entlassen, ist indessen selber eine soziale Auflage des Publikums, welches in der inkommunikablen Einzigartigkeit des Genies das privatautonome Individuum schlechthin sehen will. Kurt Wölfel hat den Wandel der Rollenerwartung prägnant zusammengefasst:

> Wie sich der Begriff des Bürgers von dem des Menschen absondert, derart, dass sie rousseauistisch als auf die Gesellschaft beziehungsweise auf die Natur bezogene Größen antinomisch sich zueinander verhalten, so sondert sich der Begriff des Dichter-Genies, als des wahren Menschen und ursprünglicher Natur zugleich, von der bürgerlichen Gesellschaft ab, so findet das poetische Schaffen sein Substrat nicht mehr in der Gesellschaft, d.h. in einem gemeinsam gewussten und verfolgten Interesse, sondern – das enthält nun die Formel von der Schöpferkraft des Genies mit – in diesem Genie selbst, in der von der denaturierten Gesellschaft nicht entstellten Ursprünglichkeit seiner Natur. *Gegen* die (als prinzipiell verkehrt gedachten) Interessen der Gesellschaft – der realen, bürgerlichen Gesellschaft –, nicht *aus* ihr kommt der substanzielle Gehalt in das poetische Werk, ja damit es ein substanzieller poetischer Gehalt sei, ist seine Gesellschaftsfremdheit notwendige Bedingung. Der berühmte Satz, mit dem Schiller in der Bürgerkritik die Autonomie des Künstlers deklariert, ist von da aus zu begreifen: »Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität* […]. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur *reinsten herrlichsten Menschheit* hinauf zu läutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft.«[23]

Schiller ist immerhin ein Schriftsteller, welcher diese Aufgabe so radikal auslegt, dass der genialen Persönlichkeit der aufklärerische Anspruch partiell erhalten bleibt, ihrer kompensatorischen Umdeutung nicht vollständig nachgegeben wird. (Es ist das verwirrende Gemisch beider Tendenzen, das beispielsweise eine eindeutige Beurteilung der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* unmöglich macht. Einerseits reflektiert Schiller den terroristischen

23 Wölfel (1974), S. 574. Eine historisch differenzierte Studie, die das Image der literarischen Intelligenz kritisch hinterfragen würde, steht immer noch aus. Vgl. bisher – ergänzend zu der soziologischen Studie von Haferkorn (1974) – die literaturimmanente Untersuchung von Selbmann (1994).

Ausgang der Französischen Revolution, wenn er eine Zivilisierung der Individuen als Vorstufe politischer Emanzipation für nötig hält, andererseits kulminiert in seinem Bildungsprogramm jener Innerlichkeitstrend, den die Empfindsamkeit angestoßen hatte.) Obwohl Schiller neben weiteren Einzelfällen diese eigentümliche Zwischenstellung einnimmt, zeigt der historische Überblick die objektive Funktion der gewandelten Genieauffassung ziemlich klar: Die Rezeptionshaltung des literarischen Publikums verstärkt die kompensatorischen Implikationen im Verständnis reiner Humanität, sodass eine Entfaltung ihres kritischen Potenzials unterbleibt. Mit den Dichtern in der Rolle wahrer Menschen wird der Identitätskonflikt des Bildungsbürgertums vermieden anstatt aktiviert.

Es wäre eine interessante Untersuchung, Lebensgeschichten von Künstlern daraufhin durchzusehen, wie sie die Publikumserwartung, das kulturelle Ichideal stellvertretend zu verkörpern, jeweils verarbeitet haben. Man darf voraussetzen, dass das idealistische Format der angesonnenen Identität nur schwer mit der personalen Identität zu vereinbaren war, denn sogar Goethe hat auf einem nicht unproblematischen Entwicklungsweg das Ansehen erlangt, mit seiner ganzen Persönlichkeit die geniale Rolle auszufüllen. Andere haben das Idealitätsmuster auf Kosten psychischer Gesundheit gelebt, wieder andere sind daran zugrunde gegangen. Während – so lässt sich wohl generell sagen – die Bildungsschicht den Widerspruch ihrer ideologisch enggeführten Identität durch Aufspaltung in Besitzbürger und Menschen kaschiert, wird er gerade innerhalb der literarischen Intelligenz akut, weil sie dabei zum besonderen Repräsentanten des homme aufrückt. Wo die Literatur das asymmetrische Begriffspaar ›Philister‹/›Künstler‹ thematisiert[24], erweckt sie zunächst den Anschein, als hätten sich die Schriftsteller ohne Selbstzweifel die narzisstische Aufspaltung zu eigen gemacht. Man erkennt jedoch bei jeder genaueren Analyse der publizierten Texte oder biographischen Dokumente, dass die Abgrenzung selten stabil genug war, um eine krisenhafte Zuspitzung der Diskrepanzen zwischen illusionärer Privatautonomie und gegensätzlichen Wahrnehmungen abzuwehren. Das hat zwar ebenfalls keine bewusste Auseinandersetzung mit dem normativen Selbstbild bewirkt, aber es finden sich oft Zeugnisse für Selbstvorwürfe aufgrund unvollkommenen Menschseins, was wenigstens indirekt auf die Unhaltbarkeit des Idealentwurfs verweist. Ich möchte hierzu die folgende Stelle aus einem Brief des

24 Dazu ausführlicher der Abschnitt 9.2.1.

jungen Clemens Brentano zitieren, da sie komprimiert alle wesentlichen Elemente des bezeichneten Komplexes enthält. (Am 20. 12. 1798 erkundigt sich Brentano zu Hause, welche finanzielle Unterstützung er erwarten kann. Er hat den Entschluss gefasst, anstelle einer Beteiligung am väterlichen Geschäft Arzt zu werden. Allerdings will er sein Studium nicht berufsbezogen, sondern als Universalbildung zum Menschen anlegen. Dass dies in letzter Konsequenz die Entscheidung zum Schriftsteller ist, deutet der auf soliden Eindruck bedachte Brief lediglich an, weshalb auch vom schicksalhaften Zusammentreffen mit der Dichterin Sophie Mereau und der Arbeit am *Godwi* bloß nebenbei die Rede ist.)

> In der itzigen Welt kann man nur unter zwei Dingen wählen, man kann entweder ein Mensch oder Bürger werden, und man sieht nur, was man vermeiden, nicht aber, was man umarmen soll. Die Bürger haben die ganze Zeitlichkeit besetzt, und die Menschen haben nichts für sich selbst als sich selbst. Wird der nicht der Verächtlichste, der sein Ich, seinen einzigen Besitz, sich armselig in die Arme wirft, wird er nicht eine Luftblase in der großen jetzigen Gärung? Ein Bürger werde ich wohl nicht werden, denn es ist mir zur Freude zum Besitz nichts aus meiner Erziehung geblieben als mein Herz, mein Kopf und die Trümmer meines Charakters. Ich werde ein Mensch werden und zwar ein zufriedner Mensch, der sich so viel zueignet von dem, was den Bürgern fehlt, dass sie ihn durch die Menge ihrer Bedürfnisse gezwungen lieben und ehren müssen und ihn nicht entbehren können.[25]

25 Brentano (1798), S. 147f.

# 7. Satire und Humor (Zum historischen Wandel der Lachtheorie)

Wir können an dieser Stelle die kursorische Darstellung bürgerlicher Subjektivität abbrechen. Ich bin mir über ihren provisorischen Status vollauf im Klaren. Man müsste das Gesagte am historischen Material genauer belegen, weitere Bestimmungen ergänzen und endlich das vorläufige Konzept mittels der Begriffstrias durch ein differenzierteres Modell ersetzen. Das ist jedoch eine Arbeit für sich, die ich mir glücklicherweise nicht vorgenommen habe. Ich wollte nur das leitende Vorverständnis bis zu jenem Punkt referieren, wo sich das Phänomen des literarischen Humors anschließen lässt.

Die Konstellation bürgerlicher Subjektivität korreliert auffällig mit der Tiefenstruktur des humoristischen Romans, die im ersten Teil rekonstruiert wurde. Wie beschrieben, benötigt die humoristische Unlustverwandlung textuell induzierte Störungen des narzisstischen Gleichgewichts, welche eine in der Erzähler-Leser-Dyade aktualisierte Spannung von Ich und Ichideal verursacht. Diese melancholische Provokation hat meines Erachtens ihren geschichtlichen Ursprung in der chronischen Diskrepanz des bürgerlichen Selbstwertgefühls. Mit anderen Worten: Man versteht die einmalige Geltung der humoristischen Schreibart für das liberale Bürgertum erst hinreichend, wenn man annimmt, dass sie symptomatisch auf die unbewusste Problematik bürgerlicher Identität reagiert.

Das hermeneutische Potenzial meiner Behauptung möchte ich abschließend an zwei Romaninterpretationen demonstrieren. Zuvor soll allerdings nachgewiesen werden, dass die entsprechenden Tiefenstrukturen nicht etwa zufällig isomorph, sondern tatsächlich vermittelt sind. Hierfür zitiere ich wichtige Stationen der damaligen Theoriediskussion über Komik, Satire und Humor, weil sie bereits implizit auf den Zusammenhang des Humors mit der hervortretenden Subjektivität verweisen.

Von unserem Vorverständnis her sehen wir im Menschenbild der Epoche eine Kulturillusion, die nach Art einer Reaktionsbildung kollektive Verdrängungen kaschiert. Sie dient einerseits dazu, das aggressive und strategische Sozialverhalten, das systembedingt mobilisiert wird, zu verleugnen, vielmehr ein von unwirklichen Zügen geprägtes Selbstverständnis herzustellen. Andererseits kompensiert sie die sozial uneingelöste Sicherheitsgarantie der individuellen Autonomie und erzeugt den Schein innerlich verbürgter Unabhängigkeit. Die analysierte sozialpsychologische Entwicklung, welche wesentlich zur Genese bürgerlicher Subjektivität gehört, bezeichnet unmittelbar auch die generelle Ausrichtung der Lachtheorie. Die folgenden Kapitel werden zeigen, wie aggressive Verwendungsmöglichkeiten von Komik in Misskredit geraten beziehungsweise tendenzfreier Heiterkeit weichen müssen, während humoristische Varianten immer deutlicher Bezug auf den idealistischen Identitätsentwurf nehmen.

## 7.1 Die Herausbildung der bürgerlichen Auffassung

Die *Vorschule der Ästhetik* trifft eine Differenzierung zwischen tendenziösen und nicht tendenziösen Formen des Lachens, welche zu jenem Zeitpunkt längst ein Topos der Literaturkritik ist. Jean Paul reserviert die Satire für unmoralische Sujets und ordnet ihr das sanktionierende Verlachen zu, wohingegen das scherzhafte Lachen sich über ethisch freigestellte Verhaltensabweichungen amüsieren soll.

> Torheit ist zu schuldlos und unverständig für den Schlag der Satire, so wie das Laster zu hässlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoralische Seite verhöhnt und an diesem die unverständige belacht werden mag. Schon die Sprache setzt Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen scharf dem Scherzen, Lachen, Lustigmachen entgegen.[1]

Die sprachliche Unterscheidung, auf die Jean Paul abhebt, ist jedoch selbst erst ein historisches Produkt seiner Zeit. Zwar haben schon antike Autoren Nuancen zwischen Verlachen und Lachen hervorgehoben, aber zwischen verhöhnendem Spott und absichtslosem Spaß »scharf« zu trennen, ist ein vom Bürgertum durchgesetzter Sprachgebrauch. Wie mit zunehmender Verbindlichkeit bürgerlicher Kultur eine veränderte Einstellung zum Lachen eintritt,

1 Jean Paul V 115f.

beobachtet man besonders gut im englischen Bereich, wo das Thema seit Anfang des 18. Jahrhunderts kontinuierlich debattiert wird.[2]

### 7.1.1

In der bis dahin maßgeblichen, aristokratischen Konversation war es eine sehr geschätzte Manier der Belustigung, die Position eines Gesprächspartners mit geistreichen Pointen zu unterlaufen. Für solche Wortgefechte waren auch tendenziöse Varianten des Witzes einschließlich indiskreter und frivoler Anspielungen zugelassen. Jener Kommunikationsstil findet Rückhalt in der bekannten Definition von Thomas Hobbes, welche Lachen zurückführt auf »*sudden glory* arising from some sudden *conception* of some *eminency* in ourselves, by *comparison* with the *infirmity* of others, or with our own formerly […].«[3] Die höfischen Kreise der Restaurationszeit konnten noch ohne Bedenken unter das lachend ausgespielte Überlegenheitsgefühl unverhohlenen Triumph über Schwächen anderer oder Verachtung gegen lächerlich gemachte Personen subsumieren. Derartige Implikationen werden für die moralische Sensibilität der aufklärerischen Zirkel untragbar. Die neuen Verkehrsformen, bei denen Vertraulichkeit neben taktvollem Umgang als Regel gelten, verbieten ein Amüsement, das zum Nachteil eines Beteiligten wäre.

Joseph Addison und Richard Steele widmen dem Thema einige Ausgaben des *Spectator*[4], wobei es ihnen vor allem darauf ankommt, einen adäquaten Konversationsstil für das in Kaffeehäusern, Clubs und Salons entstandene Forum bürgerlicher Selbstverständigung zu propagieren. Addison steht zwar noch keine bessere Definition für Lachmotive zur Verfügung, doch legt er Hobbes bereits auf eine Weise aus, die das Überlegenheitsgefühl modifiziert und die darunter befasste Schadenfreude als unwürdig abqualifiziert.[5] Steele verurteilt jede Scherzkommunikation, welche die Konversation behindere. Um das allgemeine Wohlwollen in der Gruppe zu bewahren, sei von den

---

2 Ich beziehe mich für die englische Debatte auf die Ausführungen von Tave (1960), der den recht unübersichtlichen Diskussionsverlauf durch Auszeichnung der wichtigsten Trends sinnvoll strukturiert hat, unterscheide mich allerdings etwas von ihm durch stärkere Akzentuierung einzelner Aspekte.

3 Hobbes (1650), S. 46 [IX.13]

4 Vgl. in Bond (1965) die Nummern 23 (27. 3. 1711), 35 (10. 4. 1711), 47 (24. 4. 1711), 169 (13. 9. 1711), 179 (25. 9. 1711), 249 (15. 12. 1711), 262 (31. 12. 1711), 355 (17. 4. 1712), 422 (4. 7. 1712).

5 *Spectator* Nr. 249, in: Bond (1965), Bd. 2, S. 465ff.

Mitgliedern Freundlichkeit zu verlangen, was verletzenden Spott ausschließe. Die sozial erwünschte Form des Scherzens bestehe darin, einen lächerlichen Aspekt an jemandem so darzustellen, dass ihm dabei im Ganzen geschmeichelt werde, die gemeinsame Hochachtung erhalten bleibe. Der von freundschaftlichen Späßen zementierte Gruppenzusammenhang würde dagegen in divergierende Fraktionen zerrissen, wenn einer Witze auf Kosten des anderen reiße. Da ungehemmtes Amüsement über fremdes Missgeschick einen menschenfeindlichen Charakter enthülle, will Steele bissige Spötter aus der »humane Society« verbannt wissen: »It is, methinks, below the Character of Men of Humanity and Good-manners, to be capable of Mirth while there is anyone of the Company in Pain and Disorder.«[6]

Nach den Ansätzen im *Spectator* verstärken sich die Bemühungen, einerseits die Spottlust durch humanitäre Gesichtspunkte zu mäßigen sowie den Witz moralischen Kriterien zu unterwerfen, andererseits für das ›reine‹ Lachen eine theoretische Begründung zu finden. Hobbes' Superioritätstheorem des Lachens wird in der öffentlichen Meinung genauso ungültig wie das anthropologische Fundament seines Denkens. Das neue Leitbild ist nunmehr Francis Hutchesons Lehre vom ›moral sense‹, welche die menschliche Natur durch rationale und moralische Anlagen (›good-nature‹) bestimmt sieht. Das Ausblenden egozentrischer und aggressiver Antriebe aus dem Menschenbild erfolgt zeitgleich mit der Zurückweisung zugehöriger Lachmotive. Hutcheson erklärt die Ableitung des Lachens aus Überlegenheitsgefühlen für falsch, weil Menschen ja sonst jedes Mal lachen müssten, sobald sie sich überlegen fühlen, und umso mehr lachen würden, je minderwertiger ihnen das lächerliche Objekt vorkomme.[7] Diese Einwände haben – trotz ihrer mangelnden Logik – den historischen Ausschlag gegeben, maliziösen Spott von echten, auf Wohlwollen gegründeten Formen des Lachens abzugrenzen. Für das herzliche Lachen werden anderweitige Ursachen angegeben. Mit Bezug auf John Lockes Assoziationspsychologie und in Weiterentwicklung seiner Witzdefinition soll es daraus entstehen, dass die Wahrnehmung eines Gegenstands inkongruente Vorstellungen beim Betrachter aufruft. Die von burlesker Literatur her bekannte Kombination von erhabenen und banalen Vorstellungen gilt hierfür als exemplarisch.

Dem anthropologischen Paradigmawechsel entsprechend weist Hutcheson also den Vorstellungskontrast als eigentliches Lachmotiv aus. Die posthu-

6 *Spectator* Nr. 422, in: Bond (1965), Bd. 3, S. 582ff.

7 Hutcheson (1725), S. 101ff.

me Veröffentlichung seiner Essays in Buchform (*Reflections upon Laughter*, 1750) und rasch folgende Neuauflagen (1758, 1772) in Glasgow zeigen an, dass sich die führende Philosophie seines Ansatzes bedient, um ihn zu einer soliden Komiktheorie auszubauen. Mit den *Elements of Criticism* (1762) und dem *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* (1764) legen Henry Home alias Lord Kames beziehungsweise James Beattie dann zwei Arbeiten vor, welche die neue Auffassung kodifizieren.[8] Ihr Hauptpunkt ist die prinzipielle Unterscheidung zwischen Lachen (›laughter‹) und Spott (›ridicule‹) sowie die analoge terminologische Differenzierung von komisch (›ludicrous‹/›risible‹) und lächerlich (›ridiculous‹). Als lächerlich gelten Personen, die eine abstoßende oder unangenehme Qualität haben, wovon sich der Betrachter durch spöttisches, mit Verachtung gemischtes Lachen absetzt. Komische Objekte wirken hingegen amüsant, ohne abzustoßen; das Lachen, das sie provozieren, ist rein und bezweckt keine Distanzierung, sondern entsteht an der gleichzeitigen Kognition von Eindrücken, die normalerweise nicht zusammen assoziiert werden.

### 7.1.2

Das Interessante an jenem Stück Wissenschaftsgeschichte liegt nun nicht nur darin, dass eine schon länger bekannte Differenz zwischen verträglichem Scherzen und maliziösem Spott eine terminologische Präzisierung erfährt, sondern vor allem darin, dass mithilfe der eingeführten Begriffsdichotomie die beiden Formen lachfreudiger Kommunikation immer weiter voneinander abgerückt beziehungsweise moralisch gewertet werden, bis schließlich die eine in hohem Maße soziale Anerkennung genießt, die andere aber gänzlich diskreditiert ist.[9] Auf das Bekenntnis, Lachen über komische Kontraste sei frei von tendenziösen oder ambivalenten Beimischungen, verzichtet kaum eine Literaturabhandlung. In krasser Abhebung davon nehmen Spott und bissiger Witz negative Nebenbedeutungen an, geraten ins moralische Zwielicht. Die noch so indirekte Artikulation aggressiver Gefühle wird sozial verpönt. Was früher wohl eher als treffende Bemerkung eines geistreichen Kopfes aufgenommen wurde, empfindet man jetzt sehr leicht als verletzend. Das von Hobbes' Definition erfasste Lachen wird zur Perversion erklärt, welche auf

8 Vgl. Home (1762) Bd. 1, S. 337ff. und Bd. 2, S. 40ff. sowie Beattie (1764), S. 602ff.
9 Tave (1960), S. 23 und 55f.

einer pathologischen Anlage zur Böswilligkeit beruht. Etwas kompromisslos lächerlich zu finden, kommt einem feindseligen Akt gleich.[10]

Zwar ist die glatte Abgrenzung weder von der Ästhetik konsequent beibehalten worden, noch hat die Literatur selbst den Zustand der Unschuld erreicht, ohne trivial zu werden. Wie entschlossen aber die damaligen Theoretiker waren, ihre normativen Vorstellungen vom reinen Lachen durchzusetzen, lässt sich an dem hartnäckigen Missverstehen ermessen, das sie den Ansichten des Earl of Shaftesbury entgegenbrachten. Sie unterstellten ihm, er habe behauptet, der wahre Gehalt einer Meinung sei allein dann ausgemacht, wenn sie es unbeschadet überstehe, ins lächerliche Licht gerückt zu werden. Tatsächlich verwendet Shaftesbury im ersten Aufsatz seiner *Characteristics* das unklare Schlagwort vom »test of ridicule«.[11] Was er damit jedoch sagen will, erläutert das anschließende *Essay on the Freedom of Wit and Humour* ausführlich: Mit Berufung auf ein Aristoteles-Zitat vertritt Shaftesbury die Auffassung, dass eine ernsthafte Betrachtung, welche keinen Scherz verträgt, suspekt ist, wie umgekehrt witzige Bemerkungen, die keinen tieferen Sinn ergeben, unecht sind. Für die Wahrheitsfindung werde deshalb eine informelle Atmosphäre nur förderlich sein, da diese Art des Redens ihrerseits schon Vernunft zeige. Wo indessen autoritativ gelehrt und devot zugehört werde, könne man den rationalen Gehalt viel schwerer überprüfen. Shaftesbury verteidigt die freie Debatte gegen den Schuldogmatismus, wobei er ausdrücklich den ungezwungenen Umgang der Clubs im Auge hat.[12] Obwohl er also eine durchaus liberale Kommunikationsform befürwortet, erntet er nicht weniger Kritik als Hobbes, einzig weil er die bereits negativ besetzte Vokabel ›ridicule‹ neben ›good humour‹ verwendet und dadurch den Verdacht erregt, dem verpönten Spotten das Wort geredet zu haben.

Die »scharfe« Dichotomie zwischen Spott und Scherz beherrscht zunehmend die ästhetische Diskussion. Feiner abwägende Studien – wie das *Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* von Corbyn Morris (1744) – werden kaum rezipiert, da sie die glatte Abgrenzung vermissen lassen, sondern eine Vielfalt von Mischformen für zulässig halten. Auch geringe Andeutungen aggressiver Spuren in lachfreudiger Kommunika-

10 Hobbes' Definition, die im *Spectator* immerhin noch diskutabel war, fertigt Hutcheson (1725, S. 102) kurzerhand als »ill-natur'd Nonsense« ab.

11 Shaftesbury (1711), Bd. 1, S. 10

12 Shaftesbury (1711), Bd. 1, S. 51ff.

tion widersprechen den leitenden Geschmacksnormen und gelten als Merkmal einer bösartigen Charakteranlage.

Darüber hinaus gerät die eben noch florierende Satire, als literarische Form des Spottens, in Misskredit. Ihren militanten Duktus, den sie aus einer feindseligen Motivierung bezieht, ereilt die gleiche offizielle Ächtung. Es wird dem Satiriker nicht länger honoriert, dass er soziale Mängel mit offener Indignation verfolgt und lächerlich macht, vielmehr erscheint er wie jemand, dessen unsublimierter Sadismus etablierte Verhältnisse lediglich diffamieren, aber keineswegs verändern will. Die schlimmen Anfeindungen, welche Jonathan Swift oder andere hervorragende Satiriker von Kritikern erdulden mussten, sprechen eine beredte Sprache. Im Satire-Artikel für die *Encyclopédie* bündelt Louis de Jaucourt das zeitgenössische Vorurteil:

> Es scheint, dass im Herzen des Satirikers ein verborgener Keim von Grausamkeit sitzt, der das Interesse der Tugend zum Vorwand nimmt, um das Vergnügen zu haben, wenigstens das Laster zu zerreißen. In dieses Gefühl mischen sich Tugend und Bosheit, Abscheu vor dem Laster und nicht zuletzt Menschenverachtung, das Verlangen, sich zu rächen, und eine Art Ärger, das nur mit Worten tun zu können; und wenn die Menschen je durch die Satiren gebessert werden sollten, so scheint alles, was der Satiriker dann tun könnte, zu sein: sich darüber nicht zu ärgern.[13]

Satirische Aggression hatte etwa John Dryden noch zustimmend mit einem perfekten Hieb verglichen, der den Kopf abtrennt, ohne dass er herabfällt.[14] Der *Spectator* sieht sie dagegen schon als einen giftigen Pfeil aus dem Dunkeln, der unheilbare Wunden schlägt, und beschließt, keine direkten Satiren zu publizieren, weil ihnen böse Absicht unterstellt werden könnte.[15] Von da an hat satirisches Schreiben, sofern es überhaupt gebilligt wird, die Auflage, sich jeder dezidierten Parteilichkeit zu enthalten, womit natürlich die charakteristische Brisanz aus dieser Schreibart entfernt ist. (Der Gebrauch von ›Satire‹ in solch domestizierter Bedeutung verschwimmt dann manchmal mit ›Humor‹. Auch Schillers Satireverständnis in *Naive und sentimentalische Dichtung* weist bereits auf Jean Pauls Humortheorie hin, die ihrerseits Elemente der barocken Narrensatire mitführt.)

---

13 Jaucourt (1765) in der Übersetzung von Brummack (1971), S. 324.

14 Dryden (1693), S. 93

15 *Spectator* Nr. 23 (1711), in: Bond (1965), Bd. 1, S. 97

### 7.1.3

Der Begriff ›Humor‹ folgt der Umwertung des Lachens. Er steht dann dem gewandelten Verständnis als umgepolter Terminus zur Verfügung.[16]

An seinem etymologischen Ursprung bezeichnet das lateinische Wort ›humor‹ Flüssigkeiten aller Art. Die von der antiken Medizin entwickelte, bis in die frühe Neuzeit gültige Humoralpathologie verstand darunter die disponierenden Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe oder schwarze Galle. Das Unterscheidungskriterium ermöglichte es wiederum der Temperamentenlehre, eine sanguinische, phlegmatische, cholerische oder melancholische Gemütsverfassung zu diagnostizieren, je nachdem, welcher der vier ›humores‹ dominierte.

Im England des späteren 16. Jahrhunderts avanciert die semantische Ableitung ›humour‹ zu einem bildungssprachlich geläufigen Ausdruck, der nicht allein ein konstitutionelles Temperament benennt, sondern insgesamt unangepasstes Verhalten, was man auf ungünstig gemischte Körpersäfte zurückführte. Wegen ihrer Abweichung von der Normalität wecken die ›humours‹ das Interesse elisabethanischer Dramatiker, nämlich als Thema der Tragödie, insofern deren Protagonisten durch unbeherrschte Leidenschaften schicksalhaft determiniert sind, oder als lächerliche Zielscheiben von Komödien, wenn die Normverletzungen weniger Schaden im Sozialleben anzurichten drohen. Um die volle Bandbreite des Begriffs ermessen zu können, genügen zwei Beispiele aus William Shakespeares Stücken: Lady Macbeths destruktive Machtgier ist ihrer Natur nach genauso ein ›humour‹ wie Katharinas widerspenstige Attitüde.

Die »comedy of manners« der Restaurationszeit übernimmt die Bühnentradition weitgehend; laut Thomas Shadwell ahmen viele neuere Werke ohnehin nur Ben Jonsons meisterhafte Komödien nach. Doch wo der Zeitgenosse Shakespeares die »vain fantastick passions« physiologisch bedingt glaubte, da kennzeichnet Shadwell die ›humours‹ psychologisch mit dem Attribut »Byas of the Mind«.[17] Seine *Humorists* (1671) verspotten zum Beispiel die männliche Einbildung, für alle Frauen unwiderstehlich zu sein, als eine derartige mentale Voreingenommenheit. In *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) spricht John Dryden von

16 Die Wortgeschichte von ›Humor‹ wird ausführlich dokumentiert bei Schmidt-Hidding (1963).

17 Shadwell (1671), S. 254

> some extravagant habit, passion, or affection, particular […] to some one person, by the oddness of which, he is immediately distinguished from the rest of men; which being lively and naturally represented, most frequently begets that malicious pleasure in the audience which is testified by laughter; as all things which are deviations from common customs are ever the aptest to produce it […].[18]

Das fasst die typischen Ansichten des 17. Jahrhunderts bündig zusammen: Ein ›humorist‹ (so die nun bevorzugte Bezeichnung) ist ein Außenseiter, dessen verschrobenes, aus dem üblichen Rahmen fallendes Wesen als Zielscheibe aggressiver Satire dient, während die Gemeinschaft ihren normativen Konsens im Gelächter über das bloßgestellte Fehlverhalten konsolidiert.

Um die Wende zum 18. Jahrhundert macht sich indessen der oben beschriebene Wandel des Publikumsgeschmacks bemerkbar, dem William Congreve Rechnung trägt, wenn er im Prolog zu *Love for Love* (1695) ankündigt:

> There's Humour, which for chearful Friends we got
> And for the thinking Party there's a Plot.
> We've something too, to gratifie ill Nature,
> (If there be any here) and that is Satire.
> Tho Satire scarce dares grin, 'tis grown so mild;
> Or only shews its Teeth, as if it smil'd.[19]

Auf die soziologische Relevanz dieser Geschmacksänderung verweist George Farquhars Beobachtung, wonach der Höfling eher geistreiche Pointen *(»Wit* and *Purity of Stile«)* zu schätzen wisse, wohingegen der Städter mehr an Charakterkomik *(»Humour* and *Ridicule«)* Gefallen habe.[20]

Je stärker das Aggressive der satirischen Intention aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt wird, desto weniger dient Lachen über sonderbare ›humorists‹ sozialer Kontrolle, sondern ist Anzeichen eines Amüsements, das Exzentriker trotz allem in ihrer Eigenart akzeptiert. Zur Umwertung trägt erheblich bei, dass die Diversität ungewöhnlicher Individualitäten das liberale Weltbild des Bürgertums bestätigt, was Thomas Davies seinerzeit folgendermaßen auf den Punkt bringt: »At length Commerce, and her companion Freedom, ushered into the world their genuine offspring, True Humour.«[21]

---

18 Dryden (1668), S. 85.
19 Congreve (1695), S. 213; vgl. Hooker (1948).
20 Farquhar (1702), S. 327
21 Davies (1777), S. 48

Der durch Wohlstand und staatlich garantierte Freiheiten gesicherte Privatbereich erlaubt es den Einzelnen, nonkonformistische Haltungen zu entfalten beziehungsweise ihre unverwechselbare Identität zu behaupten. Vor diesem Hintergrund muss ein Sonderling beinahe vorbildlich wirken als »a person who governs himself according to his own understanding in disobedience to that of others, who are more in fashion than himself.«[22] Steeles Bewunderung des Exzentrikers, welcher nur auf die Stimme seines Herzens – »that throbbing particle of divinity within us« – hört, wird nicht uneingeschränkt geteilt, gibt aber die Umwertungstendenz auch für differenziertere Ansichten vor. Corbyn Morris zum Beispiel analysiert scharfsichtig, wie der ›humorist‹, der seiner Unabhängigkeit zuliebe fremde Erwartungen unterläuft, genau dadurch eine Rolle erfüllt, seine ungesellige Art also mit Geselligkeit rechnet. Gleichwohl räumt Morris ein, dass allererst die Inszenierung des Individualismus jenen Freiraum schafft, in dem positive Eigenschaften wie Zivilcourage und Kritikfähigkeit erstarken.[23] Der spezifische Subjektivitätsdiskurs des liberalen Bürgertums ist bald umfassend etabliert. Den guten Anlagen der menschlichen Natur (›good-nature‹) fügt sich hierbei liebenswürdige Heiterkeit (›good-humour‹) so harmonisch ein, dass sie mittelbar als Beglaubigung ihrer anthropologischen Basis gilt. Sie bildet auch den Keim, aus dem im 19. Jahrhundert der ›sense of humour‹ hervorgehen wird, womit man ein ausgeprägtes Gespür für die Relativität von Selbstentwürfen meint, das seither fest mit dem Ideal einer mehrdimensionalen Persönlichkeit verwachsen ist.[24]

Solange es allerdings dem gewandelten Publikumsgeschmack an eindrucksvollen literarischen Beispielen mangelt, greift er ersatzweise auf beliebte Figuren der tradierten Komödie und Satire zurück, wobei er über deren verwerfliche Charakterzüge hinwegsieht. Eine solche Transformation erfährt John Falstaff, dem man so viel jovialen Charme zuspricht, dass sich seine (bei Shakespeare betonte) moralische Fragwürdigkeit verliert. Fast vollständig fällt die Metamorphose Don Quijotes aus. Immer seltener wird er (wie bei Cervantes) als ein an heroischen Illusionen krankender Verrückter eingestuft, sondern findet wegen seiner Schwäche, eines lediglich unzeitgemäßen Idealismus, wohlwollendes Verständnis. Derartige Stilisierungen erübrigen sich beim Erscheinen der Romane Laurence Sternes, die nicht nur darin einzigartig sind, dass sie mit dem Brüderpaar auf Shandy Hall

22 Steele, in: *The Theatre*, Nr. 4 (9.-12. 1. 1720), zit. nach Tave (1960), S. 101.
23 Vgl. Morris (1744), S. 15-23
24 Vgl. Wickberg (1998)

oder dem reisenden Pfarrer Yorick unübertroffene humoristische Gestalten vorführen. Sie markieren darüber hinaus den entscheidenden Übergang von der Komik einzelner Charaktere zu einer narrativen Struktur, welche eine thematische Beziehung zwischen Erzähler und präsentierten Akteuren herstellt, womit sie eine selbstreflexive Komplexität erreicht, wie sie für literarischen Humor wesentlich ist. Denn erst diese Form korreliert die fixen Ideen der Handlungsträger mit der neuen Subjektivitätserfahrung auf eine dermaßen zweischneidige Weise, dass die Implikationen des aufklärerisch-empfindsamen Menschenbilds gerade in ihrer Problematik erkennbar werden. Eben deshalb kann sich der Humorbegriff vom Objekt des Lachens lösen und den speziellen Wahrnehmungsmodus bezeichnen, den (nunmehr so genannte) humoristische Autoren zur Perspektivierung einsetzen.

## 7.2 Jean Pauls *Siebenkäs*

Bevor ich den Zusammenhang von Humor und kulturellem Ichideal näher betrachte, möchte ich einen Text heranziehen, an dem die unmittelbare Bedeutung der sozialpsychologischen Konstellation für die literarische Produktion augenfällig demonstriert werden kann.

Jean Paul hat die psychische Hemmung seiner satirischen Ausdrucksfähigkeit unter dem idealistischen Standard der Subjektivität nämlich zu einem humoristischen Glanzstück verarbeitet. Er hatte bekanntlich seine schriftstellerische Laufbahn mit Satiren begonnen, brachte davon auch zwei Sammlungen auf den Markt, ohne jedoch Erfolg zu verzeichnen. Tatsächlich sind weder die *Grönländischen Prozesse* (1783) noch die *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) besonders bemerkenswert. Erst das humoristische Schreiben erlebt Jean Paul als Durchbruch zur adäquaten Form, in der sich das Herz öffnen und innerste Gefühle aussprechen darf, denen das satirische Genre zu wenig Platz einräumt.[25] Um das Prekäre der frühen Schreibweise voll auszuloten, unterschiebt er einer seiner Romanfiguren den Urhebertitel der anonym erschienenen *Teufelspapiere*[26]; in dem Roman *Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796) werden die unbewussten Schwierigkeiten satirischer Literaturproduktion thematisiert.

25 Vgl. Jean Paul I 15f.
26 Jean Paul II 81; IV 721 und 740

### 7.2.1

Die fiktive Biographie des Firmian St. Siebenkäs zeigt ihn als dreißigjährigen Mann, der erst vor kurzem geheiratet hat. Finanziell baut er auf eine lange nicht beanspruchte Erbschaft, denn sein dürftiges Einkommen als Armenadvokat würde keine zwei Leute ernähren. Die Auszahlung des Nachlasses wird ihm allerdings vom perfiden Vormund verweigert, der den Umstand ausnutzt, dass Siebenkäs während des Studiums mit seinem Freund Leibgeber die Namen tauschte. Jetzt muss sich der Betrogene einem Gerichtsprozess samt den absehbaren, teuren Verschleppungstaktiken stellen. Die Notlage bringt ihn auf den Gedanken, ein satirisches Buch zu schreiben, weil er hofft, das Honorar werde Lebensunterhalt sowie Verfahrenskosten decken. Seine Frau Lenette jedoch, welche inzwischen um den Erbstreit und dessen Hintergründe weiß, ist tief betroffen sowohl über den Namentausch ihres Mannes als auch sein Schweigen darüber.

Diese Krise fördert eine unüberbrückbare Verschiedenheit im Charakter beider Eheleute zutage. Auf das Naturell des Helden fällt ein ausgesprochen günstiges Licht. Seine »freie Seele«[27] hebt sich von der kleinstädtisch steifen Umgebung ab, deren statusorientiertes Denken ihm egal ist. Er fragt nicht nach Konventionen oder weltmännischem Benehmen, sieht nur auf den Wert der Person. Unvermeidlichen Zwängen begegnet er mit stoischer Gelassenheit, wodurch er sich Sensibilität und geistige Überlegenheit bewahrt. Seine Frau kommt erheblich schlechter weg. Sie lebt völlig angepasst an die Verhältnisse, ist in allen Angelegenheiten stark traditionsgebunden und von den Meinungen der Nachbarn abhängig. Es bedeutet ihr viel, einerseits Äußerlichkeiten zu beachten, andererseits vorgegebene Pflichten zu erfüllen. Sie geht restlos in der Rolle der Hausfrau und Hutnäherin auf, so dass die damals übliche Berufsbezeichnung einer Putzmacherin wie das Etikett ihrer konformistischen Persönlichkeit klingt.

Beiden Eheleuten mangelt es an Verständnis füreinander. Firmian berücksichtigt ebenso wenig das Herkunftsmilieu der Frau wie ihr jugendliches Alter, noch zieht er in Erwägung, dass seine intellektuellen Freiheiten ihr, die bloß religiöse Unterweisung erfahren hat, verschlossen bleiben. Der Erwartung, sie vermöchte »die menschliche Gesellschaft an seiner Seite auszulachen«[28], kann Lenette gar nicht genügen, da sie die Späße ihres Mannes

27 Jean Paul II 391
28 Jean Paul II 308f.

niemals begreift, geschweige denn seine Intention. Sooft er also die erstarrten Verhältnisse willkürlich umdenkt, um zumindest dem Trübsinn zu entrinnen, entkräftet ihn allemal ihre »gute förmliche Widerlegung«[29], welche die richtige, aber triste Sicht der Dinge klarstellt. Siebenkäs wiederum ist schon ganz auf Spaßkommunikation eingeschworen. Wenn Lenette seinem losen Denken wehrt, weil man sonst bald glauben werde, er sei nicht recht gescheit, verwirrt er sie mit der Antwort »Bin ich's denn?«[30] noch mehr, anstatt ihre Sorgen aufzugreifen. Seitdem sie von dem Namentausch Kenntnis hat, sind ihr die unfrommen Verrücktheiten ihres Mannes sogar unheimlich, weshalb sie ihn mit großem Misstrauen ans Satireschreiben gehen lässt.

Vor diesem Beziehungskonflikt spielen die humoristischen Szenen, deren unbewusster Gehalt die Problematik satirischen Schreibens umkreist.[31] Firmians literarische Arbeit gedeiht mickrig, seit unausgesprochene Aggression im Raum steht. Er ist gezwungen, auf die dauernden Putzaktionen seiner Frau zu achten, in denen stumme Anklage und insgeheimer Groll zum Ausdruck kommen.

> Anfangs bezwang er sich recht gut; er gab sich zu bedenken, die Frau müsse sich doch wenigstens regen und könne, solange sie keinen verklärten Leib und keine verklärten Möbeln handhabe, unmöglich so leise in der Stube auftreten wie ein Sonnenstrahl oder wie ihre unsichtbaren guten und bösen Engel hinter ihr. Aber indem er bei sich diesen guten cours de morale, dieses collegium pietatis hörte, kam er aus dem satirischen Kontexte und Konzepte und schrieb bloß matter weiter.[32]

Im stillen Monolog bildet sich ab, wie der Einspruch des Über-Ichs feindselige Impulse momentan niederhält, unmittelbar damit aber auch die Arbeitsfähigkeit des Ichs beeinträchtigt und ihm Ressourcen seines Protests verschließt.

Der behinderte Satiriker bittet Lenette nun dringlich, solange er konzipiere, keinen Krach zu machen. Obwohl sie also demonstrativ leise ist, kann er sich nicht aufs Schreiben konzentrieren, sondern lauert zwanghaft auf eventuelles Störverhalten. Da sie fast unhörbar herumschleicht, muss er freilich »fleißig aufpassen«, doch vernimmt er zu seiner Genugtuung die meisten

29 Jean Paul II 308
30 Jean Paul II 292
31 Jean Paul II 154-174
32 Jean Paul II 154f.

Geräusche. Längeres, intensives Horchen gibt ihm einen guten Grund, das Schreiben abzubrechen, um »das peinigende Trippeln« zu monieren. Jetzt verlangt er von ihr, wieder normal herumzulaufen (auch wenn er am liebsten neben dem lauten und leisen Gehen noch das durchschnittliche abgeschafft hätte), dafür allerdings nur absolut nötige Tätigkeiten auszuführen. Indem seine Frau die Auflage scheinbar befolgt, versteht sie es, an ihrem gewohnten Arbeitsgang festzuhalten. Je »aufmerksamer und intoleranter« er reglementiert, desto hartnäckiger hat sie ihren Willen.[33] Als er zum Beispiel verbietet, in der Schlafkammer mit dem Besen aufzukehren, setzt sie die Hantierung kaum vernehmlich mit einem Handfeger fort. Weil er das nebenan »zum Glück wider Verhoffen« dennoch hört, muss er abermals unterbrechen und auf sie einreden, die unterdessen ohnehin fertig wird. Firmian geht erneut ans Werk –

> Lenette drückte indes langsam die Kammertüre zu; er musste also von Neuem schließen, dass draußen in seiner Gehenna und Pönitenzpfarre wieder etwas gegen ihn im Werke sei. Er legte die Feder nieder und rief über den Schreibtisch hinweg: »Lenette, ich kann's nicht genau hören; bist du aber draußen wieder über etwas her, das ich nicht ausstehen kann: so bitt' ich dich um Gottes Willen, stell' es ein, mach' einmal meine heutige Kreuzschule und meine Werthers Leiden darin aus – lasse dich sehen!« – Sie versetzte, aber mit einem vom heftigen Bewegen schwankenden Atem: »Nichts, ich mache nichts.« Er stand wieder auf und öffnete die Türe seiner Marterkammer. Die Frau bügelte darin mit einem grauen Flanell-Lappen und scheuerte das grüne Ehe-Gitterbette ab.[34]

Selbst eine lange Auseinandersetzung darüber, wie negativ sich das renitente Putzen auf die Qualität der Satiren auswirke und deshalb den finanziellen Ertrag mindere, bringt kein Ende, sondern lediglich eine neue Wendung des zermürbenden Kleinkriegs. Denn Lenette stellt jetzt zwar das Putzen ein, solange ihr Mann am Schreiben ist, wartet jedoch bloß darauf, bis er eine kurze Pause einlegt, um schnell ein paar Handgriffe dazwischenzuschieben, was ihm den Rest an Fassung nimmt.

Frühere Interpretationen zum *Siebenkäs* haben auf einseitige Weise beschrieben, wie das literarische Projekt des Helden unter dem dumpfen Starrsinn seiner Frau leidet. In der Tat fällt die Schilderung hauptsächlich zu sei-

33 Jean Paul II 155f.
34 Jean Paul II 157

nen Gunsten aus. Meine referierende Zusammenfassung verstärkt dagegen die feinen Seitenhiebe des Erzählers, weil das andere, eher versteckte Erzählmotiv erst wahrnehmbar ist, nachdem man sich von der dominanten Perspektive freigemacht hat.

## 7.2.2

Eine Bestätigung dieser Lesart liegt ferner darin, dass Jean Paul für die zweite Auflage eine Szene hinzufügt, welche strukturell die vorausgegangene glatt wiederholt, aber einen weitaus banaleren Streitpunkt betrifft. Damit unterstreicht er die Ambivalenz der narrativen Intention und vertieft den Eindruck, dass der angehende Schriftsteller einen inneren Konflikt auf der Beziehungsebene austrägt, eine mentale Schreibhemmung den störenden Tätigkeiten der Frau anlastet, wodurch er sowohl sein Unvermögen rationalisiert als auch seinen angestauten Aggressionen legitimierte Abfuhr verschafft. In der ergänzten Szene[35] hat Siebenkäs beschlossen, nur noch abends zu konzipieren, wenn sich Lenette Näharbeiten vornimmt, womit jedes Konfliktpotenzial ausgeräumt scheint. Bereits am ersten Abend verfällt er indessen auf den Gedanken, sie möchte ihm das ›Putzen‹ des Kerzendochts abnehmen, das in regelmäßigen Abständen nötig ist, um ein Blaken des Lichts zu verhindern. Erwartungsgemäß kann sie es nicht richtig handhaben. Seiner Meinung nach wartet sie zu lange mit dem Abschneiden, so dass er wie vorher andauernd unterbrechen muss, um daran zu erinnern. Seine Aufforderung, die Lichtschere öfter zu gebrauchen, erfüllt sie prompt mit geflissentlicher Übertreibung, weshalb der Schriftsteller im alten Dilemma ist, anstatt zu schreiben, kontrollieren zu müssen, ob früher oder später geputzt werden soll. Das zeitraubende Reglementieren setzt sich fort, bis der Satiriker sein letztes bisschen Geduld verliert und, vor Wut zitternd, das eingedunkelte Kerzenlicht ganz auslöscht. Die erzwungene Pause kommt ihm gerade recht, um in der Dunkelheit herumzuschimpfen und ihr Schikane vorzuwerfen. Als Lenette stumm das Licht anzündet, sieht er Tränen in ihren Augen.

> Es war zum ersten Male in der Ehe. Da durchschauete er, wie ein Magnetisierter, den ganzen Krankheitbau seines Innern und beschrieb ihn, zog auf der Stelle den alten Adam aus und warf ihn verächtlich in den fernsten Winkel. Dies vermochte er leicht, sein Herz stand der Liebe und der Gerechtigkeit

35 Jean Paul II 168-174

> so offen, dass, sobald sich diese Göttinnen zeigten, seine zornige Stimme aus dem Vordersatze ankam als die mildeste im Nachsatze, ja er konnte die Streitaxt einhalten mitten im Niederhieb.[36]

Die zweite Szene betont die Psychopathologie des Satirikers, welche als Konflikt zwischen dem »alten Adam« und seinem besseren Selbst hingestellt wird. Es ist deshalb wichtig, nicht nur mit Siebenkäs äußere »Hemmketten«[37] für die Stagnation des Projekts verantwortlich zu machen, sondern sie ebenso als Objektivierungen von psychischen Barrieren zu verstehen. Das irreale Moment der Beschwerden hat im Grunde schon Lenettes positivistischer Verstand aufgespürt, wenn sie einwendet, dass Firmian doch auch von den Geigenübungen des Nachbarjungen nicht gestört werde beziehungsweise den Kerzenschein moniere, der ihr sogar beim Nähen gut ausreiche.[38] Dagegen bemüht ihr Mann die ›psychologische‹ Erklärung, dass ihn beim geistigen Arbeiten weniger sinnliche Wahrnehmungen irritieren, als vielmehr der Gedanke ans Putzen selbst, der alle anderen Einfälle auslösche.[39]

Diese ersichtlich fixe Idee macht schlagartig »den ganzen Krankheit[s]bau seines Innern« klar. Offenbar wurzelt der verselbständigte Gedanke ans Putzen im Schmutzkomplex, von wo aus wiederum assoziative Verbindungen zum literarischen Projekt bestehen, denn die Erzähler-Metaphorik siedelt Satire zwischen den Wortfeldern des Schmutzigen und Bösen an. »Swifts schwarze Kunst«[40], als Umschreibung satirischer Literatur überhaupt genommen, komprimiert beides: teuflische Magie und die unsauberen Praktiken der Invektive.[41] Sobald Siebenkäs »in der satirischen Rußhütte« ans destruktive Anschwärzen geht[42], wird der Gegengedanke ans Putzen überwertig, weil er einen Widerwillen gegen das nicht lizensierte Vorhaben ausdrückt. Die Klagen, seine Frau störe ihn, formulieren in paranoider Verzerrung einen zutreffenden psychischen Sachverhalt, das heißt, auf der unbewussten Symbolebene sind die Aktionen des Ehepaars allerdings konträr. Lenette weiß ihre bedrohte Identität nur zu wahren, indem sie alle ums Putzen zentrierten Aufgaben pflichtgemäß erfüllt. Der Übereifer, mit dem

36 Jean Paul II 174
37 Jean Paul II 173
38 Jean Paul II 167, 172
39 Jean Paul II 158, 171, 172
40 Jean Paul II 472; siehe auch 58.
41 Vgl. Jean Paul IV 824 zum Titel der *Teufelspapiere*, sowie II 41 und 1137 zum Thema des Anschwärzens.
42 Jean Paul II 155

sie den gesamten Hausrat sauber hält, will die Angst vor Verwahrlosung bewältigen und zugleich ihr reines Gewissen zeigen. Siebenkäs bezweckt mit seinen Satiren das genaue Gegenteil, nämlich Verelendung als Ergebnis sozialer Ungerechtigkeit zu thematisieren. Sind die Putzaktionen wie hilflose Gesten, welche den Verfall bürgerlicher Reputation aufhalten oder sogar annullieren möchten, so sollen die satirischen Anklagen das miserable Leben literarisch in den Dreck ziehen. Aber der Kraftaufwand, gegen etablierte Verhältnisse anzuschreiben, wird von der demonstrierten Ordentlichkeit gleichsam weggewischt und ungeschehen gemacht. Sie verkörpert sowohl die gesellschaftliche Ordnung als auch deren normative Präsenz in Firmians Psyche. So verstanden, ist das zwanghafte Achten auf Putzhandlungen nichts anderes als der Disziplinierungserfolg seines Über-Ichs.

Die negativ verschränkten Interaktionen zwischen weiblicher Putzwut und männlichem Reglement inszenieren verhüllt anal-sadistische Regungen, welche der Anlass satirischen Schreibens in erhöhtem Maße mobilisiert, was den beschriebenen Konflikt auslöst. Siebenkäs ist zum Satiriker ungeeignet, denn ihm steht Polemik nicht frei zur Verfügung. Das tatsächliche Schreibproblem liegt in der Unfähigkeit, mit destruktiven Impulsen überhaupt umzugehen. Noch weniger kann er sie stilistisch verwerten, da sie sich als verdrängte der sprachlichen Ich-Kontrolle entziehen. Seine Satiren vermeiden ja auch jede merkliche Brisanz, ihre paar streitbaren Wahrheiten bleiben hinter unverständlichen Anspielungen und schwachen Witzen versteckt. Wahrscheinlich darf er die Eindämmung von verdrängten Aggressionen keinen Spaltbreit lockern, um wenigstens eine dosierte, treffsichere Militanz zuzulassen; »vor lauter Zorn kann man den Zorn nicht ästhetisch, d.h. satirisch auslassen, so wenig als der Jüngling die Liebe während seiner Liebe malen kann […].«[43] Das sind Firmians eigene Worte, womit er allerdings einen späteren Lebensabschnitt meint, der das Überarbeiten der *Teufelspapiere* für eine Neuausgabe unmöglich macht, weil nun »die Werke des Teufels […] in die Waschmaschine [!] zu werfen« seien.[44] Er hat es inzwischen zum Justizinspektor gebracht, ist dadurch beruflich zur Strafverfolgung ermächtigt. Einzig diese Form, die legalisierte Ausübung von Gewalt, erlaubt ihm, aggressiven Neigungen mit Billigung seines Über-Ichs nachzugeben. Da

43 Jean Paul IV 741

44 Jean Paul IV 741. Auch Jean Pauls stilistische Bearbeitung der Satiren für die *Palingenesien* ließe sich unter dem Aspekt der Verbalisierung von Aggression (IV 777) betrachten.

satirische Artikulation feindseliger Tendenzen nicht von ähnlichem Rückhalt in der Gesellschaft abgesichert ist, scheint sie nach wie vor problembeladen.

### 7.2.3

Im Konflikt um die satirische Neigung lässt sich näherhin ein Faktor ausmachen, der für den Einspruch des Über-Ichs ausschlaggebend ist. Der Erzähler tut alles dazu, den Leser diesbezüglich zu lenken, denn im Verlauf des Romans, zumal in der zweiten Auflage, verstärkt er die Textsignale, welche das spöttische Betragen zum peripheren Persönlichkeitsmerkmal stilisieren. Wann immer das Thema der »satirischen Bosheit«[45] anklingt, häufen sich Wörter wie »nur«, »bloß« oder »scheinbar«, »Anschein« etc., die etwaige Impertinenzen verharmlosen. Mit solchen Einschränkungen beziehungsweise Dementis will der Erzähler verhindern, dass Leser von dem sarkastischen Habitus Firmians auf den Charakter schließen und sein gutes Herz verkennen.

Die Figur des Leibgeber (einschließlich seiner Außenseiter-Rolle, deren existenzielle Unhaltbarkeit im *Titan* evident wird) benutzt Jean Paul zur Kontrastierung. Die beiden Freunde sind zwar allgemein mit der Ähnlichkeit von Zwillingsbrüdern ausgestattet, nicht zuletzt haben sie die Lust gemeinsam, ihre verbissen ernste Umwelt durch Streiche zu verwirren, dennoch zeigen sich gerade hier Unterschiede. Leibgeber ist »überall ungestüm, frei, kühn, ergrimmend und unversöhnlich gegen Ungerechtigkeiten«.[46] Über die Beschränktheit und Eitelkeit der Mitmenschen kann er sich aufrichtig ärgern, über Ausbeutung und Intrigen offen empören. Zu »Leibgebers harter Kräftigkeit, ja sogar Zornfähigkeit«[47] fehlt jede Entsprechung im Doppelgänger. Siebenkäs mangelt es keineswegs an Zivilcourage, aber die Menschenliebe gibt seinen Protesten »unvermerkt […] den sanften tiefern leisern Ton«.[48] Er sieht alles milder, vergibt schneller, ist selbst Feinden nicht wahrhaft böse. Unterschiedlich zu aggressiven Äußerungen disponiert, verbinden die Freunde auch mit ihren ›satirischen Bosheiten‹ grundverschiedene Intentionen. Leibgeber legt seinen derben Späßen einen klaren Bestrafungszweck bei, in den

45 Jean Paul II 333
46 Jean Paul II 389
47 Jean Paul II 70; vgl. 41 und 66. Alle Stellen sind Änderungen der 2. Auflage.
48 Jean Paul II 88

durchaus Rachegedanken einfließen.[49] Leute, gegen die er ausfällig wird, bekommen seine Feindseligkeit nachhaltig zu spüren und sehen ihre hinterhältigen Pläne vereitelt. Wenn sie sich dagegen von Firmians Possen getroffen fühlen, so ist das ein zufälliges, ganz unbeabsichtigtes Resultat. Er empfindet die Mitmenschen nur als Anlässe, kaum als Adressaten seines Spotts. Eine Rückwirkung auf sie ist ihm so nebensächlich, dass er ihre gekränkten Reaktionen gar nicht begreift.[50] Seine Sarkasmen transportieren eine richtungslose Aggressivität, welche, anstatt einer Offensive oder Revanche zu dienen, eher das narzisstische Hilfsmittel seines »welttrotzenden Stoizismus«[51] darstellt. Jedenfalls ist der Erzähler bemüht, die satirische Haltung des Siebenkäs als bloß angenommenen Charakterpanzer hinzustellen, womit das zart besaitete Gemüt sich vor Kränkungen schützt.[52]

Jene eigentliche Innerlichkeit aber, die in den Verhältnissen des Armenadvokaten schlecht zur Geltung kommt, bezeichnet Jean Paul mit dem Zentralsymbol der empfindsamen Tradition, dem Herzen. Firmians Herz ist sehr sensibel, voller Sanftmut, Güte und Liebe.[53] Aggressionen sind ihm notwendig äußerlich. Das wird gerade im Hinblick auf die *Teufelspapiere* betont, deren eklatanter Mangel an Polemik darin begründet sein soll, dass das satirische Gift des Autors »nur in seinem Tintenfasse und in seiner Schreibfeder, d.h. in seinem Kopfe, aber nicht in seinem Herzen waren«.[54] Dem Leser, der leichthin das Gegenteil annimmt, verspricht Jean Paul einmal eine ausführliche Erklärung, warum die »satirische Ader« keine Verhärtung des Herzens nach sich ziehe, sondern womöglich davor bewahre.[55] Zur Erklärung gelangt er indessen nie, beteuert desto öfter die Richtigkeit des Sachverhalts, ohne freilich das Publikum zu seinem Ärger recht überzeugen zu können.[56] In

49 Jean Paul II 40, 70, 389
50 Jean Paul II 228, 337
51 Jean Paul II 70
52 Jean Paul II 323, 328, 333, 337, 353
53 Jean Paul II 88, 115, 174, 313, 323f., 329
54 Jean Paul II 115. Bei der entschärfenden Uminterpretation der Satiren ist Jean Paul ungewöhnlich konsequent. In der 1. Auflage wird noch von ihrem »bittern Tone« gesprochen (II 1150), in der 2. Auflage ist die Bitterkeit gestrichen und durch »Schein-Härte« ersetzt, die »bloß die ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire« sei (II 189). In der *Vorschule* (V 126) wird den literarischen Arbeiten Leibgebers und Siebenkäs' der Titel des Satirischen überhaupt abgesprochen.
55 Jean Paul II 323
56 Jean Paul II 115. Ferner 88, 174, 228, 313, 323.

der Tat muss die Aggressivität doch fühlbare Spuren im Herzen hinterlassen haben, da Siebenkäs während der Krise nervöse Herzstörungen entwickelt, die sein Erzähler und Leidensgenosse Jean Paul mit hypochondrischer Weitschweifigkeit beschreibt.[57] Durch den empfindsamen Kontext wird eine bestimmte Deutung des Symptoms nahegelegt. Jene Innerlichkeit, welche das Herz symbolisiert, stellt ja, auch wenn sie praktisch kaum relevant ist, die komplette Selbstdefinition des Siebenkäs dar. Diesem narrativ optimierten Selbstverständnis sind Aggressionen wohl äußerlich, jedoch weniger im Sinn einer willkürlich zugelegten Attitüde als vielmehr eines unannehmbaren Persönlichkeitsanteils. Die strapazierte Behauptung, von den hervorgekehrten Bitterkeiten finde sich nicht das Geringste im Herzen des Satirikers, hat ihre psychologische Wahrheit darin, dass die feindseligen Impulse gänzlich aus seiner inneren Wahrnehmung gelöscht sind, weil ihr Vorkommen dem idealen Selbstbild widerspricht. Da ihre illegitime Virulenz dem Bewusstsein unzugänglich ist, übernimmt das Symptom der Herzneurose die Funktion, eine das Ichideal lädierende Präsenz von Aggressionen auf körpersprachlichem Niveau auszudrücken.

Die Botschaft der leiblichen Kommunikation wird allerdings nirgends reflektiert. Zu thematisieren, was in der ambivalenten Darstellung des Konflikts angelegt ist, geht über das Ausdrucksvermögen des Erzählers. Stattdessen trifft er umständliche Vorbereitungen, um seinen Helden aus den engen Verhältnissen zu erlösen, und führt ihn einem seiner Innerlichkeit angemessenen Leben entgegen. Wo dieses anfängt, hat der Roman bezeichnenderweise ein Ende.

Mit der Konfliktanalyse wollte ich deutlich machen, wie der durch die allgemeine sozialpsychologische Umorientierung bedingte Wandel sich in Jean Pauls Auffassung von Spottlust fortsetzt. Der satirische Habitus verliert seinen offensiven Weltbezug, wird von der Vorstellung idealer Innerlichkeit lahmgelegt, dient allenfalls zu ihrem provisorischen Schutz und konvergiert endlich mit einer humoristisch genannten Haltung. Eine Charakterisierung des Siebenkäs fasst das zusammen:

> Er verhing sein schönes Herz mit der grotesken komischen Larve und verbarg seine Höhe auf dem niedergetretenen Soccus – und machte das kurze Spiel seines Lebens zu einem Mokierspiel und komischen Heldengedicht. Grotesken Handlungen lief er aus höhern Gründen als aus eitlen nach. Es kitzelte

57 Jean Paul II 304f.

> ihn erstlich das Gefühl einer von allen Verhältnissen entfesselten freien Seele – und zweitens das satirische, dass er die menschliche Torheit mehr travestiere als nachahme; er hatte unter dem Handeln das doppelte Bewusstsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers. Ein handelnder Humorist ist bloß ein satirischer Improvisatore.[58]

Das »doppelte Bewusstsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers« verweist schon auf den zentralen Gedanken der Humortheorie Jean Pauls, worin wir im Übrigen die Korrelation des Humors mit dem kulturell verbindlichen Identitätsentwurf wiederfinden werden.

58 Jean Paul II 292

# 8. Komik und Humor (Jean Pauls Lachtheorie)

Unter den Theorien des Humors stehen Jean Pauls Überlegungen zeitlich und rangmäßig an erster Stelle. Fast jede philosophische Ästhetik hat sich in dieser Hinsicht auf die *Vorschule der Ästhetik* (1804) bezogen. Gleichwohl sind die einschlägigen Paragraphen dermaßen erratisch, dass sie von einfacher Hermeneutik nicht wesentlich erhellt werden können.[1] Sie präsentieren sich als ein dichtes Geflecht von Beispielen, Bildern, Theoriefragmenten unterschiedlichster Provenienz. Der Versuch, Herkunft sowie Tragweite einzelner Traditionselemente auszumachen, um von daher zu einer stimmigen Interpretation zu gelangen, muss aus mehreren Gründen scheitern. Erstens hilft Kontextbestimmung von Teilen wenig angesichts der exzerpierenden Arbeitsweise Jean Pauls, die Gedanken aus ihrem Zusammenhang herausbricht, ihnen infolgedessen oft genug eine eigensinnige Ad-hoc-Bedeutung beilegt. Zweitens ergeben die Teile – man mag sie drehen und wenden, wie man will – kein konsistentes Ganzes. Drittens würde eine Interpretation, der eine widerspruchsfreie Umformulierung aller Metaphern gelänge, gerade den springenden Punkt übersehen, dass Jean Pauls Überlegungen zwangsläufig metaphorisch und widerspruchsvoll sind, weil sie einen diskursiv nicht einholbaren Sachverhalt erfassen wollen. Deshalb beinhaltet der Anspruch, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstehen konnte, hier mehr denn je eine bewusstseinskritische Analyse, welcher es darum geht, das der Metaphorik inhärente Anliegen zum historischen Zeitpunkt zu rekonstruieren. Ich halte es für zweckmäßig, bei den signifikanten Aussagen Jean Pauls anzusetzen, sie auf einen geeigneten Theorierahmen zu beziehen und so ihre impliziten Prämissen und Intentionen zu klären.

1 Auch in Erklärungsversuchen neueren Datums wird Humor umso eher als ästhetisches Phänomen verfehlt, je unkritischer die metaphysische Weltanschauung Jean Pauls damit verquickt wird.

Zuerst scheint es naheliegend, mit der Untersuchung des Erhabenen anzufangen, die Jean Paul vorausschickt, um dann Komik und Humor ex negativo zu kennzeichnen.[2] Dieser Weg ist indessen nicht zielführend. Das Erhabene möchte Jean Paul in Abhebung von Kant und Schiller bestimmen, wobei er freilich weder die Position seiner Opponenten noch die eigene hinreichend verdeutlicht. Dadurch steigert sich lediglich der Erklärungsbedarf für das Gegenteil des Erhabenen. Mit dem indirekten Zugang kontert Jean Paul ohnehin nur andere Hypothesen, welche das Komische aus einem Gegensatz zum Tragischen oder Rührenden ableiten, merkt jedoch sofort, dass seine Variante das gleiche Risiko der Belanglosigkeit birgt:

> Wenn ein Programmatist, der das Lächerliche analysieren will, das Erhabene voraussendet, um bei dem Lächerlichen und dessen Analyse anzulangen: so kann sein theoretischer Gang sehr leicht zu einem praktischen ausschlagen.[3]

Den vorläufigen Ansatz schiebt denn auch der zentrale Gedanke beiseite, der im *Siebenkäs* »das doppelte Bewusstsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers« beziehungsweise in der *Vorschule* »das Leihen unserer kontrastierenden Einsicht« lautet.[4] Komische Kontraste werden demnach auf originelle Weise als Perspektivwechsel definiert, was einen ganz wichtigen Fortschritt für die Lachtheorie darstellt. Die Originalität bleibt Jean Paul unbenommen, wenn wir fragen, woher die Anregung dazu stammt. Nun gibt es allerdings eine epochale Theorie mit Perspektivwechsel als Grundlage, worin dieser extensiv wie nirgends sonst behandelt wird. Ich meine die *Theory of Moral Sentiments* (1759) von Adam Smith.

Die Verbindung zu Smith ist keineswegs abwegig, wie sie vielleicht auf den ersten Blick wirkt. Wir wissen, dass Jean Paul die schottische Philosophie samt ihrer theologischen Vorgeschichte studiert und manches trotz grundsätzlicher Differenzen übernommen hat. Auf sie geht vor allem die starke Betonung des »Mitgefühls« zurück – ein Denkmotiv, dem Smiths Sympathie-Lehre allgemeine Geltung verschafft hatte.[5] Die Abhandlung über moralische Gefühle (ein Buch, das weithin rezipiert wurde und dessen letzte Fassung eben in den neunziger Jahren, von Ludwig Kosegarten übersetzt, im deutschsprachigen Raum kursierte) war Jean Paul nachweislich bekannt. Seine Ex-

2 Jean Paul V 105-109
3 Jean Paul V 109
4 Jean Paul II 292 und V 113
5 Unter den vielen Stellen zum ›Mitgefühl‹ bezieht sich Jean Paul einmal (VI 609) terminologisch auf Smith.

zerpthefte belegen, dass er diese Schrift erstmals während des Studiums gelesen hat. Doch so vage ist die Verknüpfung nicht; es zeichnen sich sogar Spuren eines unmittelbaren Einflusses ab: Jean Paul erläutert seine Theorie des Lächerlichen an einem Erlebnis Sancho Pansas. Genau die Episode sucht man indessen bei Cervantes vergeblich; vielmehr haben sie schottische Ästhetiker zu Demonstrationszwecken fingiert.[6] James Beattie veranschaulicht hieran die Behauptung, übermäßige Affektäußerung reize zum Lachen, insofern sie keine Sympathie erwecke, das heißt vom unbeteiligten Zuschauer schlecht nachvollziehbar sei. Das ist eindeutig sowohl ein terminologischer als auch spezifisch inhaltlicher Bezug zu Smith.[7] Wenn Jean Paul nicht schon durch das Beispiel im *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* auf den Zusammenhang stößt, dann wird er spätestens damit konfrontiert, sobald das Sympathiemodell unter den *Grundsätzen der Kritik des Lächerlichen* erscheint, die Karl Heydenreich 1797 publiziert.[8] Solche Indizien, denen ich gleich nachspüren werde, lassen einen direkten Einfluss Smiths auf Jean Paul annehmen. Auf jeden Fall aber erweist sich eine Gegenüberstellung beider als sehr aufschlussreich.

## 8.1 Der sympathetische Mechanismus

Smith unternimmt eine »Analyse der Prinzipien, mittels welcher die Menschen naturgemäß zunächst das Verhalten und den Charakter ihrer Nächsten und sodann auch ihr eigenes Verhalten und ihren eigenen Charakter beurteilen«[9], wobei eine ausgesprochen luzide Interaktionstheorie normativen Handelns herauskommt. Während sich seine Ansichten vom Ursprung der Normen damals weniger durchsetzen konnten, fand sein sozialpsychologisches Beschreibungsmodell weite Anerkennung und ging in unterschiedlichste Denkrichtungen ein.

### 8.1.1

Das Modell arbeitet mit der Zentralkategorie ›Sympathie‹. Sie bezeichnet jedoch nicht, im Sinn unseres Sprachgebrauchs, eine gefühlsbetonte Zunei-

6 Home (1762), Bd. 1, S. 340; Beattie (1764), S. 631
7 Beattie (1764), S. 613 und 631; Smith (1759), S. 39f.
8 Heydenreich (1797)
9 So der erläuternde Untertitel, den Smith in der 4. Auflage einfügt.

gung für eine andere Person und deren Wesen, sondern den generellen Nachvollzug von Empfindungen, was im Verb ›sympathisieren‹ semantisch noch mitschwingt. Sympathie ist als »Mitgefühl mit jeder Art von Affekten« (»our fellow-feeling with any passion whatever«)[10] definiert, umfasst also den heutigen, erweiterten Begriff der Empathie. Smith selbst betont bereits, dass er damit keine unmittelbare Induktion von Emotionen angesichts fremder Gefühlsäußerungen meint, wie eine einfache Einfühlungstheorie solche Vorgänge erklärt. Gefühlsansteckung gebe es zwar, dennoch würden ihr die erforderlichen Kennzeichen für »moral sentiments« fehlen. Empfindungen, welche tragfähig für praktische Urteile sind, zeichnen sich nämlich gerade durch ihre reflexive Qualität aus, weshalb sie Smith dem »spectator« zuordnet – einem idealtypischen Beobachter, der die Situation des handelnden Objekts überblickt, aber selbst unbeteiligt ist, mithin »impartial and well-informed« genannt werden kann.[11] Die sympathetischen Empfindungen setzen eine Vorstellungsleistung des Betrachters voraus; er muss fähig sein, die Perspektive des Akteurs (»agent«) einzunehmen.

> Damit eine gewisse Übereinstimmung der Empfindungen zwischen dem Zuschauer und dem zunächst Betroffenen zustande komme, muss der Zuschauer in allen derartigen Fällen vor allem sich bemühen, so sehr er kann, sich in die Lage des anderen zu versetzen und jeden noch so geringfügigen Umstand […] nachzufühlen, der möglicherweise jenem begegnen kann. Er muss die ganze Angelegenheit seines Gefährten mit allen ihren noch so unbedeutenden Zwischenfällen gleichsam zu seiner eigenen machen und trachten, jenen in der Phantasie vollzogenen Wechsel der Situation, auf welchen sich seine Sympathie gründet, so vollständig als möglich zu gestalten.[12]

Dieser »imaginary change of situation« befähigt den Zuschauer, sich vorzustellen, wie er als eine Person vom Typus des Handelnden in der bezeichneten Situation fühlen würde.

Als Beurteilungsgrundlage des beobachteten Verhaltens fungiert nun der Vergleich zwischen den sympathetischen Empfindungen und den Ge-

---

10 Smith (1759), S. 4. Allerdings verwendet Smith ›sympathy‹ manchmal auch in der heutigen Bedeutung, was zu Missverständnissen geführt hat.

11 Smith (1759), S. 194. Vgl. zu Smiths Moralphilosophie allgemein Campbell (1971) und Griswold (1999).

12 Smith (1759), S. 23

fühlsäußerungen des Akteurs. Je weiter die psychische Korrespondenz beim Vergleich geht, desto größer ist das resultierende Lustempfinden, während wachsende Disharmonie die Unlust steigert. Das Ausmaß der Kongruenz beziehungsweise Inkongruenz der Emotionen entspricht genau der Stärke von Zuneigung oder Abneigung im »spectator«, die auf dem emotionalen Spektrum jeden Grad zwischen Liebe und Hass annehmen kann. Stimmt die Einstellung des Handelnden mit der des Zuschauers vollkommen überein, so wird dieser sie den Umständen angemessen nennen, also billigen; im gegenteiligen Fall wird er sie als unverhältnismäßig einschätzen, folglich missbilligen.[13] Bei wohltätigen Aktionen, die anderen Leuten nützen, verdoppelt sich der positive Eindruck des Betrachters, weil er nicht nur das Motiv des Akteurs gutheißt, sondern auch mit der Dankbarkeit des Begünstigten sympathisiert; umgekehrt führt die indirekte Sympathie mit dem Vergeltungsgefühl eines Geschädigten bis zum Impuls des Zuschauers, den unmoralisch Handelnden zu bestrafen.[14]

### 8.1.2

Die Diskussion über das Komische, welche unter den schottischen Philosophen geführt worden ist, hat Smith nicht gründlich verfolgt; seine Vorlesungen über Komik liegen schon hinter dem aktuellen Wissensstand.[15] Die *Theory of Moral Sentiments* selbst enthält gerade ein paar beiläufige Bemerkungen zum Lächerlichen.[16] Gleichwohl hat sie insgesamt offenbar den Anstoß zu weiterführenden Überlegungen auf diesem Gebiet gegeben.

Heydenreich bezieht sich explizit darauf, wenn er den Mechanismus des Sympathisierens als notwendige Voraussetzung beim Zustandekommen komischer Lust erwähnt.[17] Der Zuschauer versetze sich in seiner Phantasie in die Rolle des komischen Objekts und nehme vorübergehend an dessen selbstgefälligem Vergnügen teil; daneben vermittle ihm aber das Vergleichen der einfältigen Handlungsabsichten mit seiner eigenen Umsicht ein Überlegenheitsgefühl.[18] Den logischen Folgeschritt, dass der Vergleich eine

13 Smith (1759), S. 14f. und 17f.
14 Smith (1759), S. 96ff. und 115
15 Smith (1762), S. 39ff.
16 Smith (1759), S. 39f., 59, 169 und 272
17 Heydenreich (1797), S. 108 und 137
18 Heydenreich (1797), S. 84-108

Unterbrechung des Sympathisierens impliziert, vollzieht Heydenreich allerdings nicht.[19] Genau diesen Ausfall der Einfühlungsleistung hebt dagegen Beattie als Vorbedingung des Lachens hervor. Wie gesagt, behauptet er ebenfalls unter Berufung auf Smith, jede ausgefallene Affektäußerung reize zum Lachen, sofern sie sich schwer nachfühlen lasse.

Jean Paul löst das Problem, indem er die Wahrnehmung des Komischen zum Komplikationsfall des Sympathisierungsvorgangs erklärt. Ohne Smith zu nennen, kommt er ihm damit am nächsten, denn auch der sieht solche Irregularitäten vor.

Ihm zufolge ist die Sympathie – mit der Phantasie als Vehikel – für Täuschungen und falsche Interpretationen geradezu anfällig. Zum Beispiel geht der Zuschauer eigentlich fehl, wenn er sich die Situation eines Schwachsinnigen ausmalt und dessen Zufriedenheit unbegreiflich findet. Sein Irrtum resultiert daraus, dass er sich die Umstände der Debilität vorstellt, ohne dabei von seiner eigenen Intelligenz absehen zu können. (Als noch krasseres Beispiel wird das verfehlte Mitgefühl mit Verstorbenen erwähnt, was übrigens Jean Paul so einleuchtet, dass er es in einem Exzerpierheft notiert. Bezeichnenderweise fällt an einer Stelle der *Vorschule*, welche diesen Fall geradezu paraphrasiert, das für die Lachtheorie entscheidende Stichwort »leihen«.)[20] Die Fehlleistungen von sympathetischen Vorgängen sind jedoch keineswegs auf extreme Beispiele beschränkt. Wie Smith einräumt, beruht die Möglichkeit, sich in die psychische Verfassung eines anderen einzufühlen, darauf, dass dessen Situation im Allgemeinen der des Zuschauers halbwegs ähnlich und vertraut ist, wohingegen ungewohnte Verhaltensweisen eine Anteilnahme erschweren. Vor allem diejenigen Einstellungen, »die ihren Ursprung einer besonderen Richtung oder Beschaffenheit der Einbildungskraft verdanken«[21], stellen eine Schwelle für Sympathie dar. Smith meint etwa die starke Zuneigung, welche Verliebte füreinander empfinden, oder das absorbierende Interesse eines Gelehrten an seinen Studien. Unter solchen Umständen gerät der Mechanismus des Sympathisierens sozusagen ins Stocken, weil der Betrachter einerseits die Motive ganz natürlich oder verständlich findet, ih-

19 Im Grunde kommt Heydenreich über das Superioritätstheorem nicht hinaus.

20 Smith (1759), S. 7f. und Jean Paul V 477; die Exzerptstelle findet sich in Faszikel V-BVA-01-1780-1781-1155 (jetzt auch online bei der Arbeitsstelle Jean-Paul-Edition in Würzburg einsehbar).

21 Smith (1759), S. 39ff.

nen also zustimmt, sie trotzdem nicht zu teilen vermag und vergleichsweise unangemessen finden muss. Die spürbare Ambiguität reizt zum Lachen:

> Die Einbildungskraft der übrigen Menschen kann, da sie diese besondere Richtung nicht erworben hat, solche Affekte nicht teilen; und obwohl man zugibt, dass diese Affekte in gewissen Lebenslagen ganz unvermeidlich sein mögen, erscheinen sie den anderen Menschen doch immer einigermaßen lächerlich.[22]

## 8.2 Bestimmung des Komischen

Der Komiktheorie Jean Pauls liegt der Gedanke einer komplizierten Einfühlung zugrunde. Er erläutert ihn mithilfe der erwähnten, nach dem *Don Quijote* improvisierten Szene: Sancho Pansa klammert sich eine Nacht lang an den Rändern eines seichten Grabens fest, weil er glaubt, er hänge über einem Abgrund. Die komische Wirkung einer derartigen Szene unterliegt nach Jean Paul zunächst der Bedingung, dass der Handelnde in einen eklatanten Widerspruch zur Situation verwickelt ist, weil er entweder die Ausgangslage falsch beurteilt oder seine Ziele mit ungeeigneten Mitteln verfolgt. Dieser Kontrast, so plastisch er auch sein mag, reicht indessen allein nicht aus, da ja weder Irrtum noch Unwissenheit als solche lächerlich sind.

> Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: Wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit; zu dieser Übertragung wird unsere Phantasie […] nur durch die sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums vermocht. Unser Selbst-Trug, womit wir dem fremden Bestreben eine entgegengesetzte Kenntnis unterlegen, macht es eben zu jenem Minimum des Verstandes, zu jenem angeschaueten Unverstande, worüber wir lachen […].[23]

Würde der Leser im obigen Beispiel die Außenperspektive beibehalten, so müsste ihm Sanchos Verhalten nur unsinnig vorkommen; identifizierte er sich dagegen voll mit dem Handelnden, so müsste er die Vorgehensweise durchaus einsehen können. Indem er jedoch die entgegengesetzten Perspektiven für einen Moment der Illusion zusammenzwingt, erscheint das Ver-

22 Smith (1759), S. 39
23 Jean Paul V 110

halten im Zwielicht einer Widersprüchlichkeit, die rational absolut unfassbar ist. Handlungen werden vom sympathetischen Urteil gewöhnlich eindeutig als angemessen gebilligt oder als unangemessen missbilligt; wo sie aber in kontrastierende Perspektivierung geraten, blockiert sozusagen das Verstehen, weil die im Spiele befindlichen Gedankenreihen nicht zu vereinbaren sind, was Komik hervorruft.[24]

> Die Anschaulichkeit zwingt uns zum Hinüber- und Herüber-Wechselspiel mit diesen […] einander gegenstrebenden Reihen, aber dieser Zwang verliert durch die Unvereinbarkeit sich in eine heitere Willkür. Das Komische ist also der Genuss oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes […].[25]

Der Zuschauer schwankt zwischen einer unlustvollen Reaktion auf den vermeintlichen Unverstand und einer lustvollen Reaktion aufgrund seiner Überlegenheit, die Sinnlosigkeit einzusehen, bis der »Reiz der Unentschiedenheit« in Lachen ausgeht.[26]

## 8.3 Problemstellung bei Smith

Insofern Jean Paul den Humor als »das romantische Komische« bestimmt, erklärt er ihn zum Sonderfall dieses komischen Wahrnehmungsmodus.[27] Nachdem wir die Sympathie-Lehre als eine hauptsächliche Inspirationsquelle da-

---

24 Jean Paul V 110. Diese Entgegensetzung von ›belachen‹ oder ›billigen‹ zeigt ein weiteres Mal den Einfluss von Smith, ebenso die vorausgegangene Bemerkung, dass Moralität Achtung bzw. Liebe und Unmoralität Verachtung bzw. Hass bewirke (V 109). Die dabei vorgenommene Ausgrenzung des Lächerlichen aus dem »moralischen Reiche« widerlegt den Bezug zu den ›moral sentiments‹ nicht. Es ist allerdings zu beachten, dass der Begriffsumfang von »moralisch« bei Smith den gesamten praktischen Bereich umfasst, bei Jean Paul dagegen auf Tugend und Laster eingeschränkt bleibt. Der Sache nach meint Jean Paul jedoch nur, dass die Komik eines Objekts allein dann hervortreten kann, wenn der Betrachter von einem ethischen Urteil absieht. Dem entspricht meine Rekonstruktion.

25 Jean Paul V 122. Durch den konkretistischen Gebrauch der Metapher »leihen« wird Jean Paul dazu verleitet, das Oszillieren zwischen den konträren Perspektiven selbst als *dritte* Gedankenreihe zu bezeichnen. Dies ist aber nur eine Ungenauigkeit in den an Begriffskonfusionen reichen Paragraphen.

26 Jean Paul V 123

27 Jean Paul V 125

für ausgemacht haben, lohnt sich der Versuch, von ihr aus die Problemstellung zu erschließen, auf die laut Jean Paul der Humor antwortet.

### 8.3.1

Smith hat gesehen, wie Sympathisierungsvorgänge im Sozialisationsprozess allmählich verinnerlicht werden, was zur Einrichtung einer normativen Instanz in der psychischen Struktur des Individuums führt. Von Kindheit an ist es bemüht, die Anerkennung und Zuneigung seiner Bezugspersonen zu erhalten, indem es seine Handlungen an ihren Einstellungen justiert. Es versetzt sich in ihre Situation, sympathisiert mit den Reaktionen, welche sie seinem Verhalten gegenüber äußern.[28] Dieses Kontrollverfahren wird später von aktuellen Erfahrungen abgelöst und internalisiert. Der Handelnde ist nicht mehr unmittelbar an Urteilen konkreter Zuschauer orientiert, sondern beurteilt seine Motive aus gebührender Selbstdistanz. Er teilt sich gewissermaßen in zwei Personen, wovon der einen die Rolle des handelnden Ichs (»the agent, the person whom I properly call myself«), der anderen die Schiedsrichterfunktion zufällt.[29] Letztere ist der vorgestellte innere Zuschauer (»the man within the breast, the abstract and ideal spectator«).[30] Wann immer nun ein Akteur das eigene Vorgehen beurteilt, nimmt er den Standpunkt jenes imaginären Beobachters ein. Lautet das reflektierende Urteil dann anders als die ursprüngliche Einstellung, so wird er sein Verhalten missbilligen, dementsprechend Schuld oder Scham empfinden; falls aber das originale und das sympathetische Gefühl harmonieren, wird er der eigenen Praxis zustimmen, deshalb Zufriedenheit und Seelenruhe verspüren.[31]

Mit der Internalisierung normativer Kontrolle hat sich die Sachlage entscheidend gewandelt. Zunächst stellt der innere Beobachter einen weitaus genaueren Zensor als die Umwelt dar, weil dessen Allwissenheit Täuschungsversuche erschwert. Sein Verdikt, dem man sich kaum entziehen kann, hat nachhaltiger Bestand als die öffentliche Meinung. Ferner werden Individuen durch funktionierendes Gewissen relativ unabhängig von unmittelbaren Gruppensanktionen. Obwohl nämlich die innerliche Instanz aus den äußerlichen entstanden ist, mehr oder weniger auch von ihnen bevormundet bleibt,

28 Vgl. Smith (1759), S. 214f., 297 und 341f.
29 Smith (1759), S. 170f.
30 Smith (1759), S. 230
31 Smith (1759), S. 250

kann deren Urteil doch unterschiedlich ausfallen.[32] Wenn eine Person mittels Selbstreflexion zur Überzeugung kommt, richtig gehandelt zu haben, dann vermag sie ungünstige Meinungen anderer zumindest gedanklich zu korrigieren und als ungerecht zurückzuweisen. Umgekehrt wird öffentlicher Beifall schwerlich etwas ausrichten, solange der »innere Mensch« Geringschätzung signalisiert.[33] Überdies präzisiert das verinnerlichte Regulativ die Anforderungen an den Einzelnen. Ihm genügt nicht länger, einfach das Wohlwollen seiner Umwelt zu erwerben beziehungsweise ihre Abneigung zu vermeiden; er hat vielmehr den Wunsch, liebens*wert* zu sein, sowie die Angst, hassens*wert* zu sein. Damit werden faktische Reaktionen verhältnismäßig unbedeutend im Vergleich zu dem Kriterium, solche Bewertungen vor sich selbst gerechtfertigt zu finden, seinem eigenen moralischen Bewusstsein nach zu verdienen.[34] Die Generalisierung der Anforderungen hängt natürlich von gelungener Verinnerlichung der Selbstbeurteilung ab. Smith sagt das nicht explizit, dennoch laufen seine Betrachtungen darauf hinaus. Er bezweifelt, dass der überwiegende Teil der Bevölkerung tatsächlich sympathetische Selbstkontrolle praktiziert, sondern sieht stellvertretend dafür Pflichtgefühle wirksam, welche Konformität garantieren. Eine erworbene Achtung vor allgemein anerkannten Normen, die sich allmählich herausgebildet und zuletzt sedimentiert haben, beruht jedoch auf Antizipation möglicher Sanktionen, mithin auf Autoritätsangst, was die ursprünglichen Handlungsimpulse lediglich hemmt, ohne sie zu modifizieren. In dem Maße, wie der Durchschnittsmensch dem faktisch Geltenden folgt, unterliegt er dem Einfluss seines Milieus.[35]

Je besser aber jemand die Sympathiefähigkeit internalisiert hat, desto selbständiger dürften seine Gewissensentscheidungen sein. Es fällt ihm leichter, Abstand vom eigenen Ich zu nehmen, seine Lage aus der überlegenen Position des »abstract and ideal spectator« zu überblicken. Das solchermaßen reflektierte Gefühl modifiziert den ursprünglichen Affekt, was ihn allemal sublimiert. Eine moralisch gefestigte Persönlichkeit erkennt man genau genommen daran, dass sie die Perspektive des »inneren Menschen« habituell einnimmt. Sie kann eigentlich gar nicht anders, als ihre Einstellungen nach

32 Smith (1759), S. 194
33 Smith (1759), S. 193f.
34 Smith (1759), S. 171ff.
35 Smith (1759), S. 240ff., 243ff., 444, 174, 298

denen des vorgestellten Beobachters zu modellieren, mit dem sie sich weitgehend identifiziert.[36]

## 8.3.2

Im Übrigen notiert Smith die interessante Beobachtung, dass das internalisierte Verhaltensregulativ für den Einzelnen das Kriterium moralischer Beurteilung nicht allein präzisiert, sondern unter Umständen auch mit einer Vorstellung von Vollkommenheit verbindet.

> Sie ist das langsam und schrittweise fortschreitende Werk des großen Halbgottes in seiner Brust, des großen Richters und Schiedsherrn über sein Verhalten. Diese Vorstellung ist in jedem Menschen mehr oder weniger genau gezeichnet, ihre Farben sind mehr oder weniger richtig, ihre Umrisse mehr oder weniger exakt gezogen, je nach der Zartheit und Schärfe jener Empfindsamkeit, mit welcher er diese Beobachtungen gemacht, und je nach der Sorgfalt und Aufmerksamkeit, die er dabei aufgewendet hat.[37]

Der Bezug zum Ästhetischen, der hier bildhaft angedeutet wird, taucht öfters auf. Und es ist keineswegs bloß metaphorisch, wenn Smith juristisch kodifizierbare Normen (wie die Staatsbürgerpflichten) mit Grammatikregeln, hingegen die Anleitungen zu anderen, rechtlich freigestellten Tugenden (wie der Menschlichkeit) mit jenen Bestimmungen vergleicht, welche Kunstkritiker für das Erhabene sowie Gefällige angeben.[38] Die Entsprechung von moralischen und ästhetischen Kategorien, aus antiker Philosophietradition bekannt, war besonders durch Shaftesbury für seine Zeit erneuert worden. Daran hatte schon Kant eine unzulässige Vermengung beider Urteilsformen moniert, was aber den Mythos der schönen Seele nicht brechen sollte.[39] Ein (eher versteckter) Einfluss dieser Denkweise findet sich bei Smith, wo er die ästhetisch spezifizierte Norm der Vollkommenheit zum einem Zusatzkriterium neben praktischer Billigung erklärt: Gesellschaftlich erwünschten Verhaltensweisen steht eigentlich das Prädikat der Tugend oder der Seelengröße erst zu, wenn sie einen Grad an Sensibilität und Charakterfestigkeit erkennen lassen, der über durchschnittliche Erwartungen an angemessenes Sozialverhalten hinausgeht, weshalb sie als »etwas ungewöhnlich Großes und Schönes«

36 Smith (1759), S. 217f.
37 Smith (1759), S. 418
38 Smith (1759), S. 545f.
39 Kant (1790), S. 66 [§ 15]

bewundert werden können.[40] Bei der Auszeichnung hervorragender Handlungen (»excellence«) ist also ein ästhetischer Eindruck des inneren Beobachters ausschlaggebend, wobei die empfundene Anmut und Würde ihrerseits zu imponierenden Handlungen motivieren.[41]

Die Mehrzahl der Bevölkerung, welche die ästhetische Urteilsfähigkeit gering ausgebildet hat, bleibt indessen dem relativen Begriff von Vollkommenheit verhaftet; sie verbindet Perfektion gleich mit jeder das allgemeine Niveau übersteigenden Leistung (»ordinary degree of excellence«)[42], weil das Faszinierende, das von einem irgendwie außerordentlichen Menschen ausgeht, die Phantasie der Zuschauer dazu verleitet, ihn für ganz vollkommen zu halten. Derartige Überschätzung mag zwar die bewunderte Persönlichkeit rückwirkend zur weiteren Steigerung ihrer Leistungen anspornen, schlägt aber leicht in wahnhafte Qualität um.[43]

Die Verzerrung ist umso wahrscheinlicher, als die meisten Leute lediglich unscharfe Vorstellungen von Vollkommenheit haben. Im Grunde gelingt es bestenfalls einem weisen und tugendhaften Menschen oder einem echten Künstler, ein richtigeres Bild davon zu entwickeln, da er jene Idee mit Sorgfalt reflektiert beziehungsweise emotional kultiviert. Obwohl er weiß, dass ideale Vollkommenheit nur dem Werk des göttlichen Schöpfers zukommt, deshalb für ihn weder in der Kunst noch im Leben erreichbar ist, versucht er doch, bezaubert von der unvergleichlichen Schönheit der Konzeption, sich sozusagen in die Empfindungen des großen Genius zu versetzen und sich dem »archetype of perfection« anzugleichen.[44] Gemessen an diesem absoluten Standard, erfährt er das Unvollkommene seiner höchsten Anstrengungen. Die introspektive Erkenntnis bewahrt ihn vor Anmaßung, denn da er sich nicht am normal gültigen Standard ausrichtet, sind selbst seine hervorragenden Eigenschaften kein Anlass zu Überheblichkeit.[45] So sehr er jedes einzelne Verdienst auch anerkennt, über eventuell damit verbundene überzogene Gel-

---

40 Smith (1759), S. 29f. Schönheit als Zusatzkriterium betont auch Griswold (1999), S. 330ff.

41 Smith (1759), S. 203 (Die Verwendung von ›Schönheit‹ an dieser Stelle ist eine Interpolation der deutschen Übersetzung, die aber im Hinblick auf S. 331 und 341 korrekt ist.)

42 Smith (1759), S. 421 und 31f.

43 Smith (1759), S. 421ff., vgl. auch S. 315.

44 Smith (1759), S. 418 und 463

45 Smith (1759), S. 417ff.

tungsansprüche (»lofty pretensions«) muss er – lächeln.[46] Die Anspielung auf unser Thema leitet zu Jean Paul hin.

## 8.4 Theorie des Humors

Der Humor, wie ihn die *Vorschule der Ästhetik* begreift, lässt sich in den Kontext der beschriebenen subjektiven Struktur stellen. Es ist die »Unendlichkeit des Subjekts«, welche Jean Paul nicht nur dem Humor, sondern allen, im weiten Sinn romantischen Texten als Sujet aufträgt, weil Unendlichkeit das Kennzeichen moderner Subjektivität schlechthin ist.[47] Diese Vorstellung wird in Jean Pauls Werk mittels eklektischer Heranziehung verschiedenster Theorieansätze umkreist. Die Heterogenität der diversen intertextuellen Bezüge bekümmert ihn gar nicht: »Es ist einerlei, wie man diesen überirdischen Engel des innern Lebens, diesen Todesengel des Weltlichen im Menschen nennt oder seine Zeichen aufzählt: genug, wenn man ihn nur nicht in seinen Verkleidungen verkennt.«[48] Zur Umschreibung der unermesslichen Innerlichkeit schöpft die *Vorschule der Ästhetik* jedes geeignete semantische Reservoir aus.[49] Allerdings indiziert gerade der Sachverhalt, dass sich solche Unendlichkeit des Subjekts der denotativen Bezeichnung überhaupt entzieht und zahlreiche Wortfelder assimiliert, eine diskursiv unverfügbare psychische Konstellation. Die Humorparagraphen bemühen dafür vorübergehend Kant'sche Terminologie, denn insofern Unendlichkeit den Begriff einer unbedingten Vollkommenheit enthält, kann sie den Vernunftideen zugeordnet werden. Zur Ermittlung ihrer Genese rekurriert Jean Paul auf die geläufige Verinnerlichungsthese seiner Zeit, wovon gleich zu reden sein wird.

### 8.4.1

Von Adam Smith herkommend, erkennt man die zugrunde liegende subjektive Struktur prägnanter: Es ist die absolut gesetzte Subjektivität, der »Typus des göttlichen Ebenbildes« im Menschen.[50] Darauf basiert die spezifische Differenz des Humors, welche ihn als das »romantische Komische« innerhalb

46 Smith (1759), S. 422
47 Jean Paul V 124 und 93
48 Jean Paul V 61
49 Vgl. Jean Paul V 44f.
50 Jean Paul V 158

der Gattung des Lächerlichen auszeichnet. Dreht es sich beim Lächerlichen darum, dass die punktuell verkehrte Aktion eines beobachteten Objekts durch Unterstellung besseren Wissens aufseiten des Zuschauers komisch gemacht wird, so tritt beim Humor an die Stelle des überlegenen Wissens der absolute Persönlichkeitsstandard, worauf alles Handeln beziehbar ist.[51] Dieser Ansatz berührt sich wieder eng mit Smiths Überlegungen. Sympathetisches Urteilen wird ja erheblich komplizierter, wenn der verinnerlichte Zuschauer einen »Archetypus der Perfektion« zum Vergleichsmaß bestimmt. Er muss nämlich einerseits die gewöhnlichen Verdienste des Handelnden anerkennen, andererseits jeden Anspruch auf idealgerechtes Verhalten missbilligen, da jeder Akteur hinter der Übernorm zurückbleibt. Hier sieht Jean Paul den Angriffspunkt humoristischer Komik: Ebenso wie Sancho Pansa (im Beispiel für das Lächerliche) fest überzeugt ist, durchaus zweckangemessen vorzugehen, orientiert sich ein aus idealistisch verstandener Subjektivität heraus Handelnder an ihren Prämissen. In der Perspektive des idealen Beobachters kann allerdings kein Vorhaben ein der Idee adäquates Format erreichen. Die eine Einstellung (im Akteur-Modus), dem hohen Leitbild gerecht zu werden, und die andere (im Zuschauer-Modus), sich des Beschränkten menschlicher Intentionen grundsätzlich bewusst zu sein, gehen demzufolge auseinander. Versucht jemand – nach Anleitung der komischen Unterstellung – beide Perspektiven zusammenzudenken, dann kommt ihm die fragliche Handlungsweise absurd vor, weil es den Anschein hat, als ob der Akteur seine stets partikularen Motive als unmittelbaren Ausdruck seines Ideals begreife. Analog zur komischen Schwingung zwischen Unlust und Lust, schwankt die humoristische Sicht zwischen einer unlustvollen Reaktion auf die vermessene Prätention und einer lustvollen Wahrnehmung der weiterreichenden Einsicht, was Lachen provoziert, »worin noch ein Schmerz und eine Größe ist«.[52]

Der idealistische Standard der Subjektivität als Folie des komischen Verfahrens erzwingt jedoch Folgemodifikationen. Traditionell Lächerliches setzt (jedenfalls in tendenziösen Formen) voraus, dass eine komisch wirkende Handlungsweise in den Augen des lachenden Betrachters anormales Verhalten ist, wovon er sich positiv zu unterscheiden glaubt. Die Korrektivfunktion von Komödien sowie Satiren beruht denn auch auf der Möglichkeit, dass ein Publikum lächerlich gewordenen Objekten durch sein Lachen individuelle Normabweichung signalisieren kann. Aber mit dem idealistischen Standard

51 Jean Paul V 124f.
52 Jean Paul V 129

der Subjektivität lässt sich überhaupt keine soziale Gruppe auszeichnen, die ihn erfüllen würde und deshalb über andere lachen könnte. Belachenswerte Schwächen, welche er hervorruft, sind weder individuelle noch gruppenspezifische Mängel, sondern das allgemeine Defizit der subjektiven Struktur. Während der »gemeine Satiriker« einzelne gesellschaftliche (»bürgerliche«) Fehleinstellungen herausgreift und anprangert, bewegt den Humoristen »nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d.h. das Allgemeine«.[53] Dass jedes Projekt, gemessen am Idealentwurf, zu wünschen übrig lässt, wird als generelles Stigma menschlicher Existenz empfunden. Das nivelliert anspruchsvolle und bescheidene Vorhaben, da die Bedeutung des Großen wie des Kleinen vor dem, was sie eigentlich sein sollten, verschwindend gering ist.[54] Die schriftstellerische Aufgabe gestaltet sich also weitläufiger als beim komischen Erzähler: Ein Humorist wird zum »immer neuen Darsteller der immer neuen Abweichungen« ernannt, wobei »die Abweichung einer kleinen Menschen-Nadel […] mit der Abweichung des großen Erd-Magneten gleichen Strich halten und sie bezeichnen« muss.[55]

In eine derartige Totalität belachenswerter Objekte ist das lachende Subjekt eben immer schon einbezogen, weshalb Humoristen, deren literarische Praxis die Übernorm als dynamisches Moment benötigt, von der resultierenden Problematik besonders betroffen sind. Demnach gehört der reflexive Bezug wesentlich zum Humor: Die Komik der dargestellten Objekte erreicht allein dadurch humoristische Qualität, dass sie eine Entsprechung zum normativen Selbstbild des lachenden Subjekts wenigstens andeutet, bleibt dagegen komisch, wo eine solche Verbindung fehlt. Das hat Jean Paul im Sinn, wenn er betont, der Humorist führe in seinem Theater nicht nur Regie, sondern spiele auch die erste Rolle.

> Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische […] die Regentin der Subjektivität. Denn wenn das Komische im verwechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht; so kann ich, da nach dem Obigen [beim Humor] die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht *außer* mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setz' ich mich selber in diesen Zwiespalt […] und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus je-

53 Jean Paul V 125
54 Jean Paul V 125
55 Jean Paul V 133 und 139

nem diesen kommen. Da lacht der Mensch, denn er sagt: »Unmöglich! Es ist viel zu toll!« Gewiss![56]

## 8.4.2

Indem Jean Paul Humor als »das romantische Komische«[57] definiert, folgt er einem etablierten geschichtsphilosophischen Denkmuster, das die Signatur neuzeitlicher Subjektivität vor dem Hintergrund des im Altertum herrschenden Lebensgefühls begreift. Der antike Mensch erscheint hier als harmonisch mit seiner Umwelt verbunden; aufgrund überschaubarer Verhältnisse und stabiler Traditionen kann er den sozialen Konsens unproblematisch übernehmen, also Identität erfahren, ohne die Konstellation eigens reflektieren zu müssen. Derart welthafte Existenzform verflüchtigt sich mit Ausbreitung der christlichen Religion, welche irdisches Dasein als solches dadurch entwertet, dass sie es auf ein unendliches Jenseits bezieht. Die Vergeistigung der nachantiken Kultur hinterlässt eine dualistische Lebensauffassung, der spirituelle Gehalte grundsätzlich wertvoller sind als die eher negativ erlebte Realität.

Das eigentliche Interesse des modernen Menschen gilt deshalb der Innerlichkeit, deren gefühlsbestimmte Ahnungen den Zugang zur Sphäre unwandelbarer Ideen vermitteln sollen. Infolge der introspektiven Konzentration verdichtet sich diese Innerlichkeit zu einem separaten mentalen Konzept, dem vom empirischen Persönlichkeitsanteil unterschiedenen idealen Selbst. Jean Paul spricht sogar einmal von den »zwei Naturen« des Menschen, wobei die göttliche »das innere Universum der *Tugend*, der *Schönheit* und der *Wahrheit*« meint.[58] Damit ist zugleich auf die fundamentale Dissoziation der Subjektivität verwiesen, welche unter dem Titel ›Entzweiung‹ das bürgerliche Selbstbewusstsein prägt. Sie resultiert für Jean Paul aus einer unaufhebbaren »Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte«.[59] Gemäß der geschichtsphilosophischen Bestimmung heißen in der *Vorschule* literarische Gestaltungen »romantisch«, wenn ihnen »die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben [ist], worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlicht ihre Grenzen verliert.«[60] Entsprechend wird unter Humor eine Betrach-

56 Jean Paul V 132; vgl. auch 127
57 Jean Paul V 125
58 Jean Paul IV 563, 611
59 Jean Paul I 221
60 Jean Paul V 124

tungsweise verstanden, welche das Verhältnis von idealem Selbst und empirischer Existenz als komische Interferenz präsentiert. Dieser Ansatz Jean Pauls ist theoriegeschichtlich epochal, weil er die im 18. Jahrhundert beobachtbare Verknüpfung von Humor und bürgerlichem Menschenbild dadurch systematisch legitimiert, dass der nunmehr idealistisch potenzierte Subjektbegriff zum integralen Bestandteil des humoristischen Verfahrens erklärt wird.

### 8.4.3

Was aber die in Abschnitt 8.2 erläuterte »Täuschung des komischen Stellen-Wechselns«[61] für die spezielle Dynamik des Humors bedeutet, ist Jean Paul letztlich verschlossen geblieben. Die Möglichkeit, das zwiespältige Erleben menschlicher Existenz durch eine Technik fluktuierender Perspektiven zu überspielen, hat er gleichwohl im *Billett an meine Freunde* (1795) thematisiert, wo er »drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden«, unterscheidet: Die erste Variante besteht darin, sich mit dem idealischen Persönlichkeitsfaktor zu identifizieren und in erhabener Entrückung auf die Kontingenzen des Lebens herabzublicken. Da diese Option allenfalls außergewöhnlichen Personen offensteht, haben durchschnittliche Menschen nur das Mittel idyllischer Beschränkung, um die Widersprüche ihres gesellschaftlichen Daseins zu vergessen. Wer für die zwei Alternativen nicht genial beziehungsweise nicht naiv genug ist, kann »den schwersten und klügsten« der Wege wählen, nämlich »mit den beiden andern zu wechseln«.[62] Ein derartiger Perspektivenwechsel wurde später auch als Vorformulierung der Humortheorie angesehen. Gerade diese Verschränkung gegenläufiger Perspektiven ist jedoch in den einschlägigen Paragraphen der *Vorschule* auseinandergebrochen und bloß unterschwellig wahrnehmbar, insofern die inkonsistente Beschreibung der Blickrichtungen Divergenz suggeriert. Da heißt es einmal: »Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee […], weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.« Wenig später dann konträr dazu: »Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschauet: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er

61 Jean Paul V 124
62 Jean Paul IV 10

mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.«[63]

Die Absicht, das komische »Hinüber- und Herüber-Wechselspiel«[64] beim Humor in geordnete Bahnen zu bringen, ergibt den merkwürdigen Vergleich mit der Fortbewegung eines sagenhaften Vogels, welcher, den Kopf zur Erde gerichtet, himmelwärts fliegt. Das allegorische Bild verdichtet die metaphysische Tendenz, auf die das humoristische Verfahren festgelegt werden soll. Wann immer es den unvernünftigen Weltzustand hervorhebt, ihn »zu einem zweiten Chaos ineinanderwirft«, geschieht das vorrangig, »um vor der Idee fromm niederzufallen« sowie in ihrem Namen »göttlich Gericht zu halten«.[65] Jean Paul verwahrt sich gegen das (scheinbar) standpunktfreie Scherzen, mit dem die romantische Ironie prinzipielle Unabhängigkeit zu demonstrieren sucht:

> Obgleich z.B. der Dichter die ganze Endlichkeit belachen kann: so wär' es doch Unsinn, die Unendlichkeit und das ganze Sein zu verspotten und folglich auch das Maß zu klein [zu] finden, womit er alles zu klein findet. […] Götter können spielen, aber Gott ist ernst.[66]

Hier manifestiert sich die tief im Gefühl gegründete Glaubensgewissheit. Aus mystischer Religiosität heraus hat Jean Paul den Endzweck reiner Poesie wiederholt als »Himmelfahrt« bezeichnet, weil sie die Ahnung eines besseren Jenseits wachhält.[67] Humor verweist dagegen nur indirekt auf das Absolute, indem er den Abstand der Wirklichkeit von der Ideenwelt artikuliert, was Sehnsucht nach Transzendenz weckt; »seine Höllenfahrt«, welche in die Bedeutungslosigkeit menschlicher Existenz führt, »bahnet ihm die Himmelfahrt«.[68] Es ist zwar folgerichtig, dass Jean Paul, der den Gehalt des unendlichen Ichs apodiktisch als Emanation Gottes begreift, an keine unentscheidbare Bisoziation der inkompatiblen Sphären denken, sondern deren Antithese in eindeutig positiver und negativer Wertigkeit fixiert wissen will. Damit hat er aber (was schon Zeitgenossen empfanden) eher eine Poetik seiner spezi-

63 Jean Paul V 125, 129
64 Jean Paul V 122
65 Jean Paul V 131, 139
66 Jean Paul V 444; vgl. V 31 bzw. IV 724
67 Jean Paul V 43, 48, 61, 66, 447 und 512ff.
68 Jean Paul V 129

ellen Schreibart[69] geliefert als eine ästhetische Bestimmung humoristischer Dynamik, die ihren Heiterkeitserfolg nicht durch Feststellung, sondern durch Umwandlung einer Differenzerfahrung erreicht.

Die religiöse Akzentuierung hat, am Rande bemerkt, eine Nebenlinie des Themas hervorgebracht, die mit Søren Kierkegaard einsetzt. Den Einfluss Jean Pauls belegt der 1837 notierte Gedanke, dass das inkommensurable Ideal, welches die christliche Religion aufrichte, alle anderen Werte hochgradig nivelliere, was der Philosoph glatt »die romantische und humoristische Seite des Christentums«[70] nennt. Das 1846 ausgearbeitete Stufenschema menschlicher Existenz platziert Humor zwischen ethischer und religiöser Lebenshaltung, weil seiner relativierenden Sichtweise sogar die sittlichen Anstrengungen des Ethikers eitel und für das ewige Seelenheil unerheblich erscheinen.[71] Dergestalt ist ein Humorist »die am nächsten kommende Approximation an den Religiösen«.[72] Wo dieser aber von Gott völlig vereinnahmt wird, mithin das Leiden am unerlösten Dasein ausdrücklich akzeptiert, verharrt jener bei scherzhaft überspielter Resignation oder flieht aus der Trauer in regressive Nostalgie.[73] Die von Kierkegaard betonte Verwandtschaft mit Religiosität hat der humoristischen Wahrnehmungsweise eine gewisse Aufmerksamkeit unter Theologen gesichert, die sie (wenn auch mit wechselnden Vorzeichen) als »das letzte Stadium in Existenzinnerlichkeit vor dem Glauben«[74] auffassen. Indessen bleibt solche Humorbetrachtung für die Ästhetik eine apokryphe Tradition, da christlich lizensierte Formen von Freude sich kaum mit literarisch induzierter Heiterkeit überschneiden, wie ästhetische Phänomene insgesamt niemals bloße Abbildungen religiöser oder philosophischer Einstellungen sind.

---

69 Vgl. Jean Paul V 130: »[D]en Teufel, als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, als den großen Welt-Schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und whimsical man gedenken […]«. Die »verkehrte Welt« benennt die literarische Konzeption, auf die Jean Paul den Humor letzten Endes zurückbiegt – die Weltsatire des Barocks.

70 Kierkegaard, »Bruchstücke eines ersten literarischen Entwurfs« (1837), in: Kierkegaard (1950), Abt. 30, S. 135.

71 Vgl. Kierkegaard, »Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken« (1846), in: Kierkegaard (1950), Abt. 16/2, S. 211, 242.

72 Vgl. Kierkegaard (1950), Abt. 16/2, S. 155

73 Vgl. Kierkegaard (1950), Abt. 16/2, S. 261ff.

74 Kierkegaard, »Furcht und Zittern« (1843), in: Kierkegaard (1950), Abt. 16/1, S. 287; vgl. Thiede (1986).

### 8.4.4

Die *Vorschule der Ästhetik* markiert einen Wendepunkt der Humortheorie in beidseitiger Hinsicht. Verglichen mit früheren Beschreibungen, ist sie ein erster Versuch, disparate humoristische Texte auf einen konvergenten Problemhorizont zu beziehen. Die greifbare Ermittlung des historischen Bezugsrahmens allerdings verwischt Jean Pauls religiöse Finalisierung wieder, was fatale Folgen in der Nachgeschichte hatte. Wann immer spätere philosophische und literaturwissenschaftliche Arbeiten das Historische am Humor ignorieren, verlieren sie sich im Vagen. Lediglich unter zeitgenössischen Rezipienten der *Vorschule* findet man noch vereinzelt weiterführende Gedanken.

Arnold Ruges *Neue Vorschule der Ästhetik* (1836) signalisiert mit dem Titel einen sehr engen Anschluss, weicht dennoch jeglicher Diskussion aus. Das Existenzproblem hat ohnehin auf dem Boden der spekulativen Dialektik seine theologische Intensität verloren, zumal die eschatologische Botschaft dem Hegelianer zweierlei sagt:

> Das Subjekt unmittelbar ist nichts wert, das Subjekt aber ist bestimmt, die höchste Spitze der substanziellen Erscheinung zu sein. So ist es geadelt und unendlich wertvoll durch die christliche Ansicht, dass es der Seligkeit fähig ist, die ewige Liebe in sich zu verwirklichen.[75]

Humoristische Wahrnehmung wiederholt letztlich Gottes Doppelansicht im Kleinen: Einerseits verstärkt sie an ihrem Objekt die lächerliche Negativität, andererseits hebt sie dieselbe durch liebevolle Behauptung seiner Idealität auf.

Ein Objekt ist für solche Dualperspektive besonders geeignet, wenn »es versöhnt ist mit sich und mit der Welt in der Gewissheit der Idealität der Endlichkeit, welche es in seiner Erscheinung betätigt«.[76] Diese Eigenschaft wird üblicherweise als Funktion des Naiven erfasst, und auch für Ruge resultiert die liebenswürdige Aura des naiven Charakters aus dem harmonischen Zusammenspiel von nichtiger Partikularität und unendlichem Wert. Einer Anregung von Christian H. Weiße folgend[77], deklariert Ruge die Darstellung des naiven Ideals zum eigentlichen Ziel humoristischer Literatur, womit sie »die

75 Ruge (1836), S. 193
76 Ruge (1836), S. 206
77 Weiße (1830), S. 249

höchsten Interessen der Menschenbrust« anspricht, denn sie ist Vorschein »der Erlösung des liebebedürftigen Menschen selbst, allerdings noch in der Form der mühelosen Seligkeit und des unmittelbaren Besitzes«.[78]

Ruges Humorbegriff ist auf Genreszenen abgestimmt, versagt deswegen vor komplexeren Texten, bei denen die Präsentation liebenswürdiger Charaktere nur die Oberfläche bildet. Jean Pauls religiösen Standpunkt teilend, hat Weiße doch Zweifel, ob die postulierte Versöhnungskapazität naiver Gestalten den existenziellen Zwiespalt aufzuheben vermag, da er einräumt, dass »zwischen dem einfachen Inhalte ihrer Naivität und dem eigentlichen Gegenstande der humoristischen Sehnsucht ein ganzes, von geistigem Gehalt entblößtes Weltall in der Mitte liegend erkannt wird.«[79]

Jede eilfertige Vermittlung von Idee und Erscheinung, die hegelianische Theorien ja favorisieren[80], unterschlägt die abgründige Dimension, welche der humoristischen Wirkung allererst Tiefe verleiht. Indem Weiße daran erinnert, dass »die Negativität des Humors« umfassender ist »als selbst die dialektische Negativität der spekulativen Idee«[81], bestreitet er vornehmlich den Totalitätsanspruch der Hegel'schen Philosophie, zeigt aber auch richtiges Gespür dafür, dass Humor überhaupt refraktär sein könnte gegen eine Aufhebung im absoluten Geist.

Tatsächlich verfehlt die schablonenhafte Synthesenbildung, welche Systemästhetiker oft forcieren, das Phänomen genauso wie der dichotomische Ansatz; für markante Modifikationen dieser dominanten Auffassungsweisen lässt das idealistische Dogma hingegen keinen Raum. Eine erwähnenswerte Ausnahme ist Karl W. F. Solgers *Erwin*, der bereits 1815 veröffentlicht worden war, freilich als hermetische Begriffsdichtung weitgehend unbeachtet blieb. Außerdem wurde Solger irrtümlich den Vorläufern Hegels zugerechnet, da die Dialektik von Idee und Wirklichkeit der gemeinsame Ausgangspunkt zu sein schien.[82] Unter dem Aufgehen der Idee in der Realität versteht Solger jedoch das Schicksal kreativer Inspiration, die durch Konkretisierung notwendig wieder vernichtet wird.[83] Seine mehr immanente Theorie künstlerischer Phantasie, die sich um die Kategorie ›Ironie‹ kristallisiert[84], verträgt

78 Ruge (1836), S. 228
79 Weiße (1830), S. 249
80 Vgl. z.B. Ruge (1836), S. 179
81 Weiße (1830), S. 247
82 Hegel (1838), Bd. 13, S. 98f.
83 Solger (1815), S. 387
84 Vgl. Preisendanz (1963), S. 29-46 und Strohschneider-Kohrs (1960), S. 185-214

sich schwerlich mit der geistphilosophischen Lehre. Die relativ eigenständigen Überlegungen ermöglichen, zumindest punktuell, eine andersartige Auffassung des humoristischen Verfahrens:

> Alles ist also im Humor in *einem* Flusse, und überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen Erscheinung, ineinander über. Nichts ist lächerlich und komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung zur Wehmut versetzt wäre; nichts erhaben und tragisch, das nicht durch seine zeitliche und selbst gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele. So wird alles gleich an Wert und Unwert, und es ist keineswegs bloß das Endliche, wie Richter [d. i. Jean Paul] meint, sondern zugleich die Idee selbst, was so dargestellt wird.[85]

Hier wird ein für das idealistische Theorieformat seltener Gedanke formuliert: Das fluktuierende Kunststück des Humors, das eine Entpolarisierung vermeintlich prästabilierter Wertigkeiten bewirkt, erzeugt eine Stimmung, welche am besten mit dem heutigen Begriff ›Ambivalenz‹ bezeichnet ist.[86] Sie macht verständlich, warum im Gegensatz zur normalen Wahrnehmung durch humoristische Perspektivierung »die Gegenstände überall ganz bekannt und gewohnt, aber zugleich durchaus verschoben, seltsam und schief gegeneinander gerückt erscheinen.«[87] Ebenso wenig wie Jean Paul sieht Solger darin nur eine irreguläre Sehgewohnheit exzentrischer Autoren. Was jenem indessen das globale Abweichen vom göttlichen Ziel anzeigt[88], das demonstriert diesem die göttliche Gabe der Phantasie in ihrem Facettenreichtum, der zum »Wesen aller Persönlichkeit überhaupt«[89] gehört.

Trotzdem scheut Solger letztlich die Einsicht, »dass der Humor alles, und auch die Idee zunichtemachen soll«, weil ihm das »etwas Schreckliches« ist.[90] Deshalb folgt die einlenkende Bemerkung, die Idee gehe aus ihrer Negation als »eine geläuterte und reine Sehnsucht« nach dem Ewigen hervor.

> Wenn also auch nach jenem allgemeinen Untergange eine Leere übrig bleibt, so ist es doch die Leere des reinen blauen Himmels, durch welche

85 Solger (1815), S. 354
86 Vgl. Preisendanz (1963), S. 43f.
87 Solger (1815), S. 352
88 Jean Paul V 139
89 Solger (1815), S. 353
90 Solger (1815), S. 354

> sich der Trieb zum Göttlichen aufschwingt, sich wohl bewusst, als ein göttlicher sein Gelingen schon selbst in sich zu tragen.[91]

Solgers Zusatz antizipiert hegelianische Ästhetiken, die im Kunstwerk eine Versöhnung der Gegensätze geleistet sehen wollen.[92] Gezwungen, den Humor unter das Schema der harmonisierenden Synthese subsumieren zu müssen, verstellen sie sich jeden alternativen Lösungsweg, der unaufhebbaren Ambivalenz in humoristischen Texten nachzuspüren.

Während es Solger notgedrungen bei der punktuellen Korrektur belässt, erörtert Friedrich Theodor Vischer im ersten Teil seiner *Ästhetik* (1846) eingehend Jean Pauls Position. Dessen religiöse Ausrichtung der humoristischen Weltsicht ist nun freilich von vornherein aufgegeben; die transzendenten Prämissen erscheinen sogar als »die letzten Haltpunkte einer bloß objektiven absoluten Erhabenheit, bei der sich die mystische Innerlichkeit des empfindsamen Humors, unfähig die Konsequenzen des Komischen völlig zu ziehen, beruhigt […].«[93]

Wie Vischer aufs Neue deutlich macht, verfehlt eine dualistische Konzeption mit fixierten Präferenzen die humoristische Dynamik. Jean Pauls Aussage, Humoristen würden die Realität verzerren, um ihre Nichtigkeit gegenüber der Ideensphäre vorzuführen, verwechsle offenbar Humor mit Satire, denn der satirische Gattungsrahmen werde keineswegs gesprengt, wenn man die unvernünftigen Projekte und moralischen Vergehen der Menschen zu einer Gesamtansicht der conditio humana erweitere.[94] Zudem wollte Jean Paul aus dem universal hinfälligen Erdendasein ableiten, dass individuelle Schwächen, welche ein Satiriker überheblich verspottet, vom Humoristen tolerant belächelt werden, weil sie sowohl seine eigene Defizienz anmahnen als auch in der endlosen Mängelliste geringfügige Posten sind. Vischer seinerseits nimmt es Humoristen jeanpaulischer Observanz am allerwenigsten ab, dass sie den Überfluss von Fehlverhalten ohne Unmut betrachten und sich ohne die mindeste Selbstverachtung zu den Narren rechnen.

Für Vischer entsteht echt humoristische Weltsicht erst auf der Basis der uneingeschränkten Anerkennung, »dass, was ganz allgemein ist, kein absolutes Übel sein kann«.[95] Derartigen Durchbruch zu wahrhaft freiem Humor

---

91 Solger (1815), S. 355
92 Den apologetischen Zug der Kunstphilosophie hat Baum (1959) hervorgehoben.
93 Vischer (1846), S. 511
94 Vischer (1846), S. 493
95 Vischer (1846), S. 494

vermisst er an den literarischen Arbeiten Jean Pauls, welche das Bewusstsein widersprüchlicher Existenz verstärken statt umzuwandeln. »Freilassung« als genuine Leistung des Humors, die schon für Jean Paul in der Überwindung von Weltverachtung und Selbsthass lag, gewähre der Autor eher selten, da er das existenzielle Unbehagen nie restlos verschmerzt habe.[96]

Vischer zufolge verlangt eine effektive humoristische Bewältigung des erfahrenen Zwiespalts dessen gedankliche Ergründung – einschließlich der Erkenntnis, dass eine Subjektivität, die sich über Idealität definiert, allererst damit ihre faktischen Bedingtheiten negativiert: Wer die »idealen Anforderungen des reineren Selbst«[97] respektiert, ist einerseits mit äußeren Hindernissen konfrontiert, empfindet andererseits seine divergente Individualität zwangsläufig als Störfaktor. Humoristische Wahrnehmung impliziert aber die Gewissheit, Erhabenes in Reinform nirgends vorzufinden, sowie radikale Akzeptanz dieses Wissens nicht bloß für die eigene Person, sondern die allgemeine Verfassung von Subjektivität.[98] Um zu erläutern, auf welche Weise das Deprimierende an solcher Einsicht vermieden werden kann, übernimmt Vischer Jean Pauls Erklärung im Ansatz. Der Humor setzt mittels des perspektivischen Kippeffekts »die beiden Gegenglieder ineinander, sodass er seinem erhabenen Ich das unendlich kleine und diesem jenes unterschiebt«.[99] Nach Vischer wird dabei jedoch ebenso die Wertungspolarität beider relativiert wie eine »Versöhnung« des empirischen Ichs mit dem reinen Ich eingeleitet, indem sich die kontingente Erfahrungswelt »als Heimat, Reiz und heilsame Grenze«[100] aller Idealität etabliert. Das bedeutet eine umfassende Aufwertung dessen, »was die Idee ins unendlich Kleine verkehrt«[101]; obwohl nicht vernunftgemäß, gehört es als berechtigter, ja liebenswürdiger Anteil zur Persönlichkeit. Der selbstreflexiv »in Identität zusammenfassende Akt«[102] ist geeignet, den existenziellen Zwiespalt zu entschärfen.

Die Rückkehr des Subjekts aus seiner Entäußerung hat Vischer, hierbei noch hegelianischer Konvention verpflichtet, geschichtsphilosophisch überhöht. Die »höchste Form des Humors« beruht für ihn denn auch auf einer

96 Vgl. Jean Paul V 469; Vischer (1846), S. 506f.
97 Vischer (1846), S. 506
98 Vgl. Vischer (1846), S. 490f.
99 Vischer (1846), S. 487
100 Vischer (1846), S. 492
101 Vischer (1846), S. 507
102 Vischer (1846), S. 487f.

emanzipatorischen Denkhaltung, welche das Gewicht überlieferter Autoritäten negiert und im kritischen Gestus sich selbst begreift. Vom romantischen Skeptizismus soll sie das Postulat unterscheiden, »dass der wahre Gehalt des Vergangenen selbst sich eben in dem freien Bewusstsein, das dieses stürzt, erhalten muss«.[103] Die Koppelung an den dialektischen Prozess hebt Humor aufs Niveau »des eine Weltanschauung begleitenden Grundgefühls«[104]; er ist sozusagen die Hochstimmung, die bei Teilnehmern am Fortschritt im Bewusstsein von Freiheit aufkommt. Damit wird Humor – gerade erst aus religiöser Finalisierung entlassen – für eine Utopie funktionalisiert.

Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zerfällt das geistphilosophische Theoriegebäude allmählich, worauf besonders das ästhetische Ressort mit dogmatischer Erstarrung reagiert. Der Humordiskurs, der in seinen besten Momenten den Eindruck vermitteln konnte, man fokussiere trotz kategorialer Einschränkung schrittweise den Gegenstand, stagniert gleichfalls. Fast ohne Ausnahme[105] liest man oberflächliche Festschreibungen, die vor allem bemüht sind, die Systemkonformität des Phänomens herauszustellen. Angesichts einer Wirklichkeit, welche die Doktrin von Kunst als schöner Erscheinung der Idee zentral problematisiert, können Ästhetiker nämlich weniger denn je Verständnis aufbringen für das Irritierende des Humors, eben weil es jenen axiomatischen Bereich tangiert.

Aus dieser orthodoxen Reihe fällt wohltuend der alte Vischer, von dem Fritz Mauthner[106] berichtet, er habe herzlich gelacht, als er seine eigenen Ausführungen wieder las – nach wie vor eine willkommene Möglichkeit für jeden Humorspezialisten, das Phänomen über die Theorie hinweg zu retten.

---

103 Vischer (1846), S. 512f.
104 Vischer (1846), S. 522
105 Vgl. aber Zeising (1855), S. 441-462.
106 Mauthner (1910), Bd. 1, S. 591

# 9. Die symptomatische Bedeutung des literarischen Humors

## 9.1 Zusammenfassung

Nachdem ich Ursprung und Dynamik des literarischen Humors von verschiedenen Seiten betrachtet habe, möchte ich meine Argumentation in Grundzügen resümieren sowie ihr hermeneutisches Potenzial mit zwei Interpretationen demonstrieren.

### 9.1.1

Zur Erläuterung bürgerlicher Subjektivität habe ich den Begriff des freien Individuums, der sie konstituiert, in seine unterschiedlichen Implikationen zerlegt. Die Diskussion des Habermas'schen Modells ergab eine modifizierte Ansicht von Öffentlichkeit beziehungsweise eine veränderte Einschätzung der Doppelidentität bourgeois/homme. Neu gewichtet wurde hierbei der Befund, dass an Aufklärung interessierte Gruppen stellenweise egalitäre Verkehrsformen ausbilden und sporadisch den Aggregatzustand rationaler Gemeinschaften erreichen, die vom gemeinsamen Bewusstsein getragen sind, einen gleichwertigen Dialog über die sinnvolle Organisation ihrer Gesellschaft zu führen. Auf der Grundlage spontaner Lernprozesse entdecken solche Gruppen die Autonomie der Einzelnen als Gegenstand des allgemeinen Interesses. Die Freiheit des Individuums zeichnet sich ab als sozialer Wert im Hinblick auf eine Solidarität des Kollektivs, das allen Mitgliedern Selbstbestimmung dadurch garantiert, dass es jeden Geltungsanspruch zur öffentlichen Meinungsbildung zulässt. Diese Identitätskonzeption ist durch einen emanzipatorischen Impetus ausgezeichnet, insoweit sie nach Institutionen verlangt, welche die wechselseitig versicherte Autonomie garantieren.

Im entstehenden Sozialsystem kommt der programmatische Zug des Identitätsentwurfs nicht zum Tragen. Die auf das Tauschprinzip gegründete bürgerliche Gesellschaft vermag keine reziproke Gewähr freier Individualität zu institutionalisieren. Stattdessen stützt sich die Selbständigkeit des Einzelnen auf Verfügung über Warenbesitz, der es ihm ermöglicht, mittels erfolgreicher Konkurrenz auf dem Markt andere zu dominieren. Das dem neuen Lebensstil angepasste, kulturell verallgemeinerte Persönlichkeitsbild enthält nur reprivatisierte Freiheitsvorstellungen, welche den Subjekten die Illusion einer innerlich verbürgten Unabhängigkeit jenseits faktischer Umstände vorspiegeln. Derart werden Ansätze zum citoyen in die ideologisch enggeführte Identität von bourgeois/homme transformiert.

Die subjektive Struktur mit den wenigen Bestimmungen zu konstruieren, hat einen stark spekulativen Zug. Dennoch kann man, ihre Pathogenese betreffend, das ideologische Selbstverständnis als eine Reaktionsbildung beschreiben, welche unverwirklichbare und abgewehrte Motivationen psychisch auffängt. Einerseits entbehrt jene Selbstbehauptung, die ohne kollektiven Rückhalt auskommen muss, Erfahrungen interdependenter Geborgenheit, kompensiert aber das unbeantwortete Sicherheitsbedürfnis durch das Konzept des Individuums als einer in sich abgeschlossenen Einheit, die von der Außenwelt unbeeinflussten Gesetzen folgt. Andererseits erfüllt das Bild des für sich seienden Individuums offensichtlich den Zweck, alle in den Konkurrenzbeziehungen angeregten Aggressionen zu verleugnen. Je stärker nämlich eine aggressive Grundhaltung notwendig ist, desto radikaler wird ihre Präsenz aus der bewussten Wahrnehmung eliminiert. Das kulturelle Ichideal bürgerlicher Menschen erscheint uns daher als illusionäres Äquivalent individueller Unabhängigkeit, das, anstatt die soziale Dimension wie auch den polemischen Sinn des Autonomiegedankens zu bewahren, vorrangig dazu dient, systembedingte Existenzängste und Aggressionen unbewusst zu halten.

### 9.1.2

Die sozialpsychologischen Vorgänge, die dem bürgerlichen Selbstverständnis unterliegen, schlagen sich direkt in der theoretischen Diskussion über das Lachen nieder. Anfangs gehört es zu den aufklärerischen Intentionen, sowohl für Unterschiede zwischen unverhohlener Schadenfreude und wohlwollender Heiterkeit zu sensibilisieren als auch das Inhumane an verletzendem Spott anzuprangern. Dann kommt es, entsprechend dem anthropologischen

Paradigmawechsel von Hobbes' Position zu Hutchesons Lehre der ›good nature‹, zu einem tiefgreifenden Wandel in der Lachtheorie. Tendenzfreies, auf kognitive Dissonanzen reagierendes Lachen wird mustergültig, repräsentiert Menschlichkeit und moralisches Gefühl schlechthin. Die Bevorzugung reiner Komik führt zusehends zur pauschalen Diskreditierung aller tendenziösen Spielarten, welche bloß ein böswillig veranlagter Mensch benutzen würde. Die satirische Gattung verkümmert ebenfalls, sobald ihre Militanz in den Verdacht des unsublimierten Sadismus gerät, der nicht Missstände anklagen, sondern Etabliertes diffamieren will.

Die Ausprägung des literarischen Humors geht mit der Abwertung von Satire einher. Abweichende Charaktere, traditionell ›humours‹ genannt, hören auf, Zielscheibe satirischer Kritik zu sein, werden vielmehr zum beliebten Anlass eines Amüsements, das sich an ihrer Originalität, am Exzentrischen als Merkmal unverwechselbarer Individualität zu erfreuen beginnt. Für den entfalteten Humorbegriff wird das Persönlichkeitsideal des liberalen Bürgertums thematisch. Was die britische Debatte schon anspricht, rückt dann Jean Paul ins Zentrum, insofern er den »unendlichen Faktor« der Subjektivität als wesentliches Moment des humoristischen Prozesses herausstellt.

Zur Erhellung der schwer verständlichen Betrachtung haben wir Smiths *Theory of Moral Sentiments* herangezogen und darin zugleich ein aufschlussreiches Dokument für die semantische Mutation im Konzept des freien Individuums gefunden. Die dort positiv gemeinte Beschreibung von der Vervollkommnung der normativen Instanz ist, kritisch gewendet, Indiz für eine Introversion des Autonomiekonzepts. Denn Smith hat nicht nur erkannt, wie die Selbständigkeit des Einzelnen eine geglückte Internalisierung sozialer Werte und Normen voraussetzt, sondern auch jenen Umschlag notiert, wo aufgrund allgemeiner Dissoziation der Individuen jede dialogische Korrekturmöglichkeit ausfällt, während die Verselbständigung des inneren Vorbildschemas eintritt. Es ist das Schicksal der auf sich selbst verwiesenen Innerlichkeit, in ihrer geistigen Kultivation das Kriterium praktischer Billigung mit der ästhetischen Idee der Vollkommenheit zu fusionieren und damit einen absoluten Standard des Menschseins zu fingieren.

Nach meinem Verständnis sind Jean Pauls Überlegungen deshalb so bedeutsam, weil sie einen Zusammenhang des Humors mit dieser subjektiven Konstellation sehen. Indem sie den »Zwiespalt« betonen, welchen die »Zerteilung« der Persönlichkeit »in den endlichen und unendlichen Faktor« hervorruft, kommen die permanenten Abweichungen der Menschen vom kulturell gültigen Identitätsformat als Gegenstand humoristischer Darstellung zur

Sprache. Vor dem entscheidenden Fazit schreckt Jean Paul jedoch zurück und nimmt die »Unendlichkeit des Subjekts« dezisionistisch von humoristischer Ambivalenz aus. Auch seine Nachfolger rationalisieren das Abgründige des Humors auf die eine oder andere Weise. Den »Reiz der Unentschiedenheit«, den humoristische Literatur verbreitet, zu erklären, gelingt in keinem Fall, da eine diskursive Thematisierung des normativen Subjektbegriffs unmöglich ist.

### 9.1.3

Der historische Stellenwert des literarischen Humors tritt erst dann zutage, wenn das idealistische Identitätsformat ideologiekritisch spruchreif ist. Auf der Basis von Horkheimers Ausführungen zur bürgerlichen Anthropologie haben wir angenommen, dass die eingeschränkten Emanzipationsbestrebungen eine Reprivatisierung des Autonomiekonzepts bewirken, das sich als Bildungsprogramm des innerlichen Menschen konsolidiert. Hauptsächlich gegen die Subjekte gewendet, erhält der Kulturanspruch, ihre tatsächliche Verfassung zu transzendieren, repressiven Charakter, weil er ihre Energien an uneinlösbare Idealpostulate bindet, hingegen Hoffnungen auf eine menschenmögliche Befriedigung ihrer Bedürfnisse zunichtemacht. Der Mythos des privatautonomen Individuums bedingt die ungewollte Selbstverachtung der Einzelnen.

Jene unbewusste Zerrissenheit bürgerlicher Subjektivität als Folie literarischen Humors zu betrachten, wird dadurch nahegelegt, dass die von ihm bewirkte Unlustverwandlung stets mit einer Störung des narzisstischen Gleichgewichts im Leser arbeitet. Dessen Identifikation mit der Erzählerposition induziert eine Diskrepanz im Selbstwertgefühl. Diese aktualisierte Spannung zwischen Ichideal und Ich löst sich aber mittels Präsentation einer Gestalt, welche die widersprüchlichen psychischen Faktoren ambivalent exponiert. Das ermöglicht, die drohende Verstimmung in den für Humor eigentümlichen Lustgewinn umzuwandeln. Die herausgearbeitete Tiefenstruktur humoristischer Romane weist eine erkennbare Entsprechung zur Konstellation bürgerlicher Subjektivität auf, und beide lassen sich insofern schon ungezwungen in Verbindung bringen, als damalige Lachtheorien selbst davon handeln. Logischerweise will ich das gar nicht Ableitung nennen, denn auf solchen Ebenen der Geschichtsschreibung sind definitiv beweisbare Ursache-Wirkung-Relationen kaum ersichtlich. Ebenso wenig geht es jedoch um einen strukturalistischen Aufweis von Isomorphien. Das historisch-kritische Ver-

ständnis unterstellt die allseitige reale Vermittlung der Phänomene, indem es berücksichtigt, dass die Sozialisationspraxis, als Teil der gesellschaftlichen Produktionsweise, eine subjektive Struktur etabliert, worin das einzelne Phänomen ein Segment darstellt.

Freilich ist ein derartiger Gesamtzusammenhang bloß ganz selten mit wünschenswerter Vollständigkeit zu rekonstruieren. Auf vielen Gebieten reichen unsere empirischen Kenntnisse nicht aus, um länger zurückliegende sowie weitläufig vernetzte Ereignisse lückenlos zu verknüpfen. Deshalb verstehe ich die Vermittlung beim hier besprochenen Thema eher als Denkmöglichkeit: Die Doppelidentität bürgerlicher Menschen – ihre unbewusst aggressive Durchsetzungspraxis und das dissoziierte, introvertierte Selbstbild – scheint von der damaligen Familiensozialisation vorgeprägt. Ihre nachhaltigsten Kindheitseindrücke wurzeln einerseits in der neu erschlossenen beziehungsweise intensivierten Mutter-Kind-Dyade, andererseits in deren Abbruch anlässlich der drastisch einsetzenden Erziehung, welche zumal egozentrisches oder eigensinniges Verhalten bei Kindern zensiert. Vermutlich beruht die aufgespaltene bürgerlicher Identität auf Identifikationen mit unzureichend integrierten Elternrepräsentanzen, die aufgrund des abrupten Wechsels der Interaktionsformen entstanden sind. Die Psychogenese von Humor damit zu korrelieren bietet sich direkt an. Wenn meine These plausibel ist, dass das humoristische Verfahren in der tiefsten Perzeptionsschicht bei Bruchstellen des narzisstischen Erlebnisuniversums ansetzt, um den Übergang zur Ambivalenz zu inszenieren, so kann das ›missing link‹ im Zusammenhang zwischen Subjektivität und literarischer Erscheinung wenigstens hypothetisch eingefügt werden. Das Vermögen des literarischen Humors, eine für die subjektive Struktur bestimmende Primärerfahrung aktiv zu wiederholen, wäre letztlich der Grund dafür, warum es dieser Textform gelingt, die unbewusste Problematik bürgerlicher Identität anzusprechen.

Ein solches – wie man sagen könnte – strukturelles Entgegenkommen des humoristischen Romans haben die interpretierten Beispiele dokumentiert. Ihnen ist gemeinsam, dass der als Person gegenwärtige Erzähler seinen durch Ichideal-Ansprüche und Unwertgefühle bezeichneten Konflikt aufs dargestellte Personal verlagert. Er verdichtet diskrepante Aspekte seiner Identität in der Hauptfigur, welcher Selbstherrlichkeit und Ich-Schwäche auf untrennbare Weise eigen sind, womit er einen Weg findet, sowohl den Wunsch nach erfüllter Existenz poetisch zu realisieren als auch den Widerstand gegen die idealistische Festlegung szenisch vorzuführen.

Die Position des Erzählers zwischen Faszination und Loslösung verstehen wir als Kompromissbildung nach Art von Symptomen, weil die mobilisierten Tendenzen ausagiert, aber gleichzeitig im ambivalent exponierten Objekt so verschränkt werden, dass es zur Aufhebung der virulenten psychischen Spannung kommt. Dieses spezielle Gestaltungsprinzip sollte man auch von sonstiger Widerspiegelung terminologisch abgrenzen. Es wäre kurzschlüssig, wegen der an den Textelementen aufscheinenden Züge des privatautonomen Selbstbilds von einer Abbildung oder Thematisierung zu reden. Da die ursächliche Lebensproblematik nicht bewusst verarbeitet, sondern primärprozesshaft gelöst wird, ist es begrifflich genauer, den literarischen Humor als *symptomatischen* Ausdruck für das Unbehagen in der bürgerlichen Kultur zu fassen.

Für sich genommen, stellt das Resultat bloß ein grobes hermeneutisches Raster dar, dessen Aussagekraft sich immer erst in der konkreten Anwendung entfalten kann. Anhand zweier Interpretationen will ich abschließend zeigen, wie das zugrunde gelegte Modell eine ansonsten unsichtbare Tiefendimension hervortreten lässt, welche textimmanent einen Sinnzusammenhang unter den scheinbar inkohärenten Inhalten stiftet.

## 9.2 Joseph von Eichendorffs *Taugenichts*

*Aus dem Leben eines Taugenichts* gehört unbestritten zum festen Bestand im Kanon literarischen Humors. Nahezu einhellig rühmen zeitgenössische Leser den singulären Humor des Romans, was die Vorworte späterer Ausgaben nachdrücklich bestätigen, und zweifellos ist er der Hauptgrund für den andauernden Publikumserfolg. Obwohl bereits die allererste Rezension das Formprinzip in der humoristischen Durchführung erkennt[1], hat es die Eichendorff-Forschung nicht verstanden, den Ansatz theoretisch auszubauen. Inwiefern das Humorkonzept den Schlüssel zur Eigenart des *Taugenichts* liefern könnte, wird allenfalls einmal angedacht.[2] Hingegen

1 »Die Idee, wie ein von der Natur zur Romantik begabter Charakter, der alle äußere Bildung entbehrt, die Menschen, die Kunst und überhaupt die Welt ansieht, ist ungemein ansprechend und humoristisch durchgeführt und in der Einfachheit des Ganzen entwickelt sich wahrhafte Poesie.« (Zitiert nach Eichendorff II 797). Wie genau der anonyme Rezensent die Intention des Autors erfasst, wird daran ersichtlich, dass Eichendorff sich die Besprechung aus der *Vossischen Zeitung* komplett abgeschrieben hat.

2 Vgl. Och (2007), S. 90.

vermisst man meistens sogar eine Erklärung dafür, welche Funktion die ständig hereinspielende Komik wohl haben mag.[3] Jeder Zugang aber, der die humoristische Durchführung in ihrem konstitutiven Rang ignoriert, verfehlt das Wesentliche und läuft auf textferne Exegese hinaus. Man kann deshalb nach Auswertung der Sekundärliteratur begreifen, warum sie Alexander von Bormann »eine fast ergötzliche Vielfalt von Festlegungsversuchen« nennt.[4] Zu Recht insistiert er darauf, dass es sich beim *Taugenichts* »um eine hochkomplexe Semiosis handelt«, weshalb abstrakte Bedeutungszuweisungen »eine Einschränkung des einander anfüllenden Spiels der Formmomente« verschulden.[5] Genau das vermeidet die humoristische Lesart insofern, als sie die Dynamik der komischen Inkongruenzen berücksichtigt, die einer starren Allegorese zwangsläufig entgeht.

### 9.2.1

Die im ersten Teil konzipierte Theorie literarischen Humors passt gut zu Eichendorffs Roman – mit einer Ausnahme, die vorweg zumindest angesprochen werden soll. Das idealtypische Modell, das von Texten Sternes und Jean Pauls abstrahiert wurde, enthält die Gestalt des reflektierenden Erzählers, welcher die Dissonanzen, die er durch den schwankenden Gefühlston seiner Geschichte evoziert, so zu bearbeiten weiß, dass anstelle möglicher Verstimmung Heiterkeit eintritt. Dazu präsentiert er originelle Figuren, in denen Vollkommenheit und Defizienz verschmolzen sind. Einerseits idealisiert er sie, verherrlicht besonders ihr hartnäckiges Verfolgen exzentrischer Leitideen; andererseits degradiert er sein Personal, indem er ihm infantile Beschränktheit attestiert.[6] Das typische Beziehungsmuster der ambivalenten Exposition ist, wie an der *Sentimental Journey* zu sehen war, mit Ich-Erzählungen kompatibel, falls die erzählende Person aufgrund eines höheren Reflexionsniveaus Unterschiede zu ihrem früheren Selbst aufweist.

---

3 Die komische Textur findet nur vereinzelt angemessene Würdigung, z.B. bei Nygaard (1980) oder Haman (2015). Komik wird hier als Mittel der Persiflage romantischer Einstellungen beziehungsweise als Form metafiktionalen Parodierens gesehen.

4 Bormann (1983), S. 108

5 Bormann (1983), S. 107. Bormanns Empfehlung, dem Spiel der Zeichen »am gescheitesten mit einer gewissen Lockerheit zu begegnen«, ist aktueller denn je im Hinblick auf den allegoristischen Overkill, dem sich der Text ausgesetzt sieht.

6 Vgl. hierzu ausführlicher Abschnitt 4.2.

Hierin entspricht Eichendorffs Erzähler der modellhaften Beschreibung nicht. Von dem agierenden Taugenichts, dessen Eigenschaftsprofil durchaus humoristisch ist, setzt sich der erwachsene Ich-Erzähler ungenügend ab. Für ein erheblich besseres Urteilsvermögen fehlen Anhaltspunkte. Vielmehr darf man vermuten, dass sich die Naivität des adoleszenten Protagonisten trotz Persönlichkeitsentwicklung erhalten hat, zumal der Erzähler einräumt: »Überhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie doch alles so gekommen war […]«.[7] Eine ungebrochene Naivität wird überdies durch den Darstellungsmodus nahegelegt. Der Erzähler vergegenwärtigt seine ziemlich verworrene Jugendphase ohne jede epische Distanz, dafür mit genüsslicher Einfühlung. Deshalb stehen die einzelnen Szenen immer episodisch segmentiert, anstatt aufeinander bezogen zu werden; die Ereignisse sind demnach lückenhaft, bisweilen inkonsistent geschildert, wobei keineswegs nur feine Ungereimtheiten vorkommen. Wenn innerhalb eines Tages sogar Jahreszeiten wechseln[8], dann liegen gefühlsbedingt verfälschte Erinnerungen vor, und zwar deutlich stärker als bei biographischer Reminiszenz allgemein üblich.

Mit dem Wegfall des reflektierenden Erzählers geht ein effizientes Instrument der Leserlenkung verloren, was die Registrierung der humoristischen Dynamik erschwert. Das ist jedoch kein Grund, dieses Beispiel nicht in die Analyse einzubeziehen, denn normalerweise hält sich das gattungsspezifische Prinzip der ambivalenten Exposition durch, auch wenn der Erzähler als distinktes Subjekt verschwindet.

Ohne jenes narrative Steuerungselement stellt der Roman freilich mehr Ansprüche an den Leser, welcher die widersprüchliche Charakterisierung des Protagonisten mit gesteigerter Aufmerksamkeit zu verfolgen hat. Um die simultane Idealisierung und Infantilisierung zu erfassen, braucht er eine Perspektive, die ihm gestattet, den vorgegebenen Blickwinkel als solchen metakognitiv zu überblicken. Gegenüber dem naiven Ich-Erzähler muss der Leser seinen unabhängigen Beobachterstandpunkt behaupten, indem er hellhörig bleibt für Interferenzen, die aufgrund ihrer Heterogenität jedes einfache Verstehen problematisieren. Derartige Textsignale werden oft ganz schwach, aber so kontinuierlich eingebaut, dass sie einen Subtext bilden, welcher eine komplexere Realität skizziert, die mit der Traumwelt des Taugenichts unvereinbar ist. Meine Interpretation wird darauf ausführlich eingehen, während

7 Eichendorff II 454
8 Eichendorff II 446 und 450

ich Abweichungen vom idealtypischen Modell, die der modifizierten Erzählhaltung geschuldet sind, unberücksichtigt lasse, weil ich mich auf die Korrelationen zwischen humoristischer Prosa und bürgerlicher Subjektivität konzentrieren möchte.

### 9.2.2

Am besten nähern wir uns dem *Taugenichts* durch eine kompakte Betrachtung des seinerzeit geführten Diskurses über Philister und ihr Gegenbild, denn dieser kann die Virulenz der bürgerlichen Doppelidentität demonstrieren und von daher Eichendorffs humoristische Behandlung plausibel machen.

Bekanntlich hat sich der geographische Eigenname ›Philister‹ im universitären Jargon gewandelt zur despektierlichen Bezeichnung für die nichtakademische Bevölkerung, auf deren festgelegte Lebensweise die Studenten hochmütig herabsehen.[9] Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Begriff so weit als bildungssprachliches Mittel der Abgrenzung verbreitet, dass ihn Goethes Jugendroman schon selbstverständlich an entscheidender Stelle aufgreift. Werther verwahrt sich im Brief vom 26. Mai 1771 dagegen, kreative Ausdrucksformen von vornherein durch ästhetische Vorschriften einengen zu lassen. Er vergleicht seinen expressiven Überschwang mit der Euphorie eines total Verliebten, der neben seiner Freundin alles andere vergisst, weshalb ihm »ein Philister« ostentativ rät, er solle sowohl seine Zeit sinnvoller einteilen wie auch Geschenke für seine Geliebte sparsamer dosieren. Werther kommentiert, eine solche Maxime befördere gewiss die Karriere des jungen Mannes in jeder Behörde, »nur mit seiner Liebe ist's am Ende und, wenn er ein Künstler ist, mit seiner Kunst.«[10] Bereits der frühe literarische Beleg betont also Zweckrationalität und ökonomisches Kalkül, welche den entstehenden Sozialcharakter prägen werden. Hinzu kommen weitere Wesenszüge wie die Sorge um Besitz sowie ein starkes Bedürfnis nach Absicherung gegen Unwägbarkeiten.[11]

Diese Einstellungen summieren sich zu einer Existenzweise, die neben der notwendigen Reproduktion der Arbeitskraft kaum Freiheiten kennt.[12] Solch ein gleichförmiges Leben erzwingt den komplementären Habitus

9 Vgl. zur Geschichte des Philister-Begriffs im Einzelnen die Aufsätze bei Bunia (2011).
10 Goethe VIII 29
11 Vgl. Goethe VIII 29
12 Goethe VIII 21, 23

der »Gelassenheit«, die letztlich zur Daueranspannung gerät und seelische Entfaltung verhindert.[13] Zwar wünscht sich der unruhige Werther selbst manchmal mehr Gelassenheit, aber was sie als starre Affektkontrolle anrichtet, macht ihm eine Auseinandersetzung mit Lottes Verlobtem deutlich. Hinter Alberts bedächtigem Argumentieren vermutet er eine rigorose Vernünftigkeit, die keinerlei emotionale Berührung zulässt, sondern Impulsivität an sich abnormal findet und darüber zur Intoleranz wird.[14]

Soziale Überanpassung, worunter jede Individualität verkümmern muss, verfehlt für Werther die »Bestimmung des Menschen«[15], die er nach empfindsamer Manier aus dem Konzept des innerlichen Menschen ableitet. Von daher erschließt Introspektion ein Universum »in Ahnung und dunkler Begier«[16], eine »Fülle des Herzens«[17], die befreiende Persönlichkeitsentfaltung verspricht. Da die Idee gesteigerter Humanität in den »fatalen bürgerlichen Verhältnisse[n]«[18] auf wenig Resonanz trifft, wendet sich Werther anderen Erlebnisfeldern zu, welche den gesellschaftlichen Zwängen nicht unmittelbar unterworfen zu sein scheinen: Natur, Liebe, Kunst. Geradezu überwältigend wirkt der unendliche Reichtum der »lebendigen Natur«.[19] Durch sie wird der ganze Mensch angesprochen und kann aus dem Eindruck ihrer Harmonie das Vorgefühl innerer Einheit schöpfen. Die heilsamen Kräfte natürlicher Umgebung glaubt Werther schon im Umgang mit der ländlichen Bevölkerung zu spüren. Die einfachen Leute bekunden ungekünstelt Sympathie, sprechen ihre Gedanken freimütig aus.[20] Als ihm ein Bauernknecht sogar seine Herzensangelegenheit anvertraut, sieht Werther Liebe »in ihrer größten Reinheit« ausgedrückt, wie sie den feineren Kreisen unbekannt ist.[21] Solche Authentizität erstrebt er für sich selbst, indem er vorrangig der Stimme seines

13 Goethe VIII 33, 85, 95, 99, 191, 257

14 Goethe VIII 93ff. Zu Intoleranz als Philister-Merkmal siehe die Aussage: »Man wird in philisterhaften Äußerungen immer finden, dass der Kerl immer zugleich seinen eigenen Zustand ausspricht, indem er den fremden negiert, und dass er also den seinigen als allgemein sein sollend verlangt. Es ist der blindeste Egoismus […].« (Goethe XXXIII 223).

15 Goethe VIII 21

16 Goethe VIII 23f.

17 Goethe VIII 135

18 Goethe VIII 131

19 Goethe VIII 105, 29

20 Goethe VIII 19, 33

21 Goethe VIII 165

Herzens folgt.[22] Werthers Kunstauffassung ist dementsprechend bestimmt vom Rekurs auf »das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben«[23]. Davon inspirierte Künstler würden ohne Rücksicht auf ästhetische Regelvorgaben nach je eigener Intuition produzieren. Das Autonomiepostulat erklärt auch, weshalb Werther den zwanghaften Philister-Habitus dafür verantwortlich macht, dass »der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluten hereinbraust«.[24]

Die den drei Erlebnisfeldern zugeschriebenen Idealvorstellungen sind allerdings erheblich durch pathogene Defizitbedürfnisse Werthers potenziert, sodass sie misslichen Erfahrungen nicht standhalten. Weist Natur menschenfeindliche Seiten auf, schlägt Liebe in ihr brutales Gegenteil um, bleibt Kunst angesichts der gesellschaftlichen Heteronomie wirkungslos, dann beschleunigt das die depressive Abwärtsspirale, die auf den suizidalen Ausweg aus einem unerfüllten Leben hinführt.

Weshalb dieses Scheitern einen derartigen Nachhall im europäischen Lesepublikum auslöst, wird verständlich, sobald man Werthers Leiden als Kristallisationspunkt für den Kernkomplex bürgerlicher Subjektivität auffasst. Mit der Gegenüberstellung von Philister und Genie hat Goethe eine einprägsame Gestalt präsentiert, welche die Kluft zwischen sozialer und kultureller Existenz semantisiert. Der weitere Verlauf des Philisterdiskurses lässt sich an Goethes nächstem Roman sowie den Reaktionen darauf verfolgen. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* setzen die sozialpsychologische Erkundung des privatautonomen Individuums fort, indem erneut dem Titelhelden eine Nebenfigur zugeordnet ist, um die zentralen Identitätsfacetten homme/bourgeois gegeneinander zu profilieren.

Die beiden befreundeten Kaufmannssöhne zeigen bereits in der Kindheit verschiedenen Charakter. Als sich der mit Phantasie begabte Wilhelm begeistert dem Puppenspiel widmet, übernimmt Werner das Amt des Requisiteurs, weil Gewinn daraus zu ziehen ist.[25] Seine Lehrjahre sind denn auch reduziert auf zügige Einarbeitung ins väterliche Geschäft. Die frühe Vorliebe fürs Handelswesen bestätigt sich, wenn er die ordentliche Übersicht, welche doppelte Buchführung gewährt, ungewöhnlich befriedigend findet beziehungsweise

22 Goethe VIII 35f.
23 Goethe VIII 29
24 Goethe VIII 29
25 Goethe IX 388

genüsslich ausphantasiert, wie vorteilhaft man an der globalen Warenzirkulation partizipieren kann.[26] Wilhelm ist jedoch sicher, dass nicht »Addieren und Bilanzieren«, sondern allein intrinsisch motivierte Tätigkeiten »das eigentliche Fazit des Lebens« ausmachen werden.[27] Aus der performativen Freude am kindlichen Puppenspiel leitet er ein »Talent als Dichter und Schauspieler«[28] ab, wendet sich daher voller Engagement der Theaterwelt zu.

Den unterschiedlichen Sozialcharakter vertieft Goethe durch andersartige Lebensläufe. Nach der Heirat von Wilhelms Schwester liquidiert Werner den Hausstand der Meisters und fusioniert die Unternehmen, wobei kommerzielle Überlegungen sogar die persönlichen Belange regeln. Sein »lustiges Glaubensbekenntnis«, außer Geldeinnahmen und Privatvergnügen weder politische noch soziale Interessen zu haben[29], bezeichnet den Tiefstand liberalistischer Ideologie, wogegen Wilhelms Überzeugungen wie das humanistische Credo des Bildungsbürgertums anmuten. Friedrich Schiller jedenfalls, welcher nebeneinander die Manuskripte der *Lehrjahre* lektoriert sowie das Konzept ästhetischer Erziehung entwickelt, bemerkt Konvergenzen, die er sogleich mit der Erwartung verbindet, für alle, »denen an ihrer inneren Bildung viel gelegen ist«[30], eigne sich der Protagonist zum Leitbild. In der Tat geht es Wilhelm weniger um den Erwerb spezieller Kompetenzen als um harmonische Entfaltung menschlichen Potenzials.[31] Die Ziele seiner Entwicklung bleiben zwar recht verschwommen, doch weiß er definitiv, dass sie nicht im bürgerlichen Milieu, sondern nur im Freiraum künstlerischer Aktivitäten erreichbar sind. Deshalb wird er Mitglied einer Wanderbühne. Über die dadurch hergestellten Kontakte mit ganz verschiedenen Zeitgenossen erwächst ihm eine Fülle an Menschenkenntnis und Welterfahrung – eine dauerhafte persönliche Bereicherung, selbst nachdem seine hochfliegenden Annahmen von der Effektivität des Theaters, ja dem Stellenwert der Kunst überhaupt sich zerschlagen haben.[32] Auch Werner muss Jahre später erstaunt feststellen, dass Wilhelm vitaler wirkt, ein gereiftes »Persönchen« geworden ist, dessen Chancen auf dem Heiratsmarkt nicht zu verachten seien.[33] Hinter Werners

26 Goethe IX 389
27 Goethe IX 389, 406f., 641
28 Goethe IX 431
29 Goethe IX 655
30 Goethe IX 869f.
31 Goethe IX 656ff.
32 Goethe IX 823, 873
33 Goethe IX 878

spöttischem Respekt ist Neid unverkennbar, denn die Schattenseiten seines geschäftlichen Erfolgs – abgehärmtes Aussehen, psychosomatische Labilität und Zerstreutheit – sind ihm durchaus bewusst.[34] In »Werners traurige[r] Verwandlung« als berufsbedingter Deformation sieht Schiller ein gekonntes Kompositionselement, womit Goethe die Einschätzung Wilhelm Meisters präzisiere:

> Jetzt steht er in einer schönen menschlichen Mitte da, gleich weit von der *Phantasterei* und der *Philisterhaftigkeit*, und indem Sie ihn von dem Hang zur ersten so glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt.[35]

Allerdings gibt Schiller zu bedenken, dass Goethe die »zwei entgegengesetzten Abwege von diesem glücklichen Zustand« variantenreich ausführt, das harmonische Ideal selbst hingegen nicht ausreichend auf den »philosophischen Begriff« gebracht hat.[36] Für die Gesamtaussage müsse aber die im Konzept ›Lehrjahre‹ implizierte »Idee der Meisterschaft« spezifiziert werden.[37] Schillers diesbezügliche Hinweise verraten, dass er die dargestellte Entwicklung in seinem Sinn von ästhetischer Erziehung zu wahrer Humanität verstanden wissen will.[38] Derartige Festlegung verweigert Goethe unter Berufung auf den »realistischen« Zug seines Schreibens, der offenere Lektüreangebote erfordere.[39] Nachdem Wilhelm endgültig die Theaterwelt verlassen und sich einer sozialreformerischen Gruppe angeschlossen hat, in der er eine ihm gemäße Rolle einzunehmen hofft, relativiert sich seine frühere Orientierung durch ein Spektrum divergierender Lebensentwürfe, welche jedoch ihrerseits noch durch die Vorstellung depotenziert werden, dass persönlich Erreichtes weniger auf eigenen Entscheidungen als vielmehr auf Serendipitätseffekten beruht.[40]

---

34 Goethe IX 877f.; vgl. 944

35 Schiller (1796), S. 185

36 Schiller (1796), S. 194f.; vgl. 198

37 Schiller (1796), S. 191

38 Schiller (1796), S. 187, 193ff., 199f.

39 Die narrative Grundeinstellung entzieht Goethe (XXXI 208) der Diskussion, indem er sie »aus [s]einer innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tick« ableitet. Schiller seinerseits reduziert die Unverzichtbarkeit seiner idealistischen Forderung zur »Grille« und vermeidet damit diplomatisch eine ansonsten unüberbrückbare Gesinnungsdifferenz. Vgl. Schiller (1796), S. 224.

40 Goethe IX 992. Später (XVII 15) deklariert Goethe Serendipität zum Grundprinzip, das den Roman durchzieht und »sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht«.

Der Ausgang des Romans, der damaligen Lesererwartungen erheblich zuwiderlief, führt Friedrich von Hardenberg sogar zur endgültigen Ablehnung. Er begründet das ebenfalls mit Begriffen des Philisterdiskurses: Seine Koordinaten für die Positionsbestimmung der Titelfigur sind »Streben nach dem Höchsten und Kaufmannsstand« beziehungsweise »Schönheit und Nutzen«, wobei er anfänglich, analog zu Schiller, einen idealen Kompromiss anvisiert.[41] Aber intensives Textstudium veranlasst ihn, Wilhelm Meisters Entwicklungskurve eindeutig aus dem positiven Sektor herauszuziehen. Dass dieser seine künstlerische Mission so vollständig verwirft, manifestiere unabweisbar »das Eindringen des Evangeliums der Ökonomie«.[42] Wenn Goethe zugleich Repräsentanten der Poesie wie Mignon und den Harfner als pathologische Gestalten dem Untergang weiht, dann kann das für einen romantischen Autor nur »[k]ünstlerischer Atheismus« sein.[43]

Im Gegenzug unternimmt es Novalis, einen exemplarischen Werdegang zum Künstler vorzuführen, indem er ihn in den Lebenslauf des sagenhaften Dichters Heinrich von Ofterdingen einschreibt. Welche Art von Bildung seine Titelfigur erfahren soll, präformiert eine Szene am Anfang des Romans. Den jungen Heinrich beeindrucken exotische Erzählungen eines Fremden ganz stark. Es ist – das konstatiert der Erzähler ausdrücklich – nicht etwa der Bericht über ungeahnte Reichtümer, der »ein so unaussprechliches Verlangen« erregt, sondern die Schilderung einer wunderbaren blauen Blume, welche unversehens »eine andere Welt« eröffnet.[44] Die emotionale Intensität eines dadurch angeregten Traums suggeriert, dass Heinrich »zum Dichter geboren« ist und diese Disposition in einem Reifungsprozess ausbilden wird.[45] Die Eingangsszene bietet das Muster für spätere Stationen der Initiationsreise. Alle Menschen, die er trifft, geben dem Heranwachsenden klärende oder fördernde Impulse, was das bereits angelegte Potenzial freilich nur »wie belebender Fruchtstaub« zu Wachstum aktiviert.[46] Drei solcher Begegnungen üben nachhaltigen Einfluss auf seine Entwicklung aus. Da ist zunächst die Bekanntschaft mit einem Bergmann, durch den sich das Mysterium der Natur offenbart, weiterhin der Umgang mit einem begnadeten Dichter, welcher Geheimnisse der Kunst erläutert, sowie schließlich die Beziehung zu dessen

41 Novalis II 370
42 Novalis II 807; vgl. I 733
43 Novalis II 801
44 Novalis I 240; vgl. zum Kontrast von poetischer Existenz und aktivem Leben I 314f.
45 Novalis I 315; vgl. I 732
46 Novalis I 311 sowie 299

Tochter, die ihm das Wesen der Liebe nahebringt. Dass diese Themenbereiche den Erlebnisfeldern entsprechen, von denen sich Werther befreiende Persönlichkeitsentfaltung erhoffte, ist keineswegs zufällig, denn das in sie eingelassene utopische Versprechen greift Novalis auf, um es geschichtsphilosophisch auszuarbeiten. Sie werden, angereichert durch eine nicht auslotbare Vielzahl mystischer Bezüge, zur spirituellen Sphäre stilisiert, die Dichter in ihrer Eigenschaft als »Bewohner der höhern Welt«[47] innerlich anschauen und gesellschaftlich vermitteln.

Obwohl die nachgelassenen Materialien zu dem unvollendeten Roman[48] ungenügend über die Fortsetzung informieren, ist seine Gesamttendenz unverkennbar, nämlich eine Zeit, die »so weit von der Natur entfernt, so sinnlos für Familienleben, so abgeneigt der schönsten poetischen Gesellschaftsform ist«[49], mit einer wunderbaren Gegenwelt zu konfrontieren. Der Fokus auf ein romantisiertes Mittelalter ermöglicht es zudem, eine organische Gemeinschaft zu fingieren, worin auch industrielle und ökonomische Unternehmungen noch keine Eigendynamik entwickeln.[50] Die Erinnerung an verlorene Lebensformen vermag beim modernen Leser Sehnsucht nach einer ganzheitlichen Welt zu stimulieren, allerdings unterbindet das in ferne Vergangenheit verlagerte Geschehen jede eingehendere Auseinandersetzung mit der nun herrschenden Entfremdung. Darum bleibt dahingestellt, wie die gegenwärtige Epoche, welche alles Lebendige durch »Zahlen und Figuren« definiert, zu ursprünglichen, naturnahen Verhältnissen zurückkehren soll.[51] Ebenso wenig lässt das vormoderne Zeitfenster eine Behandlung der Philister-Thematik zu. Lediglich das Grundmotiv klingt in der Eingangsszene an, wenn Heinrichs Vater den visionären Traum seines Sohns geringschätzig übergeht.[52] Die ignorante Reaktion gleicht oberflächlich zwar der rationalistischen Borniertheit eines Philisters, ist aber dadurch motiviert, dass sich der Vater in Heinrichs Alter den Traumbotschaften seines Unbewussten verschlossen hat.

---

47 Novalis I 276

48 Novalis I 384ff.

49 Novalis II 293

50 Vgl. Novalis II 253 und 706

51 Die für den Roman vorgesehene lyrische Einlage »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren« (Novalis I 395) postuliert einfach nur die Aufhebung aller neuzeitlichen Antinomien im »freie[n] Leben«, woraufhin »das ganze verkehrte Wesen« wie durch Zauberspruch in nichts aufgelöst würde.

52 Novalis I 243

Anstatt künstlerische Fähigkeiten auszubilden, ist er ein fleißiger Handwerker geworden, was ihm trotz Erfolg wenig Befriedigung bereitet. Hinter seiner Arbeitswut ist latente Depressivität spürbar.[53] Dass er gleichwohl ein spirituelles Verlangen nicht völlig verleugnet, sondern in den Bestrebungen des Sohns toleriert, grenzt ihn vom Zwangscharakter der Philister ab, welcher erst der späteren zivilisatorischen Fehlentwicklung entspringt.[54]

Mit Novalis beziehungsweise den Romantikern generell wird eine neue Phase des Philisterdiskurses eingeleitet. Goethe und Schiller führen ihn noch, um die widersprüchliche Einheit bürgerlicher Subjektivität zu erörtern sowie auszuloten, inwieweit humanistische Bildung oder auch ästhetische Sensibilisierung geeignet sind, gesellschaftliche Emanzipation voranzutreiben. Die spannungsreiche Dialektik zwischen bourgeois und homme will die folgende Generation nicht wahrhaben; sie maximalisiert das asymmetrische Begriffspaar. So gipfelt die romantische Rollendefinition des Künstlers darin, Garant echter Humanität zu sein. Je extremer seine Glorifizierung ausfällt, desto klischeehafter gerät die Negativgestalt des Philisters.

Beide Aspekte hat Novalis pointiert bezeichnet. Wäre Ofterdingens ›Verklärung‹[55] zum göttlich inspirierten Sänger und Propheten eines Goldenen Zeitalters ausgestaltet worden, dann hätte sie ein mythisches Bild dessen ergeben, was Novalis als Inbegriff des Künstlers vorschwebte: Der Dichter ist idealerweise »der transzendentale Mensch überhaupt«, er ist »vollkommener Repräsentant des Genius der Menschheit«, also homme par excellence.[56] Derart ultimative und privilegierte Rollenzuschreibung belegt ihre ideologische Funktion für das bürgerliche Selbstverständnis, wie sie aus Verinnerlichungsvorgängen resultiert, die den unterbliebenen sozialen Fortschritt durch ein Phantasma reiner Menschlichkeit kompensieren.[57] Explizit verspricht sich Novalis Humanität nicht infolge realisierter Menschenrechte, sondern auf dem Wege künstlerisch vermittelter Vollendung der Individuen.[58] Alle die-

53 Novalis I 374

54 Novalis I 375. Im geschichtsphilosophischen Binnenmärchen wird diese Gegenströmung durch den erzphiliströsen Schreiber repräsentiert.

55 Novalis I 732

56 Novalis II 325 und 261; vgl. 255, 324, 351, 840

57 Siehe die Analyse dieses Introversionsprozesses in Abschnitt 6.3.

58 Novalis II 656: »Wenig[e] Menschen sind Menschen – daher die Menschenrechte äußerst *unschicklich*, als wirklich vorhanden, aufgestellt werden. Seid Menschen, so werden euch die Menschenrechte von selbst zufallen.« Vgl. dazu auch II 72, 303, 348.

jenigen, welche die »Kunst« des Menschseins nicht beherrschen[59], verfallen dem Verdikt des Philistertums, das nun einer vollständig verkümmerten Daseinsweise gleichkommt. Für Novalis sind die meisten Leute ausschließlich auf das »Alltagsleben« der Existenzsicherung konzentriert, das sie – »leer an Geist und arm an Herzen«[60] – bloß durch gewöhnlichste Freizeitvergnügungen anreichern können. Weil ihre Differenz zu den »eigentlichen Menschen«[61] kategorisch gemeint ist, wird ihnen jede Spur subtiler Innerlichkeit und wahrer Spiritualität aberkannt.[62] Die Maximalisierung der Differenz erreicht mit Brentanos notorischer Philister-Satire ihr Extrem. Bei ihm vertritt der Philister den »ausgeborene[n] Feind aller Idee, aller Begeisterung, alles Genies und aller freien göttlichen Schöpfung«.[63] Als Archetypus der Negativität ist die Figur geeignet, weitere diffamierende Attribute an sich zu ziehen und wie ein Vorurteil zur Erhaltung eines günstigen Autostereotyps beizutragen.[64]

Ein besonders einprägsames Bild für den absoluten Gegensatz gelingt Eichendorff mittels lyrischer Verdichtung:

> Es ist ein Land, wo die Philister thronen,
> Die Krämer fahren und das Grün verstauben,
> Die Liebe selber altklug feilscht mit Hauben –
> Herr Gott, wie lang willst du die Brut verschonen!
>
> Es ist ein Wald, der rauscht mit grünen Kronen,
> Wo frei die Adler horsten, und die Tauben
> Unschuldig girren in den kühlen Lauben,
> Die noch kein Fuß betrat – dort will ich wohnen![65]

Das Sonett »Der Wegelagerer« profiliert im Aufgesang zwei antagonistische Sphären. Den sozialen Raum dominiert eine materialistische Kultur, welche den herrschenden ökonomischen Systemzwang verdoppelt, sodass sie die Zerstörung natürlicher Lebensbedingungen billigend in Kauf nimmt und zwischenmenschliche Beziehungen dem Prinzip des Tausches unterwirft. Dage-

59 Novalis II 348: »Mensch werden ist eine Kunst.«
60 Novalis II 296
61 Novalis II 230
62 Novalis II 263
63 Brentano (1811), S. 128
64 Hierzu sei noch einmal an Abschnitt 6.3.5 sowie den dort zitierten Brief Brentanos erinnert.
65 Eichendorff I 417

gen plant das lyrische Ich, fern von der verhassten Gesellschaft einen unberührten Ort zu bewohnen, den es symbolisch zum Vorposten des Goldenen Zeitalters erhöht.[66] Wie die folgenden Terzette ausführen, will der in Gestalt eines edlen Räubers agierende Künstler die – ebenfalls vermarktete – Schönheit aus ihrer Dienstbarkeit befreien und ihre genuine Funktion als mahnende Statthalterin einer besseren Zukunft regenerieren.

Das Sonett fasst die zeitgemäße Extremvariante des Diskurses zusammen, darf aber nicht mit dem definitiven Standpunkt des Autors gleichgesetzt werden. Eichendorff hat wie kaum ein anderer das Dialektische der Beziehung von Künstler und Philister gesehen, ihr immer neue Aspekte abgewonnen.[67] Der Platz eines Solitärs – in Eichendorffs Werk wie in der Diskursgeschichte – gebührt dabei aufgrund der humoristischen Einrichtung dem *Taugenichts*, dessen Interpretation wir uns nun zuwenden.

### 9.2.3

Der Romananfang greift zunächst den typisch romantischen Antagonismus der beiden Existenzweisen auf. Während der Müller, noch mit der emblematischen Schlafmütze bekleidet, »seit Tagesanbruch in der Mühle rumort«[68], genießt sein Sohn die erste Wärme der Frühlingssonne. Dass er deswegen vom Vater als untauglicher Gehilfe aus dem Haus geworfen wird, weiß er umzudeuten zur Eigeninitiative, woanders sein Glück zu suchen, und inszeniert einen spektakulären Aufbruch, welcher die Mitwelt trotzdem wenig beeindruckt.

> Ich hatte recht meine heimliche Freud', als ich da alle meine alten Bekannten und Kameraden rechts und links, wie gestern und vorgestern und immerdar, zur Arbeit hinausziehen, graben und pflügen sah, während ich so in die freie Welt hinausstrich. Ich rief den armen Leuten nach allen Seiten recht stolz und zufrieden Adjes zu, aber es kümmerte sich eben keiner sehr darum.[69]

---

66 Vgl. zur Paradies-Symbolik Novalis II 304: »Wenn die Taube Gesellschafterin und Liebling des Adlers wird, so ist die goldne Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch noch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet.«

67 Einen Überblick geben Cotter (1991) und Strenzke (1973).

68 Eichendorff II 446. Das Verb ›rumoren‹ verwendet Eichendorf bevorzugt für besinnungslose Geschäftigkeit.

69 Eichendorff II 446f.

Die Abgrenzung verschärfend erläutert das Wanderlied, mit dem der Taugenichts auszieht, wie Philister sowohl zu apathischer Lebensführung tendieren als auch »vom Kinderwiegen,/Von Sorgen, Last und Not um Brot« absorbiert sind. Wer sich hingegen frei machen könne, sei ein Auserwählter, für den Gottes schöne Welt »Wunder« bereitstelle.[70]

Doch die einfache Kategorisierung erweist sich prompt als voreilig, weil dem Jugendlichen am gleichen Tag die prekäre finanzielle Lage klar wird. Das im Lied bekundete Gottvertrauen weicht massiver »Herzensangst«, er nimmt die erstbeste Arbeit auf einem Schloss an und landet »denn, Gott sei Dank, im Brote«.[71] Aber auch hier quält ihn seine marginale Position, was er hauptsächlich beim sozialen Vergleich mit den adeligen Herrschaften spürt.[72] Eine philisterhafte Neigung tritt stark hervor, sobald er zum Zolleinnehmer aufsteigt. Selbstgefällig übernimmt er von seinem Vorgänger begehrte Symbole etablierter Behaglichkeit, unter anderem »einen prächtigen roten Schlafrock mit gelben Punkten, grüne Pantoffeln, eine Schlafmütze und einige Pfeifen mit langen Röhren«.[73] Endlich, so scheint ihm, biete er einen würdigen Anblick, weshalb er sehr wünscht, dass ihn die Dorfleute, welche immer sagten, er würde es niemals zu etwas Rechtem bringen, so sehen möchten.[74] In Erinnerung an »nützliche Lehren« des Schlossgärtners beschließt er, durch Sesshaftigkeit und Sparsamkeit groß herauszukommen.[75] Auch nachdem er das Amt zugunsten erneuter Wanderschaft aufgegeben hat, bleibt ihm der kurzfristige Status wichtig. Selbst gegenüber reisenden Musikanten, die ihn für ihresgleichen halten, hebt er noch hervor, »[e]igentlich ein Einnehmer« zu sein.[76] Die Absicht des jungen Manns, seine soziale Identität im bürgerlichen Milieu zu verorten, muss natürlich scheitern, da er das Arbeitsleben lediglich verspielt imitiert und lieber wundervollen Phantasien nachhängt, womit auf komische Weise die Antinomien bürgerlicher Subjektivität ins Spiel gebracht werden.

Die originelle Behandlung der gegensätzlichen Tendenzen spiegelt sich auch in der Beziehung zwischen Taugenichts und Portier. Obwohl die zwei nicht unterschiedlicher sein könnten, haben sie dennoch ein wechselseitiges

70 Eichendorff II 448
71 Eichendorff II 452f.
72 Eichendorff II 454; vgl. 456, 464
73 Eichendorff II 466
74 Eichendorff II 468
75 Eichendorff II 452 und 468
76 Eichendorff II 542; vgl. 491

Interesse aneinander. Der Pförtner ist schon bald ein »intimer Freund«, wird schließlich als Vaterersatz zum signifikanten Anderen.[77] Den unangepassten Jugendlichen beurteilt er durchaus nicht so abfällig, wie es einem buchstäblichen Philister anstehen würde. Zweifellos hält er ihn für leicht verrückt, ohne jedoch besonders Anstoß daran zu nehmen. Halb amüsiert, halb angetan geht er auf die romantischen Illusionen des Taugenichts ein.[78] Sie müssen etwas in ihm berühren; einen bloßen Narren zu heiraten, hätte er seiner Nichte bestimmt ausgeredet. Eichendorffs nuanciertere Figurendarstellung wird an einer Meinungsverschiedenheit der beiden deutlich. Als sie einmal gemütlich den Tag ausklingen lassen, ertönen von fern die Hörner der heimkehrenden Jagdgesellschaft.

> Ich war recht im innersten Herzen vergnügt und sprang auf und rief wie bezaubert und verzückt vor Lust: »Nein, das ist mir doch ein Metier, die edle Jägerei!« Der Portier aber klopfte sich ruhig die Pfeife aus und sagte: »Das denkt Ihr Euch just so. Ich habe es auch mitgemacht, man verdient sich kaum die Sohlen, die man sich abläuft; und Husten und Schnupfen wird man erst gar nicht los, das kommt von den ewig nassen Füßen.« – Ich weiß nicht, mich packte da ein närrischer Zorn, dass ich ordentlich am ganzen Leibe zitterte. Mir war auf einmal der ganze Kerl mit seinem langweiligen Mantel, die ewigen Füße, sein Tabaksschnupfen, die große Nase und alles abscheulich. – Ich fasste ihn, wie außer mir, bei der Brust und sagte: »Portier, jetzt schert Ihr Euch nach Hause, oder ich prügle Euch hier sogleich durch!« Den Portier überfiel bei diesen Worten seine alte Meinung, ich wäre verrückt geworden.[79]

Oberflächlich hat es den Anschein, als würde die Streitszene genuine Begeisterung vor utilitaristischer Borniertheit auszeichnen; tatsächlich betont der Interaktionsverlauf jedoch das Exzentrische der Verhaltensweisen. Der abrupte Übergang von frustrierter Freude zu »närrische[m] Zorn« beweist,

---

77 Eichendorff II 468 sowie 561; vgl. auch 528 und 546

78 Eichendorff II 558; vgl. 495, 489 sowie 452: Die verschmitzte Art des Portiers ist unverkennbar, wenn er vor dem leicht zu beeindruckenden Taugenichts konventionelle Weisheiten und »Kenntnisse von der Weltgeschichte« ausbreitet oder dessen Italiensehnsucht spöttisch verstärkt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass er bereits beim ersten Zusammentreffen seinen insgeheimen Spaß daran hat, dem weltunerfahrenen Burschen durch gravitätisches Auftreten zu imponieren.

79 Eichendorff II 470

dass die Schwärmereien des Taugenichts gewaltsam gegen empirische Einwände immunisiert werden müssen. Die heftige Überreaktion ist eine Karikatur seines Idealismus, denn derartige Exaltiertheit übertrifft an Unverhältnismäßigkeit den nüchternen Vorbehalt des Portiers bei Weitem. Dessen Jagd-Aversion, welche den Einsatzerfahrungen lohnabhängiger Treiber entspricht, hat allenfalls etwas Philisterhaftes, weil er keinerlei Abenteuer hierbei entdecken kann. Seine unempathische Antwort wirkt dennoch weniger lachhaft als der aggressive Wutausbruch, den er bemerkenswert nachsichtig hinnimmt. Demzufolge ist die Szene nicht nach der erwartungsgemäßen Schwarz-Weiß-Schablone gefertigt, sondern ersetzt sie durch feinere Typisierung, die beidseitig relativierend ausfällt. Indem Eichendorff den eigenwilligen Charakter der Akteure herausstreicht, stellt er sie unverkennbar in die Tradition von Sternes ›humorists‹, was sie genealogisch zu seltsamen Vögeln macht – der eine »ein luftiger Vogel«[80], der andere flügellahm, aber jeder absonderlich auf seine Weise. Diese Abstammung erklärt auch ihre Denkart. Dem jeweiligen Blickwinkel kommen fremde Gedanken ziemlich verrückt vor, weshalb eben vom Betrachterstandpunkt aus die kauzige Eingeschränktheit beider manifest wird.

Dass solche Relativierungen die zunächst anklingende Dichotomie der Existenzweisen angreifen, ist allenthalben zu beobachten. Sogar zum scheinbar programmatischen Lied, das der Taugenichts eingangs anstimmt, findet man ein Pendant im Wanderlied der Studierenden, die ihn bei seiner Rückkehr aus Italien begleiten.[81] Ähnlich dem Abschied des frohen Wandersmanns, der die Sesshaften bemitleidet,[82] beschreibt es den hochgestimmten Aufbruch von Prager Studenten zu Ferienbeginn. Ihr musikalisches »Ade in die Läng' und Breite« beinhaltet den herablassenden Wunsch, die Zurückbleibenden möchten am angestammten Ofenplatz nicht unzufrieden sein. Schon in den nächsten Verszeilen wird das bejubelte Ungebundensein revidiert unter Verweis auf jene mittellosen Kommilitonen, welche ihren Lebensunterhalt als wandernde Musikanten verdienen müssen, wodurch sie von fremder Großzügigkeit abhängig bleiben. Die letzte Strophe erfasst ihre tatsächlich erbärmliche Situation nach Einbruch des Winters. Das umschlagende Wetter bedingt einen drastischen Stimmungswechsel, sodass sie nun neidvoll je-

80 Eichendorff II 549

81 Eichendorff II 550f.

82 Eichendorff II 448. Das Lied hat in den gesammelten Wanderliedern den Titel »Der frohe Wandersmann« erhalten (Eichendorff I 266).

den glücklich preisen, der ganz zufrieden hinter seinem warmen Ofen sitzen kann.

Den drei mitreisenden Studenten sind die Schattenseiten des Umherziehens zur Genüge bekannt. So sehr ihre witzigen Schilderungen alle Entbehrungen auch beschönigen wollen, selbst der blauäugige Taugenichts hört das Missliche heraus und ist, da er den gemeinsamen Mangel fühlt, den Tränen nahe. Um keinerlei Rührung aufkommen zu lassen, demonstriert der Waldhornist des Trios seinen Widerwillen gegen komfortables Reisen, verherrlicht stattdessen die unbestimmte Aussicht, dass sie »gar nicht wissen, welcher Schornstein heut für [sie] raucht, und gar nicht voraussehen, was [ihnen] bis zum Abend noch für ein besonderes Glück begegnen kann.«[83] Während der Taugenichts nicht durchschaut, wie sich die Studierenden im selbstwertdienlichen Rühmen ihrer Vagantenerfahrung wechselseitig bestätigen, und schon wieder fröhlich ist, weiß der Leser ihre inneren Einstellungen von der aufgesetzten Haltung zu unterscheiden. Das Debattieren über den rentabelsten Wegverlauf einerseits, das aufgeregte Proben für eine anstehende Messe andererseits entlarven den Anschein von Sorglosigkeit.[84] Demgegenüber nehmen die forcierten Freiheitsbekundungen – als Widerspruch in sich – skurrile Züge an.

Bevor ich die Titelfigur selbst detailliert analysiere, soll die Modifizierung des Philisterdiskurses hinsichtlich des Künstler-Mythos ergänzt werden. Hauptsächlich deswegen hat der Autor seinen Helden bis nach Rom und dort zur deutschen Künstlerkolonie geleitet. Mit jenem Umfeld evoziert er sehr hohe Erwartungen an kulturelles Leben, da die Ewige Stadt in der Goethezeit geradezu Erfüllungsort ästhetischer Ideale war. Alle Aspekte der italienischen Kunstheimat sind jedoch zwiespältig geschildert, weshalb dem Image die Grundlage entzogen wird. Zu diesem Milieu stößt der Taugenichts, als ihm ein Maler ein Frühstück verspricht, falls er Modell sitzt. Das Atelier befindet sich in einem unansehnlichen Viertel auf dem Dachboden eines heruntergekommenen Hauses; kaputtes Mobiliar verstärkt den Eindruck dürftiger Verhältnisse. Noch viel mehr stört den Taugenichts die totale Unordnung.

> Aber da lagen Stiefeln, Papiere, Kleider, umgeworfene Farbentöpfe, alles durcheinander; in der Mitte der Stube standen große Gerüste, wie man zum Birnenabnehmen braucht, ringsum an der Wand waren große Bilder

83 Eichendorff II 544f.
84 Eichendorff II 543 und 545

> angelehnt. Auf einem langen hölzernen Tische war eine Schüssel, worauf, neben einem Farbenkleckse, Brot und Butter lag. Eine Flasche Wein stand daneben.[85]

Das Frühstück verzögert sich trotzdem, denn »da war wieder kein Messer da«, bis sie endlich eines unter Malutensilien finden. Die Schlamperei rührt von der ausgeprägten Lässigkeit im Charakter des Malers her, die sogar sein künstlerisches Selbstverständnis bestimmt. Zum Beispiel nennt er seine Tätigkeit »Metier«, verwendet saloppe Ausdrücke wie ›abmalen‹, ›abkonterfeien‹, den Gestalten ›einen Kopf aufsetzen‹, woraus eher handwerkliche Routine als beseeltes Sendungsbewusstsein spricht.[86]

Bei einer Zusammenkunft Romdeutscher lernt der Taugenichts einen weiteren Maler kennen, dessen leichenblasses Gesicht und wirre Haare fortgeschrittene Verwahrlosung verraten.[87] Das »liederliche Genie«[88] kommt schon betrunken an, um sogleich durch eine großspurige Eifersuchtsszene die Aufmerksamkeit aller auf seine Person zu ziehen. Solche launischen Allüren legt er den ganzen Abend nicht ab. Zuletzt glaubt er, im Taugenichts einen einfältigen »Zuhörer« gefunden zu haben, vor dem er dick auftragen kann.[89] Die pathetische Ansprache entspringt einer neuen Laune, gleichwohl redet er sich auch eine Last von der Seele, welche ihm das festgelegte Rollenvorbild aufbürdet. Seine Metapher vom gigantischen Spagat zwischen Zukunft und Gegenwart, den der Künstler leisten soll, zitiert förmlich das ultimative Projekt der Romantik, aber indem er das Bild so anlegt, dass die Zukunft aus »nichts als Morgenrot und zukünftige[n] Kindergesichter[n] dazwischen« besteht, die Zeitgenossen andererseits einen Klotz am Bein darstellen, bekennt er rundheraus, eine »höchst klägliche, unbequeme, breitgespreizte Position« einzunehmen. Der sarkastisch gebrauchte Geniebegriff sowie das selbstironisch larmoyante Fazit, dass »alle das Zucken, Weintrinken und Hungerleiden lediglich für die unsterbliche Ewigkeit« sei, bezeugen ein illusionsloses Wissen darum, einer idealistischen Ideologie ausgesetzt zu sein, welche niemals mit dem persönlichen Lebensstil harmoniert.[90]

---

85 Eichendorff II 526
86 Eichendorff II 525, 526; vgl. 536
87 Eichendorff II 531 und 537
88 Eichendorff II 538
89 Eichendorff II 536f.
90 Eichendorff II 536f.

Die hervortretenden Momente entfremdeter Künstlerexistenz sind der Aura des absoluten Kunstideals abträglich. Dessen Profanisierung unterstreicht Eichendorff durch die wiederum zwiespältige Schilderung der ästhetischen Praxis der römischen Kunstgemeinde. Während jener Zusammenkunft kommt ein ›tableau vivant‹ zur Aufführung, das zwar voller Eifer arrangiert wird, aber offenbar über die dilettantischen Kräfte der Schauspieler geht. Ihre Performance wirkt angestrengt und »ganz außerordentlich künstlich«, als würden sie sich ›abarbeiten‹ wie der Portier an seinem Fagott.[91] Ausgesprochen philisterhaft gerät die Veranstaltung aufgrund der Selbstgefälligkeit des Regisseurs. Der genießt den Ruf, »ein großer Kenner und Freund von Künsten« zu sein[92], welchen er wohl dem Umstand verdankt, dass er bei jeder Gelegenheit den Maître de Plaisir gibt, was ebenfalls »außerordentlich künstlich« geschieht.[93] Das damals beliebte Tableau ist ohnehin eine artifizielle Kunstgattung, denn das ›lebende Bild‹ impliziert vom Wesen her Starrheit beziehungsweise kitschige Imitation.[94] Sein Zweck, »für den *einen* Augenblick spielerisch die Bereiche von Kunst und Leben zu sinnverwirrender Deckung zu bringen«[95], bezeichnet die Schwundstufe der kunstphilosophischen Utopie, verborgene Schönheit allmählich allen Lebensbereichen zu vindizieren. Doch nicht einmal diese verkümmerte Intention kann der Amateur realisieren, da ihm der dumme Zufall die Regie aus den Händen nimmt, wodurch banalster Alltag die künstlerische Überhöhung komisch durchkreuzt.

Bereits die Betrachtung einiger Nebenfiguren ergibt den Befund, dass sie das Thema des Philisterdiskurses originell variieren. Eichendorff versetzt hier den historisch ausgehärteten Antagonismus von bourgeois und homme in einen elastischeren Zustand zurück, der für versteckte Bezüge zwischen dem objektiv abgerufenen Sozialcharakter und seiner privatautonomen Überformung transparent ist. Insbesondere das der Antithese Künstler/Philister inhärente Wertgefälle, welches die Romantiker maximal auslegen, erfährt eine

91 Eichendorff II 531; vgl. 486

92 Eichendorff II 533

93 Eichendorff II 533. An jeder Fundstelle des Textes ist die Bezeichnung ›künstlich‹ entsprechend der Gesamttendenz auffällig ambivalent konnotiert.

94 Miller (1972, S. 114) spricht von »einer Versteinerung und Sinnentleerung der Attitüden und lebenden Bilder, die schon ziemlich früh im 19. Jahrhundert zu einem Klischeeabhängigen Gesellschaftsspiel verkamen«.

95 Miller (1972), S. 112

Nivellierung. Die vorgeführten künstlerisch tätigen Gestalten lassen ja durchweg Vorbildlichkeit vermissen, aber nicht deren individuelle Unzulänglichkeit soll bloßgestellt werden, sondern der problematische Künstler-Mythos seinen Nimbus verlieren. Folglich bleibt weder der Philister auf den stereotypen Feindbild-Status eingeengt noch wird das Klischee vom genialen Künstler als Idol von Humanität aufrechterhalten. Die vermeintlich miteinander unverträglichen Existenzweisen bilden, statt kategorial verschieden zu sein, Mischformen mit vorwiegend positiver oder negativer Valenz, womit ihre praktische Orientierungsfunktion innerhalb der bürgerlichen Subjektivität allerdings hinfällig ist.

### 9.2.4

Nicht minder relativierende Wirkung hat die Modellierung des Titelhelden nach Maßgabe des humoristischen Formprinzips, welches – wie in Abschnitt 4.2 aus Texten Sternes sowie Jean Pauls idealtypisch abstrahiert – auf ambivalenter Exposition beruht, die wesentlich durch simultane Idealisierung und Infantilisierung erreicht wird.

Die Idealisierung betrifft in erster Linie die enthusiastische Entrückung der Hauptfiguren. Die Brüder Shandy wie auch die Idylliker aus der deutschen Provinz haben als distinktes Charaktermerkmal eine monomanische Konsequenz, mit der sie ihre ausgefallenen Leitideen verfolgen. Die eminente Kraft der normativen Erlebnismuster ermöglicht ihnen Rückzug in exklusive Vorstellungswelten, was beneidenswerte Unbekümmertheit gegenüber Krisen gestattet. Dasselbe Verfahren identifizieren wir bei der Romantisierung des Taugenichts. Im Unterschied zu seinen Mitmenschen, welche erwachsen wurden, indem sie mehr oder weniger entfremdete Rollen übernahmen, umgibt den jungen Mann ein Charisma, das eben von der Unfähigkeit herrührt, sich äußerlichen Konventionen effektiv anzupassen. Anstatt mit der gesellschaftlichen Lage konform zu gehen, sucht er beharrlich nach wunderbaren Situationen, die seine ursprünglichen Ichideale bewahrheiten können. Der Leserneigung, das als »Symbol reiner Menschlichkeit«[96] aufzufassen, kommt

96 Eine Formulierung aus Thomas Manns *Taugenichts*-Rezension (*Neue Rundschau* 27 (1916), S. 1483), später in das 8. Kapitel der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) übernommen. Zu bedenken ist allerdings, dass Mann reine Menschlichkeit nationalistisch mit deutschem Wesen gleichsetzt.

Eichendorff dadurch entgegen, dass er dem sozial randständigen Jugendlichen diejenigen Zonen zuweist, die im Philisterdiskurs zur Sphäre gesteigerter Humanität gehören, denn die gesellschaftsfern gedachten Reservaträume der Natur, Kunst und Liebe stehen für unverbildete Existenzweisen. Da aber überall komische Kontraste hinzugesetzt werden, ist zugleich dem Missverständnis vorgebeugt, der Protagonist wäre eine positive Ausnahmeerscheinung. Die Bedeutung von Komik als Gegengewicht verdient genauere Untersuchung.

Infantilisierung zählt zur genrespezifischen Ausstattung des literarischen Humors; sie stellt die Zwillingsstrategie der ambivalenten Charakterisierung dar. Generell hinterlassen die Protagonisten den Eindruck fixierter Kindlichkeit, weil sie mit Attributen wie Selbstbezogenheit, Einfalt und Weltfremdheit versehen werden. Nicht zuletzt haftet Regressivität an den fixen Ideen, die ihre Individualitäten auf verschrobene Verhaltensabweichungen festlegen. Systematisch auf Kindlichkeit reduziert wird auch der Taugenichts. Eichendorff macht sich die amüsanten Widersprüche zunutze, die den unreifen Entwicklungsstand Adoleszenter spiegeln, etwa wenn der Taugenichts eine verquere Einheit aus philiströsen Bedürfnissen und romantischem Idealismus an den Tag legt. In solcher Komik deckt der Autor immer elementarere Schichten infantiler Mentalität auf. Ein besonders verdichtetes Beispiel findet man gleich zu Beginn, als der Taugenichts die Kutschfahrt schildert, welche seinen Abschied von Zuhause um einiges beschleunigt.

> Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchtürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf; unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige Lerchen in der klaren blauen Luft – ich schämte mich, laut zu schreien, aber innerlichst jauchzte ich und strampelte und tanzte auf dem Wagentritt herum, dass ich bald meine Geige verloren hätte, die ich unterm Arme hielt. Wie aber denn die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weiße Mittagswolken aufstiegen und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde über den leise wogenden Kornfeldern, da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher, und dass nun alles so weit, weit hinter mir lag. Mir war dabei so kurios zumute, als müsst' ich wieder umkehren; ich steckte meine Geige

> zwischen Rock und Weste, setzte mich voller Gedanken auf den Wagentritt hin und schlief ein.[97]

Hier werden bereits die meisten Verfahren der Infantilisierung eingesetzt, denen man an zahlreichen Textstellen begegnet: Der Taugenichts ist Emotionen von ungehemmter Schwankungsbreite zwischen Euphorie und Melancholie oft derart ausgeliefert, dass er sie körperlich ausagieren muss. Die motorische Abfuhr umfasst Strampeln, Zappeln, Rennen; tollpatschige Impulshandlungen wechseln mit ellenhohen Sprüngen oder unkoordinierten Kapriolen beim Geigenspiel, was seine Zuhörer ziemlich befremdet.[98] Wegen der schwachen Abgrenzung des Selbst von der Außenwelt genügen geringfügige Reize wie atmosphärische Veränderungen, um einen Stimmungswandel auszulösen. Ohne Ausgleich durch eine längerfristig stabile Befindlichkeit sind seine Stimmungen stets flüchtig, obwohl sich manche gute Laune »wie ein ewiger Sonntag im Gemüte« anfühlt.[99] Zeitempfinden sowie Raumerfahrung unterliegen ebenso affektiver Verzerrung. Beispielsweise verschiebt der vorbewusste Trennungsschmerz die unlängst verlassene Heimat »weit, weit« in ferne Vergangenheit.[100] Dann wieder kann der Jugendliche, durch »kuriose grausliche Angst« zu schnellster Flucht getrieben, schon einmal so lange davonrennen, bis »das ganze Tal nicht mehr zu sehen« ist.[101] Die Geschwindigkeit von Reisekutschen bringt ihn leicht außer Fassung, weshalb er die Raserei mit diesen »Bombenwagen« voller Angstlust genießt.[102] Über Grund und Eigenart seiner Gefühle erlangt er letztlich nie Klarheit; sie sind ohnehin recht undifferenziert. Jede Anstrengung, eine »kuriose« Empfindung gedanklich zu ordnen, endet ergebnislos, denn was er Meditieren beziehungsweise Philosophieren nennt, erreicht bestenfalls das Niveau populärer Spruchweisheiten.[103] Bevor ihn jedoch ein »Abgrund von Nachsinnen«[104] zu verschlingen droht, driftet er in tagträumerische Trance ab oder fällt urplötzlich wie ein Kleinkind in Tiefschlaf. Die regressiven Traumwelten unterbrechen momentan den Teufelskreis sich selbst verstärkender Unklarheiten, legen den Phantasten freilich dauerhaft auf Ahnungslosigkeit fest. Infolge der episodischen

97 Eichendorff II 450
98 Vgl. besonders Eichendorff II 476, 492, 494, 534, 536, 553, 558.
99 Eichendorff II 448
100 Eichendorff II 450, 490, 496; vgl. 474, 487, 488
101 Eichendorff II 491
102 Eichendorff II 450, 501, 502, 507, 528
103 Eichendorff II 456, 495
104 Eichendorff II 486

Erlebnisweise bleiben ihm Sinnzusammenhänge verborgen; Mal für Mal weiß er »gar nicht, was die Geschichte eigentlich bedeuten sollte,« und steht »ganz verblüfft« da.[105]

Das Simulieren kindlicher Mentalität durchzieht den Roman deutlich genug, sodass sich noch weitere Nachweise erübrigen. Weniger offensichtlich ist, bis zu welchem Grad die daraus resultierende Komik die genannten idealen Aspekte affiziert, weshalb ich das eingehender erörtern möchte. Mit stilistischem Fingerspitzengefühl hat Eichendorff dem Müllerssohn Züge des kulturell bestimmenden Menschenbilds eingezeichnet. In erster Linie sind es Natürlichkeit, Unschuld und Einfachheit, die ihn vor dem Hintergrund rousseauistisch-romantischer Utopien konturieren. Aufgewachsen am Rande eines Dorfes ohne die Einflüsse städtischer Zivilisation, scheint er ein unverdorbener Naturbursche geworden zu sein. Naturverbundenheit sowie Unkenntnis von Konventionen lassen sogar vermuten, er habe sich den ursprünglichen Naturzustand bewahrt. Derartige Idolisierung wird indessen nicht verifiziert, wie zumal die Auseinandersetzung mit einem Bauern belegt. Weil der Taugenichts eine herrliche, allerdings eingezäunte Obstwiese als Rastplatz wählt, beschwört er einen Konflikt mit dem Besitzer herauf, der den »Faulenzer« aus dem Garten vertreiben will, bevor »das schöne Gras« fürs Vieh »so zertrampelt« wird.[106] Eventuell assoziieren Leser hierbei den von Rousseau verurteilten Sündenfall ins Privateigentum und erwarten, ihr Held werde direkt das wahre Leben unter Gottes freiem Himmel verteidigen, aber der denkt keineswegs an alternative Normen, sondern artikuliert seinerseits ein Selbstkonzept, das begüterten Status hervorhebt. Die Zwiespältigkeit der Eigenwahrnehmung wiederholt sich vehement, als er danach einem Hirten in arkadischem Ambiente begegnet. Diesen, welcher ihm beneidenswert entspannt vorkommt, beschuldigt der Wanderer nun geradeso der Faulenzerei, registriert dagegen missmutig, dass er sich »in der Fremde herumschlagen und immer attent sein« soll, was bei erhöhtem Schlafbedürfnis gewiss verdrießen muss.[107] Solche Inkonsistenzen des Selbstbilds entgehen ihm, während sie dem unvoreingenommenen Leser ständig auffallen. Auch beim zweiten Aufbruch war ja das Lied des frohen Wandersmanns wegweisend intoniert worden, das darin gefeierte Einssein mit der ganzen Schöpfung blieb trotzdem aus. Der Taugenichts spricht gelegentlich von schönen Ansichten der Na-

105 Eichendorff II 555
106 Eichendorff II 491
107 Eichendorff II 492

tur, intensives Eintauchen in ihre Sphäre kennt er nicht (wenngleich Eichendorff wie kein anderer Autor diesbezügliche Erlebnisse schildern könnte). Im Gegenteil, Waldeinsamkeit kann rasch unbehaglich werden. So reizend die Vorstellung ist, mit Fröhlichkeit, Gottvertrauen und frischen Liedern die freie Natur zu durchstreifen, ihre praktische Umsetzbarkeit hat Grenzen:

> Ich befahl mich daher Gottes Führung, zog meine Violine hervor und spielte alle meine liebsten Stücke durch, dass es recht fröhlich in dem einsamen Walde erklang.
> Mit dem Spielen ging es aber auch nicht lange, denn ich stolperte dabei jeden Augenblick über die fatalen Baumwurzeln, auch fing mich zuletzt an zu hungern, und der Wald wollte noch immer gar kein Ende nehmen.[108]

Das Geigenspiel muss bisweilen Verlassenheitsängste besänftigen, erleichtert andererseits den Kontakt zu Menschen, welche eine Steigerung ihres Lebensgefühls durch die Musik stets freudig aufnehmen.[109] Die Volksweisen mögen nicht wirklich virtuos vorgetragen werden, wie der Musikant sich schmeichelt; da sie jedoch intrinsisch motiviert sind und emotional berühren, qualifizieren sie ihn als legitimen Musensohn. Erst recht steht ihm echtes Künstlertum zu, weil die Lieder neben psychischer Stabilisierung Sinnvorgaben für sein Handeln bereithalten, was dem Verständnis von Kunst im Sinne des potenzierten Poesiebegriffs entspricht. Demgemäß erfüllt er nicht nur den lyrischen Auftrag zum Wandern, sondern auch die Botschaft anderer Lieder: Floras Abendlied sowie ihr Morgenlied umkreisen den zentralen Gedanken romantischer Philosophie, dass die Traumsprache der beseelten Natur mit der Innerlichkeit des Menschen mystisch kommuniziert, wobei Poesie das unterschwellige Zwiegespräch in elaborierten Ausdruck übersetzt.[110] Unbewusst erahnt der Taugenichts diesen Ideengehalt schon. Wenn er sich vom Rauschen der Bäume, vom Blitzen des Sonnenlichts, vor allem aber vom Gesang der Vögel persönlich angesprochen fühlt und darauf spontan mit Liedern antwortet[111], so stellt das ein genuin poetisches Weltverhältnis dar, obwohl es herzlich naiv praktiziert wird, wenn nicht gar grotesk entgleist, wie beim Wortwechsel mit einem Papagei –

108 Eichendorff II 491f.
109 Eichendorff II 493; vgl. 517, 533
110 Eichendorff II 500 und 504
111 Siehe besonders Eichendorff II 446, 487f., 491, 512.

> Doch ehe ich mich's versah, schimpfte er mich »furfante!«. Wenn es gleich eine unvernünftige Bestie war, so ärgerte es mich doch. Ich schimpfte ihn wieder, wir gerieten endlich beide in Hitze, je mehr ich auf Deutsch schimpfte, je mehr gurgelte er auf Italienisch wieder auf mich los.[112]

Das Zwischenspiel in Rom demonstriert anschaulich, wie aus Fusionierung idealer und infantiler Aspekte humoristischer Effekt entsteht. Jede vorteilhafte Eigenschaft des Taugenichts ist unauflöslich daran geknüpft, was er »wieder für tolles Zeug«[113] anstellt. Der kindische Streit mit dem Papagei verweist auf regressives Denken, das seinerseits die Idee einer Natursprache primitivem Animismus annähert, wodurch sie eigentlich entzaubert wird.

Ebenso deklassieren die Infantilismen seiner »tollen Amour«[114] das Liebesideal des jungen Mannes. Da ihm gesellschaftlich gängige Regeln der Liebeswerbung unbekannt sind, benutzt er erneut das Liedgut als Ratgeber. Besonders ein Lied nach Art der Minneklage leuchtet ihm ein, denn die darin beschriebene Interaktion zwischen Troubadour und Herzensdame zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit seiner Beziehung zu der vornehmen Dame, in die er sich verliebt hat. Es erläutert ihm zugleich seine Kontaktschwierigkeiten, weil es die Unnahbarkeit einer hohen Frau dahingehend ausformuliert, dass dem Verehrer sogar Blumengaben untersagt sind, worüber der sich schlimmstenfalls zu Tode grämen kann.[115] Die Dysfunktionalität hoher Minne erfährt der Taugenichts auf weniger tragische Weise: Als er im Subtext des öffentlich vorgetragenen Lieds entsprechende Gefühle für Aurelie offenbart, bereiten das drollige Liebesgeständnis sowie die burleske Neuinszenierung dem Publikum doppelten Spaß.[116] Immerhin genügt dem Jugendlichen der beschämende Vorfall, um die gutgläubig übernommene Rolle eines modernen Troubadours aufzugeben.[117] Zumindest verwirft er solch selbstschädigenden Minnebrauch, praktiziert stattdessen bald das gegenteilige Extrem, pflanzt Blumen im großen Stil an und liefert der Geliebten täglich Sträuße. Mit diesem Sinneswandel ist seine Lernfähigkeit allerdings schon maximal ausgelastet. Das normative Frauenbild an sich beherrscht unvermindert das Verhältnis

112 Eichendorff II 530
113 Eichendorff II 530
114 Eichendorff II 540
115 Eichendorff II 464
116 Eichendorff II 464
117 Vgl. Eichendorff II 799: Die zeitweilig erwogenen Titel »Der neue Troubadour« bzw. »Der moderne Troubadour«, welche die komische Diskrepanz direkt herausgestellt hätten, erschienen Eichendorff denn auch nicht umfassend genug.

zu Aurelie, welche von vornherein einem »Engel«[118] gleichgestellt und träumerischer Huldigung ausgesetzt wird. Aufgrund ausschließlicher Orientierung am Ideal fällt es dem Taugenichts niemals ein, Erkundigungen über die konkrete Person beziehungsweise ihre näheren Lebensumstände einzuholen, weshalb nicht bloß der gesellschaftliche Rang Aurelies ungeklärt, sondern ihre Individualität überhaupt unsichtbar bleibt. Empirisch zugängliche Informationen vernachlässigt er komplett, sodass die Kammerzofe das vertretbare Fazit zieht: »Er weiß aber auch gar nichts«.[119] Niemals kann er sich in das Liebesobjekt eindenken oder dessen Empfinden fürs eigene Verhalten mitberücksichtigen. Die Fixierung auf ein egozentrisches Phantasma bedingt deplatzierte Handlungen, welche die Angebetete mehr irritieren als entzücken. Fortwährend muss sie davon ausgehen, wegen des Taugenichts in Verlegenheit zu geraten. Sie vermeidet ja schon die Gartenpromenade seit der Entdeckung, dass er ihr voyeuristisch auflauert, sobald sie frühmorgens ans Fenster tritt.[120] Die peinliche Minne-Analogie führt ihr aufs Neue vor Augen, wie leicht seine unbedarften Gefühlsäußerungen kompromittieren. Auch der diskretere Blumendienst geht nur so lange gut, bis der Bezauberte mit tollkühnen Phrasen sich im Register vergreift, worauf ihr wieder Rückzug angeraten erscheint.[121] Was der Verehrer als Unzugänglichkeit der schönen gnädigen Frau unterstellt, ist somit tatsächlich Reserviertheit, die er paradoxerweise infolge unreifen Auftretens selbst verursacht.

Worin die belustigende Wirkung der ambivalenten Charakterisierung grundsätzlich besteht, sei vorsorglich noch einmal präzisiert. Wer den Heranwachsenden anlässlich seiner mangelhaften Verwirklichung idealistischer Vorstellungen Taugenichts nennen würde, hätte den Text als Satire missverstanden, welche bekanntlich aus moralischer Perspektive urteilt. Bei humoristischer Auffassung ist es jedoch zweitrangig, dass sich der kleine Held zu schwach für normative Ansprüche zeigt; dagegen liegt der Fokus auf seiner absoluten Schwäche für Ideale, was deren heitere Relativierung anbahnt. Zumal dort, wo Interferenzen zwischen Idealisierung und Infantilisierung die imaginären Freiräume der Natur, Kunst und Liebe betreffen, die im Philisterdiskurs als Residuen reiner Menschlichkeit fungieren, kann

118 Eichendorff II 454 und 462
119 Eichendorff II 476
120 Eichendorff II 456ff.
121 Eichendorff 472 und 474

man unschwer nachvollziehen, wie das literarische Genre über die Diskursebene letztlich mit dem Unterbau, der ideologischen Doppelidentität von bourgeois/homme, vermittelt ist.

### 9.2.5

Der hier eingeschlagene Interpretationskurs eröffnet uns schließlich weiterreichende Einsichten in die Tiefendimension des Romans. Es wird nunmehr ersichtlich, wie Sozialisation, kindliche Mentalität und Identitätsproblematik zusammenhängen.

Gehen wir der Frage nach, warum sich der Taugenichts so unterschiedlich zu den gleichaltrigen Dorfburschen entwickelt, dann weist die einzige Spur der Erklärung zur Mutter, die – obwohl nur nebenbei erwähnt – sein Wesen fundamental beeinflusst hat. Ihr verdankt er letztlich eine blühende Phantasie, da auch die Müllerin mit lebhafter Einbildungskraft begabt war. Vor allem durch ihre schwärmerische Religiosität fasziniert sie den Sohn, indem sie »viele wunderbare Geschichten« von der Ewigen Stadt weiß, die das Kind zu einprägsamen Traumbildern ausmalt; selbst Jahre später bewirken diese beim ersten Anblick Roms die eidetische Vision, »als ständen wirklich die Engel in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht herüber.«[122] Eine andere Quelle des Phantastischen bietet sich den beiden im Lesestoff, der seinen Weg in die Mühle gefunden hat.[123] Noch ist die ländliche Bevölkerung nicht von der Flut moderner Romane überschwemmt worden, stellt aber bereits vermehrt Abnehmer für Bücher, welche speziell auf den Geschmack ungebildeter Publikumsschichten abgestimmt werden. Meistens sind die einfachen Kleinformen wiederaufbereitete Geschichten aus der alteuropäischen Erzähltradition der Sagen, Märchen, Lieder sowie sonstiger Folklore. Ungeachtet thematischer Variation, lässt sich die gesamte Textklasse ebenfalls unter den Begriff des Wunderbaren fassen, denn ihre ungewöhnlichen Inhalte sollten ja den eintönigen Alltag vergessen lassen beziehungsweise dessen Banalität mit geheimnisvollem Bedeutungsgehalt aufladen. Das Mysteriöse und Irrationale muss im intensiven Austausch zwischen Mutter und Kind eine zentrale Rolle gespielt haben, weil es häufig Versatzstücke der

122 Eichendorff II 521f. Vgl. II 528 zur eidetischen Präsenz der Geliebten.

123 Die Art des Lesestoffs lässt sich aus folgenden Textstellen ableiten: Eichendorff II 462, 470, 496, 518, 522, 557.

›Ritter-, Räuber- und Schauerromantik‹ sind, die dem Taugenichts – nahezu wie Don Quijote[124] – jegliche adäquate Sicht der Dinge versperren.

Der frühzeitige Tod der Müllerin[125] beendet den symbiotischen Interaktionsmodus abrupt. Zusammen mit der geliebten Vermittlerin wunderbarer Vorstellungen drohen diese selbst zu verschwinden, weshalb der Jugendliche jene einschneidende Verlusterfahrung emotional ungeschehen macht, indem er an der infantilen Position festhält. Seine kindliche Mentalität, welche wir als markante Eigentümlichkeit konstatiert haben, ist von daher biographisch begründet; sie bildet eine Abwehrstrategie gegen traumatische Deprivation. Das magische Denken möchte sicherstellen, dass er seine imaginäre Parallelwelt niemals aufzugeben braucht. Deswegen wird das Verhalten des Taugenichts beständig durch die Erwartung des Wunderbaren reguliert. Sie unterliegt seinem Interesse an Erlebnisbereichen, die »nicht von dieser Welt« sind, sowie dem periodischen Vorgefühl, ihm bestehe »ein großes Glück oder sonst etwas Außerordentliches« bevor.[126] Obwohl er von vornherein neuen Situationen »wie verzaubert«[127] begegnet, passen die vorgefundenen Alltagssituationen bloß oberflächlich ins antizipierte Schema, weshalb die Schwelle zum Faszinierenden bestenfalls vorübergehend überschritten wird. Gewöhnlich führt das selektive Suchen nach Anzeichen des Wunderbaren dazu, dass seine Umwelt nicht erwartungsgemäß reagiert, worüber er sich nur wundern kann. Da ihm das Wunderliche jedoch indirekt die Präsenz des Mysteriösen bestätigt, geht er den unklaren Informationen nie auf den Grund.

Der fortwährende Einfluss der Mutterrepräsentanz kommt in der Liebesbeziehung des Taugenichts voll zum Tragen. Ihrem idealisierten Erinnerungsbild entspringt die überzogene Bedeutung, die er der Geliebten zuschreibt. Die engelsgleiche gnädige Frau, welche tiefste Sehnsüchte zu

---

124 »Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik« war der bezeichnende Titel einer zeitgenössischen Studie zur Unterhaltungsliteratur von Johann W. Appell. – Den starken Einfluss solcher Narrative auf den Taugenichts betont auch Mühlher (1962, S. 32ff.), will aber nicht entscheiden, inwieweit eine intertextuelle Verbindung zu Don Quijotes Verrücktheit vorliegt. Dabei ist die beherrschende Wirkung der Phantasie doch unverkennbar analog angelegt. Dass Eichendorff frühe Lektüreerfahrungen für determinierend hielt, attestiert darüber hinaus die Verszeile »wir alle sind, was wir gelesen« (Eichendorff V 378).

125 Eichendorff II 496

126 Eichendorff II 488 und 472; vgl. 446.

127 Eichendorff II 524, 529, 554; ähnliche Ausdrücke allenthalben.

stillen vermag, ist unvergesslicher Wunschausdruck einstiger Bindungserfahrungen, was auch die Eigenart der adoleszenten Liebesvorstellungen beweist. Das innere Konzept der wunderbaren Dyade erfordert verklärte Zuneigungsformen, worin sinnliche Aspekte hinter scheue Verehrung zurücktreten. Handfestere Bedürfnisse kennt solche Liebe nicht. Wie die Episoden mit der Bauerntochter beziehungsweise der römischen Gräfin zeigen, stellen materielle Versorgung oder sexuelle Abenteuer relativ niedrige Anreize dar, die neben dem Liebesideal verblassen. Die unbewusste Gleichsetzung von Aurelie und Mutter tritt unverkennbar zutage, nachdem der Jugendliche die Geliebte unter der irrtümlichen Annahme, ein »hoher Herr« beanspruche sie für sich, verlassen hat.[128] Der anschließende Traum, welcher ihre Abtretung an einen Rivalen verarbeitet, reaktiviert ebenso den unbewältigten Verlust der wichtigsten Bezugsperson. Der Trauminhalt bringt Aurelie als himmlisches Wesen zurück, verschiebt sie dann aber an den elterlichen Ursprungsort, wo das Frauenbild zur verdichteten Erscheinung beider Liebesobjekte modifiziert wird. Hierbei verschmelzen die Engelsattribute mit Traumsymbolen des Todes, bis sich schließlich zwischen stillem Weiher und rumorender Mühle ein ödipal codiertes Trennungsdrama entfaltet, das den einsamen Wanderer erschrocken aufwachen lässt.[129]

Das Bedürfnis nach psychischer Komplementierung beherrscht von vornherein die Beziehung zu Aurelie. So melden sich, während der verspielte Einnehmer über langweiliger Buchführung aus Zahlzeichen allerlei Dinge oder Personen herausliest, Verlassenheitsängste in der Sorge, ohne »diese schlanke Eins und Alles« eine »arme Null« zu bleiben.[130] Die Szene gilt zu Recht als ein Element des untergründigen Motivstrangs der »Nullität«; ein weiteres bietet das Zusammentreffen mit dem Grafen Leonhard.[131] Weil der Taugenichts die Reiter im nächtlichen Wald für Räuber hält, flüchtet er einen Baumstamm hoch, kann sich jedoch nicht vollständig verstecken. Dass er die Frage, wer da sei, durch den Ausruf »Niemand!« abwehrt, ist einerseits lustige primärprozesshafte Logik, andererseits Artikulation eines geringen Selbstwertgefühls.[132]

---

128 Eichendorff II 486ff.

129 Eichendorff II 490. Der Traumgedanke der »Einsamkeit« ist noch im manifesten Traum präsent geblieben.

130 Eichendorff II 472

131 Lehmann (2009), S. 110

132 Eichendorff II 496. Ergänzend zu den zwei Szenen sieht Lehmann eine plausible Verbindung des Nullitätsmotivs zum semantischen Feld der ›Vakanz‹. Die Analyse der

Bei einer Selbstwertregulierung, welche sich vornehmlich am mütterlichen Idealobjekt ausrichtet, muss der Abschied von der Geliebten destabilisierend wirken. Wegen des Eindrucks, für seine Mitmenschen entbehrlich zu sein, wird die Identitätsproblematik erneut akut. Die Wanderung in den Süden bezweckt also auch Selbstfindung, wie ja generell der Italientrend spätestens seit Goethe durch die Erwartung motiviert war, Individualität über den Abgleich mit fremden Einstellungen zu profilieren. Zwar schließen die Geistesgaben des Taugenichts eine Bildungstour nach großem Vorbild aus, aber Zuwachs an Erfahrung erstrebt er schon, was sich auf der ersten Etappe wenigstens ein bisschen erfüllt. Hingegen wird jede größere Entwicklungsmöglichkeit verhindert, sobald ihn das inkognito fliehende Liebespaar Leonhard und Flora als Diener anstellt. Der Graf ist nämlich eine ausgesprochene Spielernatur, deren ironische Grundhaltung den Hang zu Inszenierungen oder sogar Intrigen einschließt. Ohne Zögern instrumentalisiert er andere und verrät Unmut, wenn sie Ansätze von Eigenleben aufweisen. Unter frivoler Ausnutzung romantischer Skripte entführt er seine Freundin, um die Heiratseinwilligung ihrer Familie durchzusetzen. Da kommt ihm der Simpel gerade recht für ein raffiniertes Täuschungsmanöver, das die Verfolger abschütteln soll. Er lässt den Ahnungslosen allein zum vorgesehenen Waldschloss kutschieren, wo das italienische Personal glaubt, Flora in Männerkleidern vor sich zu haben. Es beobachtet den Gast folglich auf der Folie normativer Weiblichkeit, weshalb das Bürschchen, das unlängst entdeckte männliche Züge zur Schau stellt, andauernd feminine Verhaltensregeln übertritt. Dass die Dienstmädchen immer wieder belustigt reagieren, »als wenn sie in ihrem Leben noch kein Mannsbild gesehen hätten«[133], verunsichert ihn sehr, denn solche negativen Rückmeldungen problematisieren seine unausgereifte psychosexuelle Identität. Was die Mägde nur als Rollenwiderspruch auffassen, missversteht ein anderer Gast gründlich: Das burschikose Benehmen gegenüber dem »langen schmalen blassen Jüngling«[134] hält dieser für Signale besonderer Zuneigung und macht der unbekannten Person energisch den Hof. Das groteske Mittel, die wechselseitigen Verkennungen in einer homoeroti-

---

Identitätsproblematik (auf die Lehmann nicht eingeht) stößt in diesem Kontext auf die wiederkehrenden Selbstzweifel des Taugenichts, welche seinen Leitgedanken variieren, dass überhaupt niemand mit ihm »gerechnet« (Eichendorff II 480) hat.

133 Eichendorff II 510

134 Eichendorff II 513

schen Verwicklung kulminieren zu lassen, unterstreicht die heraufziehende Gefahr von Identitätsdiffusion.

Es besteht auch nicht die geringste Chance, dass der Taugenichts die enormen Missverständnisse auflösen könnte, weil er sich weder in der Fremdsprache verständigen kann noch eigenständiges Nachdenken gelernt hat. Er greift vielmehr auf gewohnte Heuristiken zurück, die trotzdem keinen Sinnzugang eröffnen. Angesichts wachsender Verwirrung benutzt er völlig undifferenzierte Analogien aus seiner phantastischen Vorstellungswelt, welche den Grad kollektiver Dämonisierung annehmen, als wären die Italiener »alle verrückt« beziehungsweise getrieben von niedrigen Instinkten wie unheimlicher Geschlechts- oder Mordlust.[135] Das Ausmaß der Desorientierung wird in Rom deutlich, nachdem er meint, seine schöne gnädige Frau bereits wiedergefunden zu haben, wozu ihn freilich allein übermächtige Sehnsucht verleitet, die für erhebliche Tunnelsicht sorgt. Aufgrund des psychischen Zustands, der Sein und Schein nicht mehr trennt, ergeben sich bizarre Kontaktaufnahmen zu einer richtigen Gräfin, die dann aber doch die falsche ist. Derartige Verworrenheit birgt ein hohes Risiko der Selbstentfremdung, was ein Detail der Atelierszene[136] illustriert: Während der Maler die Physiognomie des Jugendlichen zum Antlitz eines anbetenden Hirten umarbeitet, sitzt das Modell einem zerbrochenen Spiegel gegenüber, der ein hässlich entstelltes Abbild zurückwirft, das die Negation künstlerischer Verklärung bezeichnet. Hat sich der Taugenichts bei Beginn des Waldschloss-Abenteuers noch wohlgefällig in den abgelegten Kleidern des Grafen bespiegelt, so erschreckt ihn jetzt das Zerrbild mit der Möglichkeit fragmentierter Identität, welche er mithilfe apotropäischer Grimassen zu verscheuchen sucht.

Nach Rückkehr aus der Fremde sowie glücklicher Wiedervereinigung mit der Geliebten sind die größten Probleme anscheinend beseitigt, weswegen der junge Mann verständlicherweise glaubt, es sei »alles, alles gut«.[137] Dass das relativ unbestimmte Moratorium der Adoleszenz zu Ende geht, private wie berufliche Verantwortungen auf ihn warten, also eine schwierige Phase der Identitätsfindung vor ihm liegt, ist einstweilen belanglos. Ob die erforderliche Weiterentwicklung befriedigend ausfällt, hängt allerdings entscheidend davon ab, inwieweit sein ungewöhnliches Selbstverständnis vom sozialen Umfeld toleriert wird. Es stimmt deshalb nachdenklich, wenn

135 Eichendorff II 511, 514, 518, 520
136 Eichendorff II 527
137 Eichendorff II 561

Herr Leonhard die Initiation ohne jedes Feingefühl vorantreibt. Inmitten der Hochzeitsfeierlichkeiten hat er für den Heimkehrer wenig Zeit. Nur notdürftig klärt er ihn über die Begleitumstände der Entführungsaktion auf, damit dieser sich rasch ›auswundert‹ und den zugewiesenen Part fraglos übernimmt.[138] Mangelhaftes Einfühlungsvermögen verrät zudem die spöttische Manier des Grafen, das verlegene Brautpaar zusammenzuführen. Seine improvisierte Ansprache verfehlt allein vom Vokabular her den verdutzten Adressaten, trifft aber Aurelie durch den ironischen Unterton, welcher ins Zynische abgleitet bei dem Wunsch, das Pärchen möge sich lieben »wie die Kaninchen«[139], da der derbe Vergleich mit sexuell hochaktiven Tieren die Liebesmetaphorik als Euphemismus einer biologischen Funktion bloßlegt.

Aurelie erträgt den Spott kaum mehr, fängt zu weinen an und entflieht dem Festtrubel. Ihre ausgeprägte Empfindlichkeit hinsichtlich aristokratischer Herablassung resultiert aus der persönlichen Sozialisation. Bürgerliche, die in höheren Kreisen aufwachsen, ohne ihnen anzugehören, müssen das eigene Rollenprofil gründlicher überdenken, weshalb sie ein feines Gespür für Fragen der Individuation ausbilden. Die Portiersnichte konnte ihre schichtenspezifische Stellung akzentuieren, indem sie Bestandteile des romantischen Ausdrucksrepertoires zu einem aparten Erscheinungsbild kombinierte. Was den weltfremden Jugendlichen so magisch fasziniert, wird von den vornehmen Herrschaften als preziöse Entsprechung zu ihrem angestammten Habitus eingestuft. Die bisherige Erfahrung sagt der jungen Frau, dass auf sie die Aufgabe zukommt, gemeinsam mit dem Ehemann respektierte Rollen auszuhandeln, weil ansonsten ihrer beider Zufriedenheit gefährdet ist. Dem Partner will sie die fällige Anpassung über abruptes ›Auswundern‹ wohl ersparen und lieber Perspektivierungen nahelegen, welche seinen Bewusstseinsstand berücksichtigen. Zumindest wählt sie intuitiv die richtigen Worte, wenn sie ihre tatsächliche Herkunft rekapituliert als »arme Waise«, die ins Schloss aufgenommen wurde.[140] Obwohl diese stichwortartigen Informationen zutreffen, stellen sie ja isolierte Schlüsselreize für das Erlebnismuster des Taugenichts dar: Verwaist sein und dennoch durch besondere Fügung aufgehoben werden erfüllt ein wunderbares Schema, das ihm ebenfalls widerfahren soll. Sensibel knüpft Aurelie an die Befindlichkeit des Verlobten auch dadurch an, dass sie ihre künftige Wohnung, ein vom Grafen Leonhard

138 Eichendorff II 557
139 Eichendorff II 556
140 Eichendorff II 561

überlassenes Haus im Weinberg, als »das weiße Schlösschen, das da drüben im Mondenschein glänzt,«[141] präsentiert. Behutsamer kann sie die Passage aus jugendlichem Mittsommernachtstraum in soziale Bindung nicht moderieren.

Eine erste Kostprobe von den Schwierigkeiten der Neuorientierung bekommt sie freilich umgehend. Auf ihren Ratschlag hin, er müsse ab jetzt elegantere Kleidung tragen, phantasiert der Taugenichts begeistert »englischen Frack, Strohhut und Pumphosen und Sporen«, um im gleichen Atemzug den Plan zu entwickeln, schleunigst nach Rom aufzubrechen, wobei er »mit der Liebsten gehn«, aber obendrein den Portier sowie die Studenten mitnehmen möchte.[142] Sowohl der buntscheckige Anzug als auch die geradeso bunt zusammengesetzte Reisegruppe lassen Aurelie ahnen, was ihr an abwegigen Vorhaben noch bevorsteht, allerdings offenbart das Lächeln, mit dem sie derartige »Seltsamkeiten im Kopfe«[143] quittiert, eine gute Portion Humor, die sie angesichts der Exzentrik zweifellos brauchen wird.

Das einprägsame Schlusstableau am Fenster des Gartenhäuschens über dem Donautal ist plakativ auf ein Happy End ausgerichtet, jedoch wieder von komischen Fissuren durchzogen. Insbesondere betont eine szenische Nuance die drollige Gemütslage des Taugenichts: Während sich die zwei Verlobten aufeinander einstimmen, futtern sie versonnen Knackmandeln, welche er aus seiner Rocktasche hervorkramt. Die oral eingefärbte Seligkeit bestimmt diese unverkennbar als eine Variante »des *Vollglücks* in der *Beschränkung*«, das den Idyllen Jean Pauls nachempfunden ist.[144] Das Romanende entlässt also nicht aus der durchgängig herrschenden Ambiguität, weswegen vom Leser verlangt wird, gemischte Gefühle auszuhalten. Der reflexartige Widerwille dagegen hat in der Geschichte des literarischen Humors schon immer zu abspaltenden Lesarten geführt, die den Text zugunsten wunschbestimmter oder abwehrgelenkter Festlegungen straffen.[145] Das humoristische Formprinzip blockiert indessen Eindeutigkeiten von sich aus; dementsprechend korrigiert Eichendorffs Roman jede dichotome Auslegung mittels der genretypischen Technik, die Hauptfigur ambivalent zu exponieren. Zum einen erzeugt er Irritationen bei denjenigen Lesern, die per Identifikation lustvoll regressiv sein wollen. Sobald sie den Taugenichts zum Vorbild für resiliente Fröhlichkeit erheben, er-

141 Eichendorff II 560
142 Eichendorff II 561 und 515
143 Eichendorff II 560
144 Jean Paul V 258. Vgl. zur Doppeldeutigkeit von »Beschränkung« auch Abschnitt 3.4.
145 Siehe hierzu Abschnitt 4.2.4.

innert sie das narrative Verfahren ständig daran, was für Opfer des Intellekts sie der konzeptfixierten Wahrnehmung ihres Helden bringen. Zum anderen verschließen sich Leser, welche dem infantilen Blickwinkel gar nichts abgewinnen, dem Wahrheitsmoment des vorgeführten Wunschdenkens, das die Verdrängung elementarer Bedürfnisse erahnen lässt. Demgegenüber können Rezipienten mit höherer Ambiguitätstoleranz die lustige Verschränkung von Idealisierung und Infantilisierung genießen, zumal der eintretende Heiterkeitseffekt keineswegs voraussetzt, dass die Wirkungsweise der Entlastung auch ursächlich verstanden wird.

## 9.3 Heinrich Heines *Ideen. Das Buch Le Grand*

Mitte April 1827, ein knappes Jahr nach dem *Taugenichts*, erscheint *Ideen. Das Buch Le Grand*. Die zeitliche Nähe ist erwähnenswert, weil sie indirekt den Zuwachs an Reflexivität unterstreicht, der Heine vor Eichendorff auszeichnet, womit hier nicht so sehr weltanschauliche Differenzen gemeint sind, welche den jüdischen Demokraten von dem konservativen Katholiken trennen. In Bezug auf die Prosatexte fällt ja zunächst die Gemeinsamkeit auf, dass beide Autoren das humoristische Genre benutzen, um die Subjektivitätsproblematik zu thematisieren. Im *Taugenichts* findet Eichendorffs Skepsis gegenüber privatautonomer Individualität ihren Ausdruck, während Heines autofiktionale Erzählung Restriktionen des idealistischen Identitätsformats offenlegt. Die hauptsächliche Verschiedenheit zwischen den Schriftstellern liegt im Bewusstseinsgrad, mit dem sie die besondere Schreibart einsetzen. Obwohl Eichendorff schwerlich das schlichte Gemüt war, das ihm eine Zeitlang nachgesagt wurde, hat er sein »tiefhumoristisches Naturell«[146] wohl kaum ausgelotet. Sein auktoriales Selbstverständnis wird meines Erachtens textintern durch die Gestalt des lachfreudigen Kaplans repräsentiert, in dessen Optik Menschen von ihrer Anlage her so fehlbar sind, dass ihr Erdentreiben unvermeidbar komisch wirkt, da es auf »Konfusion, nichts als Konfusion« hinausläuft.[147] Menschliche Defizienz an sich, worin Eichendorff den Angriffspunkt für Belustigung gesehen haben mag, ist Heine als narrativer Anlass

146 Eichendorff V 1024

147 Eichendorff II 549f. Den im 19. Jahrhundert populär werdenden Humorbegriff pointiert der *Blütenstaub*-Aphorismus: »Menschheit ist eine humoristische Rolle.« (Novalis II 251).

zu pauschal; Darstellungsweise und Thema der *Ideen* betreffend sind seine Vorstellungen viel konkreter. Bei der Zusammenstellung des zweiten *Reisebilder*-Bands bemerkt er, sonst habe er »nur Witz, Ironie und Laune« verwendet, im »selbstbiographischen Fragment« jedoch »den reinen, urbehaglichen Humor«.[148] Aus der Formulierung spricht intuitive Erfassung des Formprinzips, denn es wird nicht allein von ähnlichen Stilen abgesetzt, sondern auch hinsichtlich seiner symptomatischen Stimmungsqualität spezifiziert. Wie wir sehen werden, gelingt es Heine, unter Ausnutzung des humoristischen Verfahrens das Dilemma bürgerlicher Subjektivität ins Vorfeld kritischer Auseinandersetzung zu rücken, was eine Zäsur in der Gattungsgeschichte bedeutet. Das Werk macht einerseits einen Höhepunkt aus, weil es die Komponenten des literarischen Humors so ausgeprägt enthält, dass deren metapsychologische Rekonstruktion vornehmlich daran zu erörtern gewesen wäre. Deswegen wird es andererseits zum Grenzfall, insofern das markant vorgestellte Grundproblem die Entlastungskapazität dieser Textsorte übersteigt. Die Eindringlichkeit, mit der die Identitätskrise des Erzählers und die ambivalente Exposition, welche sie bewältigen soll, geschildert sind, droht den humoristischen Rahmen zu sprengen.

### 9.3.1

Der Roman, welcher auf den ersten Blick bloß aus zusammengeflickten Gedankenfetzen besteht, wird bedauerlicherweise viel zu wenig von seinen formalen Voraussetzungen her begriffen. Die Interpreten haben sich damit beholfen, ihn als autobiographisches Zeugnis auszuwerten (etwa als dezidierten Trennstrich zwischen der jugendlichen, um Privates kreisenden Lyrik und der späteren, gesellschaftsbezogenen Publizistik) oder ihn sogar zum geschickt getarnten politischen Positionspapier erklärt. Hierbei erlauben sie es sich allerdings, die Frage zu vernachlässigen, warum dafür die humoristische Form gewählt wurde, sowie einzelne Passagen, die ihrer Deutung gelegen kommen, aus dem Text herauszupicken, wobei der ohnehin lockere Zusammenhang mit den übrigen Bestandteilen zerrissen wird, welche dann als das beim Humor in Kauf zu nehmende Beiwerk unter den Tisch fallen. Solchen Auslegungen fehlt ein Ansatz, der eine hinter aller Heterogenität steckende Logik zeigen, also den Text mitsamt seinen Brüchen konsistent interpretieren würde. Man

148 Heine *Briefe*, S. 267 (14.10.1826)

muss dem verschlungenen Weg des Erzählens nachgehen, um sein Muster zu entdecken, aber nicht das Labyrinth begradigen wollen.

Ein anderes Bild veranschaulicht Heines Erzählweise noch besser. Karl August Varnhagen von Ense stellte damals die Fortsetzung der *Reisebilder* folgendermaßen vor:

> In diesem zweiten Teile seines Buches hat der Verfasser zugleich einen ganz neuen Schwung genommen. Seine poetische Welt, anhebend von der Betrachtung seiner individuellen Zustände, breitet sich mehr und mehr aus, sie ergreift Allgemeineres, wird endlich universell; und dies nicht nur in den Stoffen, die notwendig so erscheinen müssen, sondern auch in denjenigen, welche sich recht gut in einer gewissen Besonderheit behandeln lassen und fast immer nur so behandelt werden, in allem nämlich, was die Gefühlsstimmung überhaupt und alles Gesellschaftsverhältnis im Allgemeinen betrifft. Es ist, als ob nach einem großen Sturme, der den Ozean aufgewühlt, die Sonne mit ihren glänzenden Strahlen die Küsten beleuchtete, wo die Trümmer der jüngsten Schiffbrüche umherliegen, Kostbares mit Unwertem vermischt, des Dichters eigner ehemaliger Besitz und die Güter eines geistigen Gemeinwesens, dem er selber angehört, alles untereinander. Das Talent unsres Dichters ist wirklich ein beleuchtendes; die Gegenstände, mögen sie noch so dunkel liegen, weiß er mit seinen Strahlen plötzlich zu treffen und sie, wenigstens im Fluge, wenigstens von *einer* Seite, hell glänzen zu lassen. Der Lebensgehalt europäischer Menschen, wie er sich als Wunsch, als Seufzer, als Verfehltes, Unerreichtes, als Genuss und Besitz, als Treiben und Richtung aller Art darstellt, ist hier in gediegenen Auszügen ans Licht gebracht.[149]

Varnhagens Rezension bietet uns einen ausgezeichneten Verständniszugang für *Ideen. Das Buch Le Grand*, weil sie unmittelbar begreift, dass der ungeordnete Darstellungsmodus, den der Erzähler Heine zur Kommunikation seiner persönlichen und sozialen Identität wählt, selbst schon den eigentlichen Sinn birgt, nämlich als Indikator der subjektiven Struktur überhaupt anzusehen

149 Abgedruckt in Heine II 784f. Vgl. dazu Altenhofer (1993), S. 69: »Varnhagens Rezension ist auch darin vereinzelt geblieben, dass sie Heines Werk als Dokument einer umfassenden Sinnkrise interpretiert, ohne der scharfsichtig erfassten Konsistenz der formalen Organisation und des geschichtsphilosophischen Gehalts schon den Status einer neuen ›ganzheitlichen‹ Sinngebung zu unterschieben. Alle späteren Versuche, dem ›Tohuwabohu‹ des Textes eine verbindliche ästhetische, politische oder autobiographische Botschaft zu entlocken, sind mehr oder weniger subtilen Reduktionismen verfallen.«

ist.[150] Die »individuellen Zustände« sind »gediegenen Auszügen« gleichzusetzen, welche den »Lebensgehalt europäischer Menschen« zur Erscheinung bringen. Der inhomogene Textaufbau reflektiert das Zerfallsstadium einer allgemeinen Mentalität, die aufgrund stürmisch bewegter Zeiten in die Brüche gegangen ist und wie demoliertes Strandgut herumliegt. Heines Selbstreflexionen werfen ein Licht auf die »Trümmer« der kollektiven Identität, darunter »des Dichters eigner ehemaliger Besitz und die Güter eines geistigen Gemeinwesens, dem er selber angehört«.

### 9.3.2

Die havarierte Identität, wovon Heines »beleuchtendes« Talent drei Bruchstücke aufscheinen lässt, als das idealistisch entworfene Selbstverständnis aufzufassen, wird bereits durch den Buchtitel nahegelegt. Gewiss verweist die biblisch konstruierte Titelverknüpfung erst einmal auf den Tambourmajor Le Grand, dessen Trommelkünste für den jungen Heine sowohl Offenbarung der Revolutionsideen als auch prophetische Ankündigung Napoleons sind. Aber gerade die Art, wie im Elan Le Grands revolutionäre Begeisterung und Kaiserverehrung ineinander übergehen, spiegelt jene immensen Erwartungen an Napoleon wider, die weit über den politischen Stellenwert hinausgingen, sogar die fragwürdigen Wendungen seiner Karriere überdauerten. Der Mythos Bonapartes beruhte in der deutschen Bevölkerung auf unterschiedlichen Motivationen. Ein Teil der Intelligenz, dem Heine damals verbunden war, fand seine Faszination bei Hegel begründet. Dessen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte,* die Heine nachweislich gehört hat[151], zählen Napoleon neben Alexander dem Großen zu den »welthistorischen Individuen«, welche vom Weltgeist auserwählt sind, das im Plan der Geschichte Anstehende zu verwirklichen. Die Sendung der »großen Männer« soll es sein, die geistige Substanz ihrer Epoche auszudrücken. Sie leben gleich »Seelenführern« vor, was die Zeitgenossen nur als »bewusstlose Innerlichkeit« in sich tragen.[152] Solche Zuschreibungen sagen etwas über die Funktion aus, die Napoleon für das

150 Auch Preisendanz (1983, S. 65) betont, dass das ›Tohuwabohu‹ des Textes »als Index gelten will« und »als Signatur« begriffen werden muss, worin »der durch den Begriff der Zerrissenheit anvisierte Zeitgeist-Aspekt der Subjektivität zur Sprache kommt.«

151 Hermand (1973), S. 798

152 Hegel (1823), S. 45ff.

Selbstverständnis bestimmter intellektueller Kreise hatte. Wie sehr Bonaparte zumal für die Berliner Gruppen Repräsentant ihres Ichideals war, ersieht man aus einem Brief Moses Mosers.

> Bei der jetzigen Ordnung der Dinge kommt es wahrlich auf die individuellen Verhältnisse wenig an. Sie ist von der Art, dass es überall eine erstaunliche Inkommensurabilität des persönlichen Daseins und Wirkens mit dem innersten Wollen des Geistes gibt und keiner in recht friedlicher Behausung wohnt. Ich zweifle, ob irgendein Mensch sich in diesem Zeitalter auf andere Weise genügen kann, als indem er entweder ein Napoleon oder ein Pittschaft, d.h. Alexander oder Diogenes ist.[153]

Nun kann andererseits die Korrespondenz Heines mit Moser belegen, dass es ihm nicht so leichtgefallen ist, seine Persönlichkeit an hegelianischen Koordinaten auszurichten. Bis zu dem Punkt, wo beide endgültig verschiedene Wege gehen, versucht Heine, im Begriffshorizont des Freundes eine eigene Position zu finden. Ein völlig idealistisches Leben bereitet ihm Schwierigkeiten, was er zum Beispiel verrät, wenn er sich einen »Schwärmer, d.h. bis zur Aufopferung begeistert für die Idee,« nennt, aber im gleichen Atemzug von seiner »klaren Vernünftigkeit« spricht, »die den Lebensgenuss billigt und alle aufopfernde Begeisterung als etwas Törichtes ablehnt«.[154] Mehrfach formuliert Heine Vorbehalte gegenüber einer deduktiven Selbstbestimmung, die sich freilich unsicher hinter Scherzen verstecken:

> Um des Himmels willen sag nicht noch einmal, dass ich bloß eine Idee sei! Ich ärgere mich toll darüber. Meinethalben könnt ihr alle zu Ideen werden; nur lasst mich ungeschoren. Weil du und der alte Friedländer und Gans zu Ideen geworden seid, wollt ihr mich jetzt auch verführen und zu einer Idee machen. Rubo lob ich, den habt ihr nicht dazu bekommen können. Der Lehmann möchte gern Idee werden und kann nicht. Was geht mich der kleine Markus an mit seinem Demonstrieren, dass ich eine Idee sei; seine Magd weiß es besser.[155]

Die Vorbehalte hindern Heine jedoch nicht daran, das Persönlichkeitsideal in Napoleon zu sehen, welcher auch bei ihm »der Mann der Idee, der Idee gewor-

153 Zit. nach Hermand (1973), S. 799
154 Heine *Briefe*, S. 205 (1.7.1825)
155 Heine *Briefe*, S. 97 (18.6.1823)

dene Mensch« heißt.[156] Vielmehr scheint die Faszination des Kaisers durch die angedeuteten Selbstzweifel zusätzlich determiniert.[157] Jedenfalls betreibt Heine in jener Zeit einen wahren »Kultus des Genies«, feiert Napoleon (inmitten nationalistischer Verteufelungskampagnen) als Gott.[158]

Vor diesem biographischen Hintergrund, den der Roman häufig evoziert, ist dem Titel »Ideen. Das Buch Le Grand« ein weiterer Bedeutungsumfang einzuräumen, also die Verknüpfung des sprechenden Namens mit der Zentralkategorie bürgerlicher Philosophie als komprimierte Auffassung anzusehen, eine grandiose Erscheinung wie Bonaparte lasse sich nur aus ihrer Relevanz für die Ideengeschichte ableiten. Implizit ist damit das den Text durchziehende Thema genannt, die Schicksalsfrage an jeden idealistisch fundierten »Lebensgehalt« gestellt. Das spürt man schon bei der Napoleon-Passage. Im 8. Kapitel wird die Physiognomie des Kaisers zur leibhaftigen Inkarnation des Weltgeistes; der Geniekult erreicht einen blasphemischen Höhepunkt, indem der Erzähler den Einmarsch in Düsseldorf mit dem Einzug des Heilands in Jerusalem parallelisiert, das Exil im Stil der Passionsgeschichte wiedergibt, schließlich prophetisch Wallfahrten aller Völker nach St. Helena voraussagt. Zwischen die Erinnerung an Napoleons Triumph und die Zukunftsvision seines Nachruhms schiebt sich jedoch die Realität mit dem lapidaren Präsenssatz »Der Kaiser ist tot.« sowie einer elegischen Beschreibung seines Grabs. Den traurigen Gedanken vertieft eine wehmütige Schilderung der Zustände im derzeitigen Düsseldorf, das von politischer Restauration geprägt ist, dem Betrachter wie erstorben vorkommt, was ihm die ganze »Misere der Zeit« bewusst macht. Vollends melancholisch wird die Stimmung bei dem rührenden Bericht von Le Grands Ende.[159]

Ebenfalls in die Zukunft verlegt, aber umschattet vom Tod und dem elegischen Gefühl der Vergänglichkeit ist das 4. Kapitel, worin Heine phantasiert, wie er im Alter ein letztes Mal seine Jugendpoesie zum Klingen bringt. Harfe, Gesang und »ein Lied von den Blumen der Brenta« typisieren nicht nur die Besonderheiten seiner frühen Lyrik, sie konfigurieren zugleich das ideale Künstlerbild, das auf den Orpheusmythos zurückgeht, mit Beginn der

---

156 Heine *Briefe*, S. 286 (1.5.1827)

157 Bekanntlich hat Napoleon für Heine eine lebenslange Bedeutung gehabt. Es ist sicher auch eine Selbstcharakteristik, wenn Heine (III 269) sagt: »In dem Bilde desselben verehrt vielleicht mancher nur die verblichene Hoffnung seiner eigenen Herrlichkeit.« Vgl. zum Napoleon-Image insgesamt Johnston (1969) und Blumenberg (1979).

158 Heine VI/1 511f. Vgl. II 234f, 238, 275, 374, 653

159 Heine II 274ff.

Neuzeit wieder aufgegriffen wurde, um bis zur bürgerlichen Kunstperiode zu gelten. Wie schon gesagt[160], kennzeichnet es Dichter als mit göttlicher Perzeption begabte Sänger und Seher, die höhere Wahrheiten erfassen, welche allein durch die Schönheit der elaborierten Poesiesprache in Erscheinung treten.

Doch auch hier konfrontiert Heine die nostalgische Phantasie künstlerischer Existenz mit seiner gegenwärtigen Situation als Schriftsteller.[161] Krass zeigt sich, dass Schreibimpulse unter den Bedingungen der Lohnarbeit nicht von Inspiration ausgehen, sondern vom Akkord, der aus Subsistenzgründen dazu zwingt, »das kaum geborene Wort« an Verleger zu verkaufen, bevor es seinen Marktwert verliert. Der Ratschlag des Horaz, Manuskripte neun Jahre liegen zu lassen, damit das zeitlos Gültige daran hervortrete, ist ohne soziale Grundlage im Mäzenatentum nicht praktikabel.

> Ma foi, Madame! Ich könnte es keine 24 Stunden, viel weniger neun Jahre aushalten, mein Magen hat wenig Sinn für Unsterblichkeit, ich hab mir's überlegt, ich will nur halb unsterblich und ganz satt werden, und wenn Voltaire dreihundert Jahre seines ewigen Nachruhms für eine gute Verdauung des Essens hingeben möchte, so biete ich das Doppelte für das Essen selbst. Ach! Und was für schönes, blühendes Essen gibt es auf dieser Welt! Der Philosoph Pangloss hat Recht; es ist die beste Welt! Aber man muss Geld in dieser besten Welt haben, Geld in der Tasche und nicht Manuskripte im Pult.[162]

Die Anspielung auf das Blumenmotiv wird wenig später ausgebaut zum erträumten Blumengarten, den ein geplantes Buch abwerfen soll. Ausgerechnet Blumen als Waren zu deklarieren nimmt dem professionellen Schriftstellertum den Schein des interesselosen Erlebnisausdrucks und subsumiert es einer Produktionsweise, bei der ökonomische Rücksichten immer schon in der Motivation vorhanden sind. Wenn Heine mokant dartut, wie sich »alle Menschen gebrauchen« beziehungsweise »in Erwerbsquellen verwandeln« lassen, ja bereits die Gestalt derjenigen Gegenstände annehmen, die er vom Honorar anschaffen will, und wie selbst dieser Einfall noch verwertbar ist[163], dann wird dem Publikum eine Wahrheit vor Augen geführt, welche es gerade im Kunstgenuss nicht wahrhaben möchte.

---

160 Vgl. die Abschnitte 6.3.5 und 9.2.2.
161 Heine II 289ff.
162 Heine II 291
163 Heine II 292ff.

Neben den in seinen Roman hineingezogenen Realitäten wirken sowohl die sakral-legendären als auch die empfindsam-romantischen Passagen ausgesprochen lebensfern. Der Kontext, der schon das Aufkommen reinen Wohlgefallens stört, verhindert erst recht jene einfache Bewusstseinshaltung, die bei apostrophierten »Heldenleiden« und »Blumenliedern«[164] unabdingbar ist. Es grenzt daher an Impertinenz, dass der Erzähler trotzdem solche Stilformen zur Beschreibung seiner Jugendliebe heranzieht, also die dazugehörende Naivität bei den Lesern voraussetzt. Mit Masken aus dem Arsenal romantischer Dichtung inszeniert er das Rollenspiel hoher Liebe. War bereits das Pathos im Heroen- und Dichterbild als Zitat ersichtlich, so klingt es im alltäglichen Bereich wie blanke Imitation. Heine stellt die Versatzstücke romantischer Empfindungen eklektisch aus Ritterromanze, indischem Epos und petrarkischer Lyrik zusammen, ergänzt mit nachlässiger Routine Veilchenduft oder Nachtigallenschlag, was eine bis zur Durchsichtigkeit abgegriffene Kulisse ergibt, in der das persönliche Schicksal ins Zwielicht von tragischer Verstrickung und absoluter Pose gerät. Die ostentative Abständigkeit des gehobenen Stils charakterisiert die Identitätsmuster als erstarrte Erfahrungsweisen, welche zwar subjektive Geltung haben, sich objektiv aber schwerlich noch leben lassen.

### 9.3.3

Wir brauchen wieder nur die idealisierte Jugendliebe als dritte Kristallisation des kulturell maßgeblichen Menschenbilds neben dem heroischen und dem poetischen Bruchstück anzusehen, um zu verstehen, warum die Abweisung der Geliebten »die eigentliche Geschichte [ist], die in diesem Buche vorgetragen werden sollte«.[165] Sie ist deswegen paradigmatisch, weil sie den Erosionsprozess der konventionell stabilisierten Identität auslöst, den Zerfall des idealen Selbstbilds in Gang setzt. Der Erzähler verschweigt die abschlägige Antwort, doch es scheint, als wolle er die geahnten Gründe vorab entschärfen, wenn er im Liebesantrag einräumt, »elend und bedrängt von Hass und Not und Lüge« zu sein.[166] Der Tenor dieses Satzes findet sich erneut im Rahmenmotto des Buches:

---

164 Heine II 256

165 Heine II 304. Vgl. II 300: Das »Geheimnis« der unglücklichen Liebe liegt in ihrer übertragenen Bedeutung.

166 Heine II 305

> Sie war liebenswürdig, und Er liebte Sie; Er aber
> war nicht liebenswürdig, und Sie liebte Ihn nicht.
> (Altes Stück.)[167]

Der fatale Kausalnexus von Liebenswürdigkeit und Liebe, den das Motto beinhaltet, erklärt, weshalb die fehlende Zuneigung aus mangelnder Liebenswürdigkeit abgeleitet wird. Sie zerstört nicht allein eine Hoffnung des Erzählers, sondern versetzt seinem Selbstbewusstsein einen entscheidenden Schlag, denn diese individuelle Zurückweisung bestätigt ihm das generelle Gefühl, dem noch verbindlichen Identitätsformat keineswegs zu entsprechen. Das erfahrene Unvermögen, mit seiner Persönlichkeit dem romantischen Idealbegriff von Liebe gerecht zu werden, wiederholt sich für die politischen sowie professionellen Implikationen seines Selbstverständnisses. Einerseits hat das Miterleben geschichtlicher Katastrophen jedes Vertrauen in eine effektive Weltvernunft zerrüttet, sodass er sich unmöglich weiterhin an Ideen orientieren kann. Aufgrund entfremdeter Publikationsbedingungen ist andererseits auch jeglicher Glaube an die divinatorische Aura des Dichters abhandengekommen.

Die durch unerwiderte Liebe erlittene Kränkung hat ein umfassendes psychisches Elend des Erzählers offenbart; der verstärkt empfundene Unwert seiner Person motiviert ihn zum Selbstmord. Schon sind die – theatralischen – Vorbereitungen bis zum Monolog gediehen, welcher den Umschlag von märchenhafter »Herrlichkeit« in desillusionierten »Trümmerschutt« beklagt, da wird der letzte Schritt verhütet durch einen zufälligen Frauenblick, »so Tod besiegend, so Leben schenkend«, dass sich die Stimmungslage total wendet.[168] Jetzt erfährt das pure Existieren, das nach Entwertung aller idealen Stilisierungen übrig bleibt, eine überschwängliche Bejahung. Es wird als »Hauptsache« reklamiert gegen Schillers pathetisches Wort, dass das Leben nicht der Güter höchstes sei, und mit dem Spruch Salomos verteidigt, ein lebendiger Hund sei besser als ein toter Löwe. Euphorisch überlässt sich der Gerettete dem Leben, das auf einmal wieder voller Reiz ist; er genießt gierig das Fest der Natur und feiert seine kaum verschmerzte Identitätsdiffusion als Auflösung in einem kaleidoskopischen Dasein.

> Das Leben ist gar zu spaßhaft süß; und die Welt ist so lieblich verworren;
> sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes, der sich aus der zechen-

167 Heine II 248 und 308
168 Heine II 251ff.

> den Götterversammlung à la française fortgeschlichen und auf einem einsamen Stern sich schlafen gelegt und selbst nicht weiß, dass er alles das auch erschafft, was er träumt – und die Traumgebilde gestalten sich oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig – die Ilias, Plato, die Schlacht bei Marathon, Moses, die Mediceische Venus, der Straßburger Münster, die Französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe usw. sind einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum – aber es wird nicht lange dauern, und der Gott erwacht und reibt sich die verschlafenen Augen und lächelt – und unsre Welt ist zerronnen in nichts, ja, sie hat nie existiert. Gleichviel! Ich lebe.[169]

Das klingt wie eine direkte Parodie auf Hegels Überzeugung, dass die Geschichtsphilosophie den »Schein, als ob die Welt ein verrücktes, törichtes Geschehen sei«, vernichtet und »die allgemeine göttliche Vernunft« als objektive Macht in der Weltgeschichte bewiesen habe.[170] Denn natürlich ist eine Sicht der Dinge, die deren flüchtige Fabrikation beziehungsweise den fehlenden Gesamtzusammenhang hervorhebt, diametral jeder Weltanschauung entgegengesetzt, welche Geschichtsverläufe unter apriorischen Bestimmungen betrachtet, daher ausschließlich Notwendiges und Sinnvolles sieht, aber alle nicht ideengemäße Empirie als Zufall oder Unsinn beiseiteschiebt. Dagegen hat Heine zeitlebens polemisiert:

> Verwahrung ist ausgesprochen gegen jede poetische, philosophische, theologische Auflösung oder Versöhnung der Widersprüche und Ungereimtheiten der menschlichen Dinge, gegen eine Versöhnung, die – laut Hegel – »nicht in der Wirklichkeit, sondern in der ideellen Welt« ihre Stätte hat.[171]

---

169 Heine II 253. Vgl. 283 (die große Weltbühne *ohne Regie*).

170 Hegel (1823), S. 53

171 Preisendanz (1983), S. 116. Es ist wirklich angebracht, Hegels Verhaftung in der Tradition des Idealismus herauszukehren, um das Anliegen Heines zu profilieren. Die Abgrenzung Hegels gegen das bloß Postulative von Kant, Schiller und Fichte, welche bei genauer philosophiegeschichtlicher Betrachtung relevant wird, ist im Hegelverständnis der damaligen Zeit ohnehin nicht ins Gewicht gefallen. Siehe auch Preisendanz' Anmerkung (ebd.): »Heine war gedanklich gewiss in vielem und tief von Hegel geprägt. Wo dieser aber, Gipfel der Vernunftphilosophie, auch noch das Widerspenstigste als notwendiges und sinnhaftes Moment im Prozess des Weltgeistes begreifen wollte, tat Heine nicht mit. Bereits ein paar Verse aus der *Heimkehr* sprechen bündig aus, was er von der philosophischen Systemarchitektur und damit doch wohl auch von der geschichtsphilosophischen Konstruktion gehalten hat: ›Zu fragmentarisch sind Welt und Leben –/Ich will mich zum deutschen Professor begeben./Der weiß das Leben zusam-

Das *Buch Le Grand* sammelt jede Menge unsystematisierte Erscheinungswelt ein. Realgeschichte zeigt sich mit unvorhersehbaren Stagnationsphasen, Sprüngen und dem stets ungewissen Ausgang; das Alltagsleben samt seinen vernachlässigten Ansprüchen und Problemen verlangt nach Beachtung. Der Roman bekommt dermaßen viele Phänomene aufgeladen, dass irgendeine von Ideen prästabilierte Harmonie unvorstellbar ist. Seine Gestalt, die keinen ganzheitlichen, geschweige denn linear entfalteten Sinn bietet, sondern »Treiben und Richtung aller Art«, registriert den offiziell dementierten Tatbestand, dass anstelle einer transzendenten Geistessphäre die permanenten Veränderungen selbst dem praktischen Leben Bedeutung verleihen.

### 9.3.4

Wenn der Erzähler aber schon durch einen Stil, der nichts a priori bestimmt, zur Irritation jeder idealistischen Denkform beiträgt, so drängt sich die Frage auf, weshalb ihn trotzdem die überkommenen Identitätsmuster und Schreibnormen in Bann ziehen. Denn der ganze Komplex bleibt doch affektiv hochbesetzt, obwohl das in Heldensage und Liebeslegende Dargestellte nie mehr als poetische Emanation zeitloser Wahrheit aufzufassen ist. Auch hier eröffnet allein die Textgestalt Einblicke, da sie Assoziationen ermöglicht, deren Determinierung Heine kaum zu erklären wüsste. Indem sich andere als idealistische Verbindungen auftun, wird die mythische Geltung der Idealfragmente in ihrer Abhängigkeit vom Lebensschicksal angedeutet. Jedenfalls verlaufen von den romanzenhaft und heroisch verbrämten Erlebnisweisen gerade noch erkennbare Spuren zur persönlichen Geschichte des Erzählers, die sich bis zu Kindheitseindrücken von traumatischer Stärke verfolgen lassen. Die nachwirkenden Eindrücke, zentriert um »Glück und Liebe«[172], beruhen auf Begegnungen mit Monsieur Le Grand und der kleinen Veronika.

Monsieur Le Grand ist Tambourmajor in der ›Großen Armee‹, welche 1806 ins Rheinland einmarschiert und den Kurfürsten zur Abdankung zwingt. Weite Teile der Bevölkerung, nicht zuletzt die diskriminierten Juden, begrüßen anfänglich die französische Besetzung, weil sie sich davon die Einführung revolutionärer Errungenschaften, zumal staatsbürgerliche Gleichstellung für alle Gruppen oder Garantie der Menschenrechte, erhoffen.

---

menzusetzen,/Und er macht ein verständlich System daraus;/Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen/Stopft er die Lücken des Weltenbaus.««

172 Heine II 279

Richtig magisch aber wirkt jenes in der Revolutionsverfassung proklamierte Recht auf Glück. Die Quintessenz der Ansprachen anlässlich des Regierungswechsels begreift sogar der Schuljunge Heine: »Man will uns glücklich machen und deshalb ist heute keine Schule.«[173] Was ansonsten bloß »Redensarten« sind, die ihm schwerlich etwas sagen, wird bald anschaulich durch Le Grands Trommelkünste. Sein lautmalerisches Geschick vermittelt dem Buben konkrete Vorstellungen von der Revolution und den napoleonischen Feldzügen, welche das abstrakte Schulwissen mit lebendigem Inhalt füllen sowie emotional verankern:

> Monsieur Le Grand wusste nur wenig gebrochenes Deutsch, nur die Hauptausdrücke – Brot, Kuss, Ehre –, doch konnte er sich auf der Trommel sehr gut verständlich machen, z.B. wenn ich nicht wusste, was das Wort »liberté« bedeute, so trommelte er den Marseiller Marsch – und ich verstand ihn. Wusste ich nicht die Bedeutung des Wortes »égalité«, so trommelte er den Marsch »Ça ira, ça ira – – – les aristocrates à la lanterne!« – und ich verstand ihn. Wusste ich nicht, was »bêtise« sei, so trommelte er den Dessauer Marsch, den wir Deutschen, wie auch Goethe berichtet, in der Champagne getrommelt – und ich verstand ihn.[174]

Wie sich das kindliche Glücksempfinden an Le Grands »Waffenglanz und Lustigkeit«[175] profiliert, so wird die Liebe nachhaltig geprägt durch die Freundschaft zu Veronika.

> O Gott! Einst war die Welt so hübsch, und die Vögel sangen dein ewiges Lob, und die kleine Veronika sah mich an mit stillen Augen, und wir saßen vor der marmornen Statue auf dem Schlossplatz – auf der einen Seite liegt das alte, verwüstete Schloss, worin es spukt und nachts eine schwarzseidene Dame ohne Kopf, mit langer, rauschender Schleppe herumwandelt; auf der andern Seite ist ein hohes, weißes Gebäude, in dessen oberen Gemächern die bunten Gemälde mit goldnen Rahmen wunderbar glänzten, und in dessen Untergeschosse so viele tausend mächtige Bücher standen, die ich und die kleine Veronika oft mit Neugier betrachteten, wenn uns die fromme Ursula an die großen Fenster hinanhob […].[176]

---

173 Heine II 265f. Der *Code Civil* brachte zwar Gleichheit vor dem Gesetz, die anderen Inhalte waren jedoch schon während des Direktoriums ohne Gültigkeit.

174 Heine II 271

175 Heine II 271

176 Heine II 279

Auf einem Gemälde, betitelt »Der Sultan und die Sultanin von Delhi«, gleichen die Gesichtszüge des indischen Paars dem Aussehen der beiden Kinder frappant. Das Bild gibt offenbar das Sujet ihrer Spiele ab, denn es wird als einziges im Gedächtnis Heines »Farbe und Glanz« behalten.[177] Allerdings sind weder »die hübschen Spiele« mit Veronika noch »les jours de fête« mit Le Grand von Dauer.[178]

Je älter Heine wird, desto mehr geraten die Kindheitseindrücke in Vergessenheit, weil sie ein kulturelles Milieu vorfinden, das sie nicht einbezieht. Der lebensferne Charakter der Bildung verhindert, dass die früheren Erfahrungen integrierte Bestandteile der erwachsenen Persönlichkeit werden. Die Zeit überlagert sie so sehr mit abgehobener Buchgelehrsamkeit neben sonst aufgedrängten Informationen, dass sie beim besten Willen nicht erinnerlich sind.[179] Am eigenen Leib demonstriert der Erzähler, wie ein Einzelner die allgemeine Polarisierung von praktischer Lebenswelt und spiritualisierter Kultur durch Risse in seiner personalen Identität büßt. Die bürgerliche Bildung ›entkernt‹ seine Primärerfahrungen, verdrängt das sinnliche Substrat, wodurch sie deren Wunschpotenzial auf vorsprachlichem Niveau festhält. Abgespalten von der verbalen Differenzierung, binden sich die Bedürfnisdispositionen chronisch an ihre ursprünglichen Präsentationsformen. Sie bewahren ein rudimentäres Wissen, sind aber diskursiv unzugänglich, sondern auf ein definitives Abrufsignal angewiesen, um die Barriere der intellektuellen Zensur durchbrechen zu können.

So behält der Erzähler aus der Begegnung mit Le Grand eine instinktive Reaktivität gegen alles Konterrevolutionäre. Bei undemokratischem Verhalten klopft er automatisch den roten Guillotinenmarsch. Zweimal passiert es ihm in Vorlesungen reaktionärer Professoren, dass seine Füße, »die mit ihren kleinen Hühneraugen das Treiben der Welt besser durchschauen«, die längst vergessenen Rhythmen trommeln.[180] Gleich dem Glücksanspruch verharrt das Liebesbedürfnis im Modus der »stummen Naivetät«[181]. Der stille Blicktausch, jene erste Bestätigung der Liebe, bleibt deren unaustauschbares Zeichen. Seit dem frühen Tod des Mädchens sucht Heine unablässig nach »Parallelstellen in schönen Augen«, in denen »die Seele der kleinen Veroni-

177 Heine II 306f.
178 Heine II 306 und 271
179 Heine II 260, 272, 280
180 Heine II 272f.
181 Heine II 273

ka« wohnt.[182] Gelingen derartige verständnisinnige Blicke (wie bei Johanna oder der Godesberger Freundin), dann verbreiten sich Ruhe und Heiterkeit in seinem Gemüt, woraufhin auch die Kindheitserinnerungen wieder ins Bewusstsein dringen.

Aber solche momentanen Einbrüche leibgebundener Wunschausdrücke beseitigen deren Abspaltung vom Kulturbewusstsein nicht. Sogar die Glanzstücke aus dem heroischen und indischen Bilderrepertoire sind unter Verlust ihres unmittelbaren Sinnbezugs in der abgehobenen Geistessphäre aufgegangen. Das Bildungswesen hat jene selbstverständliche Einheit von Kunst und Leben zerstört, worin die künstlerischen Vorgaben Erwartungen an Glück und Liebe profilierten, während sie selbst durch spielerische Adaptation einer märchenhaften Rolle sowie Identifikation mit einer abenteuerlichen Heldengestalt modifiziert wurden. Deshalb sitzen sie als Chiffren verstellter Wünsche in der Phantasie fest (»dazwischen klang die schmelzend klagende Stimme der Sultanin von Delhi […] – Ich konnte sie aber nicht verstehen«[183]). Wegen der Abspaltung der Zeichen von den Wünschen ist ihre expressive Kapazität minimal: »[D]ie schöne Johanne sah mich an so seltsam, so heimlich, so rätselhaft traulich, als gehörte sie selbst zu den Märchen, wovon sie eben erzählte. […] Etwa eine Liebeslegende? Ich weiß nicht […].«[184] Die Verwerfung der Bedürfnisse affiziert das kulturelle Gedächtnis überhaupt:

> Sie wissen, Madame, welches Stück ich meine –:
> Es ist der Sultan und die Sultanin von Delhi.
> Erinnern Sie sich, Madame, wie wir oft stundenlang davorstanden, und die fromme Ursula so wunderlich schmunzelte, wenn es den Leuten auffiel, dass die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Ähnlichkeit hatten? […]
> Sie erinnern sich dessen nicht mehr? Es sind ja kaum 3000 Jahre […].[185]

Die im *Buch Le Grand* angelegte Kulturkritik reicht noch weiter. Man sieht, wie Kunst aus einem Medium der Bedürfnisartikulation zum Instrument der Verdrängung wird, wenn sie Wünsche von ihren Realisierungsmöglichkeiten ablenkt, ihr sinnliches Substrat durch den Anschein der Idealität mystifiziert. Als Teil einer Geistessphäre, die sich gegenüber der Lebenspraxis

182 Heine II 278 und 306. Vgl. 250, 252, 254, 258f., 279, 301f.
183 Heine II 251
184 Heine II 259
185 Heine II 306f.

verselbständigt hat, sind die Kunstformen ein Nährboden, auf dem antizipatorische Wunschvorstellungen zu utopischen Sehnsüchten aufschießen. Die ganze Erzählung hindurch laboriert Heine an der unterschwelligen Ahnung, dass seine uneingelösten Bedürfnisse im Feld poetischer Sprachkonvention zwangsläufig in Idole transformiert und ebenso unausweichlich enttäuscht werden, sobald sie Gestalt angenommen haben.

Fortschrittsbegeisterung und Intimität nehmen durch Dissoziation ihres sinnlichen Erfahrungsgehalts spirituelle Qualität an; die heroischen beziehungsweise romantischen Formen, die zur ersten Auslegung dienten, begünstigen ihre Umwandlung in Illusionen, nämlich einerseits einen Heilsmythos, der Napoleon zum Menschheitserlöser erhöht, andererseits ein geistiges Einverständnis mit idealen Lesern, welche einfühlsam wie Madame beschaffen sind. Doch diese Wunscherfüllungsfiguren, die vor Abnutzung sicher sein und dauerhaften Halt in den turbulenten Zeiten bieten sollten, verschont der eskalierende Desillusionierungsprozess keineswegs.

Ohne Rücksichten schildert der Erzähler das Erlebnis »der notwendig entstehenden und notwendig sich zersetzenden Illusionen«[186]. Die Glorie des Kaisers desavouiert Bonaparte letztlich selbst durch den Ausspruch »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas«, den er auf der Flucht aus Russland geäußert haben soll. Dass ausgerechnet dieser Satz an zentraler Stelle[187] zitiert wird, unterstreicht seinen Signaturwert. Er nimmt dem spektakulären Unternehmen Napoleons den Nimbus einer ideengeschichtlichen Mission, denn das Zusammenrücken von Erhabenem und Lächerlichem ist das lakonische Verdikt über eine Weltanschauung, welcher die überlieferte Seinshierarchie von metaphysischer und empirischer Sphäre zugrunde liegt. Das gleiche Schicksal ereilt den Dichter, der zur Idealisierung höchstes Pathos einsetzt, trotzdem seine profane Alltagsexistenz nicht abschütteln kann.[188] Die »Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen«[189] begleitet auch die Enttäuschung vonseiten der Madame. Bis zuletzt gilt sie als die ideale Gesprächspartnerin, welche aufgrund übereinstimmender Empfindungen so mit der Psyche des Erzählers vertraut ist, dass wenige Symbole genügen, um das Unsagbare zu kommunizieren. Tatsächlich rührt seine romantisch verbrämte

186 Eine das *Buch Le Grand* treffende Formulierung von Lukács (1935), S. 316. Er wollte sie allerdings als Kennzeichnung von Heines Standpunkt überhaupt verstanden wissen.

187 Heine II 282

188 Heine II 283

189 Heine II 282

»eigentliche Geschichte« Madame zu Tränen, womit die situationsabhängige Augensprache transformiert scheint zur sublimen Seelengemeinschaft.[190] Doch das innige Verstehen zerbricht am Schluss durch Madames Frage: »Und wegen dieser dummen Geschichte haben Sie sich totschießen wollen?«[191] Heine beginnt einzusehen, dass die Kunstkonventionen der Empathie einer noch so verständnisbereiten Leserin Grenzen ziehen, wohingegen seine Vorstellung eines esoterischen Publikums, das die Poesiesprache unmittelbar versteht, schlicht Wunschdenken ist. Sobald Madame ihr Unverständnis äußert, bedeuten ihre Tränen nicht gelungene Übertragung der Augensprache, sondern sentimentale Reaktion auf romantische Klischees, welche einen unfehlbaren Effekt auf »alle Damen« haben.[192] Das macht die eigentliche Geschichte zur dummen Geschichte, das Gefühlspathos zur lächerlichen Übertreibung. Der Erzähler beteuert dazu lediglich entschuldigend, er müsse solch theatralische Masken aushilfsweise benutzen, da ihm die letzten Gründe seines Elends gar nicht bewusst seien.

### 9.3.5

Heine umkreist hier erstmals jene für seine Schreibart konstitutive Entfremdungserfahrung, dass sowohl der dominante Kunstbegriff als auch die internalisierten Denkstrukturen eine Art symbolischer Gewalt ausüben, die viel stärker als politische Zensur einengt.[193] Die Zwänge der herrschenden Sprache hat Heine durch verschiedene hermeneutische Techniken zu unterlaufen versucht.[194] In *Ideen. Das Buch Le Grand* entschließt er sich angesichts der Verständigungsprobleme, Erhabenheit und Poetisierung aufzugeben, dafür »von anderen Dingen« zu sprechen: Die Aposiopese, die den erneuten Aufruf des vorbelasteten Klischees »Herz« unterdrückt, samt den Zerstörungen von Le Grands Trommel, welche »nie mehr« ertönen, und des Rosenbaums, der »nie wieder« blühen wird, sind unverkennbar Absage an heroisches Pathos sowie romantische Poesie.[195]

---

190 Heine II 304ff.; zur »Augensprache« siehe eine Stelle im Kondolenzbrief vom 5.2.1840 (abgedruckt in IV 753). Auf die Bedeutung dieses Motivs hat Altenhofer (1993), S. 58ff. hingewiesen.

191 Heine II 308

192 Heine II 248

193 Heine II 283 und 682f.; auch Heine III 429

194 Dazu Altenhofer (1993), S. 104ff. und Maier (1969), besonders S. 76ff.

195 Heine II 308, 282, 305

Eine narrative Revision strengt ja schon der Roman selbst an. Das Kunstprinzip, metaphysisches Ideengut mit erhabenen Symbolen zu vergegenwärtigen, wird abgelöst vom Prinzip der »Assoziation der Ideen«.[196] Rückwirkend erfährt der Titel einen Bedeutungswandel, welcher die üblichen Implikationen ironisch kassiert. Heine erläutert »nachträglich«, dass seine Verwendung des Begriffs ›Idee‹ sich dem Sprachgebrauch des Kutschers Pattensen anschließe, der eine Idee »alles dumme Zeug [nenne], was man sich einbildet«.[197] Die im Buch enthaltenen Ideen seien »von den platonischen ebenso weit entfernt wie Athen von Göttingen«, und man dürfe an den Inhalt »ebenso wenig große Erwartungen hegen« wie an den Autor selbst.[198] War nach Aushöhlung ideendeduzierter Lebensentwürfe als persönliche Identität bloß noch ein »Bündel« unterschiedlichster Impressionen übrig geblieben[199], so werden die Ideen nach Preisgabe ihrer idealistischen Provenienz auf eine empiristische Elementardefinition reduziert. Die objektive Ursache dafür sieht Heine in den instabilen Verhältnissen; er gibt den revolutionär bewegten Zeiten seiner Kindheit die Schuld daran, dass er sich »späterhin nicht in der Welt zurechtzufinden wusste«.

> Damals hatten nämlich die Franzosen alle Grenzen verrückt, alle Tage wurden die Länder neu illuminiert, die sonst blau gewesen, wurden jetzt plötzlich grün, manche wurden sogar blutrot, die bestimmten Lehrbuchseelen wurden so sehr vertauscht und vermischt, dass kein Teufel sie mehr erkennen konnte, die Landesprodukte änderten sich ebenfalls, Zichorien und Runkelrüben wuchsen jetzt, wo sonst nur Hasen und hinterherlaufende Landjunker zu sehen waren, auch die Charaktere der Völker änderten sich, die Deutschen wurden gelenkig, die Franzosen machten keine Komplimente mehr […] – kurz und gut, in solchen Zeiten kann man es in der Geographie nicht weit bringen.[200]

---

196 In den *Briefen aus Berlin*, zu denen der Schlusssatz der Erstausgabe überleiten sollte, heißt es: »Nur verlangen Sie von mir keine Systematie; das ist der Würgengel aller Korrespondenz. Ich spreche heute von den Redouten und den Kirchen, morgen von Savigny und den Possenreißern, die in seltsamen Aufzügen durch die Stadt ziehen, übermorgen von der Giustinianischen Galerie, und dann wieder von Savigny und den Possenreißern. Assoziation der Ideen soll immer vorwalten.« (Heine II 10).

197 Heine II 287f.

198 Heine II 289

199 So die bekannte sensualistische Reduktion bei David Hume (1739), S. 327.

200 Heine II 269

Den politischen Umsturz erlebt der Junge als einen Zustand, der angsterregende Unsicherheit mit vielversprechender Erneuerung eng verquickt.[201] Das Urerlebnis fundiert die spätere Bewusstseinslage, denn das Prinzip unsystematischer Ideenassoziation drückt einesteils eine tiefgehende Desorientierung aus, ermöglicht andernteils »neue Resultate«[202] der Realitätserfassung sowie des Subjektivitätskonzepts, insofern es die in sich geschlossene Totalität der Geistessphäre aufsprengt und eine unabschließbare Gesamtheit des Seienden anerkennt.[203]

*Ideen. Das Buch Le Grand* dokumentiert mit seiner Gestalt den Umbruch. Obwohl die Hierarchie von Geistessphäre und Lebenswelt allmählich fragwürdig ist, kann weder die Kunstsprache effektiv ›säkularisiert‹ werden, da eine umgepolte Metaphorik gegen gängige Rezeptionsraster nie ankäme, noch stehen adäquate realistische Stilrichtungen zur Verfügung. Angesichts dieser Situation kommt von den bereitstehenden literarischen Formen allein der »Humor«[204] in Betracht, weil in ihm die Grenze zwischen poetischer Welt und Realität durchlässig ist, Gebiete des Erhabenen und des Komischen sich wechselseitig relativieren. Deshalb wählt Heine ihn als nächsten Weg, idealistische Denkzwänge wenn schon nicht zu brechen, dann doch wenigstens zu irritieren. Wird das aus öffentlicher Sprache Verdrängte auch seine Entstellung nicht gänzlich los, so macht es sich immerhin auf eine Art präsent, welche die Dissoziation des herrschenden Bewusstseins durchkreuzt. Der Roman nimmt zur Irrelevanz abgestempelte Empirie im Übermaß auf, sodass das dualistische Denkschema zusammenbricht und damit »die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee«[205] fungiert. Mit dem Rückgriff auf humoristisches Erzählen hat Heine einen Darstellungsmodus gefunden, der ungewollte Anregungen, spontane Bezüge, Widersinniges oder Abstruses im

201 Heine II 263ff.

202 Heine VI/1 646: »Assoziation der Ideen in dem Sinne wie Assoziation in der Industrie – z.B. Verbindung philosophischer Gedanken mit staatswissenschaftlichen, neue Resultate –«.

203 Anscheinend wirkt der miterlebte Machtwechsel sogar in der literarischen Zielsetzung nach. An den Austausch der Wappenschilder, Symbol der politischen Umwälzung, wird man erinnert, wenn Heine sagt, er werde den Leuten das »Wappen« ihrer jeweiligen Narrheit einbrennen (Heine II 263f., 295). Das zeigt möglicherweise Heines Intention an, den akzelerierten Wandel der Verhältnisse positiv aufzugreifen und für seinen Teil mitzuverfassen.

204 Heine II 282. Zum literarischen Hintergrund der Stelle vgl. Schillemeit (1975).

205 So wird es einmal in unverhoffter Präzision bei Jean Paul V 125 formuliert.

Gedankenmaterial erlaubt, ohne das Disparate zugunsten einer vorgefassten Einheit zu sortieren.

Auf allen Ebenen des Textes wird einer Konsolidierung eingängigen Sinns entgegengearbeitet. Das beginnt bei inhaltlichen Kontrasten, wenn etwa auf dem Gymnasium ein emigrierter französischer Abbé als Einziger deutsche Geschichte unterrichtet beziehungsweise bei Professor Schramm, der mit einem *Kleinen Beitrag zum Weltfrieden* hervorgetreten ist, die meisten Raufereien vorfallen.[206] Es geht damit weiter, dass sich eine Motivkette ›Idee‹ ergibt, genauso aber Hühneraugen ein wiederkehrendes Motiv sind, was jedoch keineswegs kontrapunktisch aufgeht. Man kann das bis zur Feinstruktur verfolgen, wo Bilder, Metaphern, Verben usw. entsprechend arrangiert werden. Besondere Facettierungen erreicht der Erzähler durch Adjektive. Greifen wir aus den signifikant häufigen Bezeichnungen das Attribut ›fromm‹ heraus, so finden wir es, neben der üblichen Referenz zur Religiosität, in Bezug auf die Verehrung Napoleons, allerdings auch zur Charakterisierung von »Elohasängern und Erbauungspoeten«; dann wieder heißen Prostituierte »die frommen Bernhardinerinnen«, und schließlich beschreibt das Wort die harmonische Stimmung der Kindheit.[207] Das Adjektiv dient am jeweiligen Ort einer bestimmten Perspektivierung, doch stiftet es darüber hinaus einen unausgesprochenen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Kontexten, in denen es vorkommt. Sooft man nun eine stringente Auslegung des Zusammenhangs zu sehen meint, wird man verunsichert durch eine andere signifikante Attribution, welche gleichzeitig in diesen Kontexten auftaucht. Im gewählten Beispiel passiert es dadurch, dass der witzige Ausdruck ›fromme Bernhardinerinnen‹ den Namen des Klosterordens mit dem von Hündinnen verschmilzt, die seit der Antike allegorisch für Prostituierte stehen. Ebenfalls mit Hunden verglichen werden Schriftsteller, denen jede Anbiederung für ihre Karriere recht ist – »z.B. der Dachs, der die Hand leckt«.[208] Dasselbe Bild stellt sich ein weiteres Mal ein, wenn der Erzähler neben einem Dachshund zu Füßen der schönen Freundin liegt und »en canaille« behandelt wird.[209]

Das ist beliebig fortsetzbar, denn die Wahrnehmung dieses Sachverhalts löst in dem assoziationsreichen Text sozusagen eine Kettenreaktion aus, wel-

206 Heine II 270, 268, (817)
207 Heine II 276, 289f., 296, 304, (259)
208 Heine II 290
209 Heine II 302f., 259

che alle Elemente kontaminiert.[210] Es trifft selbst jene hohen Romanpartien, die man tabuiert glaubt. Beim triumphalen Einzug Napoleons sind weder der tolle Alouisius noch der krumme Gumperz mit seinem Ça ira-Gebrüll wegzudenken; im Übrigen kann bei einem dermaßen offenen Text nicht verhindert werden, dass der Titel ›Kaiser‹ und das im Tross mitgeschleppte »Gold und Geschmeide« ebenso an die illegitime Krönung wie die territorialen Annexionen erinnern. Als Flüchtender fällt Bonaparte wiederum in eine Rubrik ›ausreißende große Männer‹, die neben Moses ausgerechnet Madame de Staël, aber auch verkrachte Börsenmakler beinhaltet.[211] Wer solchen scheinbar belanglosen Verbindungen oder schwachen Dissonanzsignalen die Aufmerksamkeit entzieht, nur weil sie keinen direkten Sinn ergeben, der verschließt sich dem Gesamteindruck, der dadurch aufkommt.

Bis zu welchem Grad die Verflechtung von allem mit allem geht, zeigt sich an der Bewegung, die sie den Antonymen mitgibt. Den Roman durchsetzen ja Gegensatzpaare (wie klein/groß; alt/neu; lebend/tot; vernünftig/närrisch etc.). Die gegensätzliche Bedeutung der Adjektive ist jedoch genauso wenig stabil wie diese selbst.[212] So fasst das Prädikat ›alt‹ einmal Überholtes, Abgelebtes und Totes zusammen, wohingegen Neues als das Junge, Hoffnungsvolle, Lebendige auftritt; zum anderen weist ›alt‹ auf die ewige Wiederkehr des Gleichen hin, wovon das Neue bloß eine rezente Variante ist; ferner meint ›alt‹ auch Verschollenes oder Erhaltenswertes, das den Platz räumen musste für keineswegs bessere Neuerungen. Bei isolierter Betrachtung lässt sich die jeweilige Bedeutungsnuance des einzelnen Adjektivs zwar leicht feststellen, aber angesichts des Kontinuums, das es mitsamt seinem Gegensatz und sonstigen Oppositionsreihen erzeugt, entsteht eine ziemliche Bewegungsunschärfe, welche man als solche allerdings nicht präzisieren kann, ohne sie dabei aufzulösen. Dennoch vermittelt schon die Wiedergabe etwas von dem

---

210 Die unsichtbaren Verflechtungen sind ja nicht nur textimmanent, sondern setzen sich in die übergreifende Realität fort. Z. B. hört sich das Gespräch darüber, »wie alle Menschen gleich sind, und wie der Görres ein Hauptkerl ist« (Heine II 258), anders an, wenn man die verweigerte Konstitution und die weitere politische Entwicklung von Joseph Görres vor Augen hat.

211 Heine II 275, 287

212 Großklaus (1973) ist beim Aufweis der Oppositionsstrukturen stehen geblieben. Das ist umso verwunderlicher, als er die stilistische Innovation der *Reisebilder* mit Kategorien wie »Anschlussfreiheit – semantische Freisetzung/Emanzipation – relative Autonomie der Teile gegenüber dem Ganzen – Eigenbeweglichkeit der Zeichen – Abbau von Anschlusshierarchien« (S. 8) angeht.

vexierenden Eindruck: Das frühzeitige Ableben der kleinen Veronika rückt sie in die Reihe der »großen Toten«, denen Erinnerung ein unsterbliches Leben verleiht; der alte Adel hat sich trotz verfallener Größe erneut etabliert, was das gesellschaftliche Leben in einen Siechtod verwandelt; Schönes, eben noch von tödlicher Wirkung, ist lebensrettend; das Närrische reicht in erhabene Dimensionen, konvergiert mit dem Vernünftigen; und so fort – man hat ja selbst zu klagen, wenn die Wäscherin klagt, »der Pastor S. habe ihrer Tochter Ideen in den Kopf gesetzt, und sie sei dadurch unklug geworden und wolle keine Vernunft mehr annehmen«.[213]

Dialektik dieser Art ist kein ordentlicher Vorgang mit restlosen Aufhebungen oder finalen Synthesen, sondern das kaum nachvollziehbare Interferieren aller Gegensätze, das Veränderung bewirkt. Mit ihrer Anziehung beziehungsweise Abstoßung arbeiten die Prädikationen auf eine semantische Promiskuität hin, für die unmögliche Verbindungen nicht existieren. Eine derartige Verflüssigung von Oppositionen greift letztlich die Polarisierung des Lebens in Ideensphäre und materielles Dasein an, wie entsprechend das Erhabene und das Lächerliche ihre kontradiktorische Stellung einbüßen.[214] Der humoristische Darstellungsmodus ratifiziert das napoleonische Verdikt. Den Wechsel positiver und negativer Konnotationen ausnutzend, verbreitet er eine Atmosphäre der Ambivalenz.

### 9.3.6

Wie sehr der Erzähler die ambivalente Atmosphäre benötigt, um eine andere Identitätsbestimmung einzubringen, lässt sich an den Bezeichnungen ›vernünftig‹/›närrisch‹ verfolgen. Sie sind zusammen mit familienähnlichen Prä-

213 Heine II 288. Im Übrigen besonders II 255, 260, 276, 304; 278, 282; 250, 252; 300f.

214 In diesem Zusammenhang ist eine Korrespondenz bemerkenswert, die sich im Darstellungskontinuum wie zufällig ergibt (Heine II 248f., 289, 299 und 295f.): Eingangs zeichnet Heine die antagonistischen Sphären von Himmel und Hölle. Sie werden zur sozialen Allegorie, wenn der Himmel als »ein wahres Schlaraffenleben« erscheint, das Privileg der Narren ist, und die Hölle als »eine große bürgerliche Küche«, in der die Unseligen ohne Ausnahme von dummen Teufeln gequält werden. Mit der Verflüssigung der Gegensätze wird aber auch ein literarisches Verfahren möglich, das die Konstellationen umkehrt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt: »[W]enn mir auch nicht die Narren gebraten ins Maul fliegen, sondern mir gewöhnlich roh und abgeschmackt entgegenlaufen, so weiß ich sie doch so lange am Spieße herumzudrehen, zu schmoren, zu pfeffern, bis sie mürbe und genießbar werden. Sie sollen Ihre Freude haben, Madame, wenn ich mal meine große Fete gebe. Madame, Sie sollen meine Küche loben.«

dikatoren (gescheit, gelehrt, weise; dumm, verrückt, berauscht etc.) das häufigste Gegensatzpaar, das selbstverständlich wieder subtilen Sinnverschiebungen unterworfen ist. Gleichwohl wird damit im 15. Kapitel eine grundsätzliche Klassifikation angestrebt. Der Erzähler gebraucht die Antonyme als Sammelbegriffe für die in zwei feindliche Lager gespaltene Intelligenz seiner Zeit.[215] Mit den »Vernünftigen« sind Denkrichtungen der Vernunftphilosophie (besonders in der Nachfolge Hegels) angesprochen, mit den »Narren« werden hauptsächlich solche Gruppierungen erfasst, die Gemüt, Glauben oder Inspiration an die Stelle der Vernunft setzen wollen. Doch dann gibt Heine zu verstehen, dass bloße Berufung auf eine rationale oder irrationale Substanz nichts besagt. Einerseits rechnet er zu den Narren auch diejenigen, die zwar Vernunft als »allein selig machende Quelle der Gedanken« rühmen, sie aber mit Zweckrationalität verwechseln. Andererseits deutet er an, welche Einfalt darin liegt, wenn Hegelianer schlicht auf die List der Vernunft bauen, infolgedessen »sich, wie gewöhnlich, als die Ruhigsten, Mäßigsten und Vernünftigsten« verhalten.[216] Dadurch wird allerdings die ganze Klassifikation unscharf, weshalb der Leser den Schluss ziehen muss, dass diese beiden Antonyme genauso ihr Gegenteil in sich tragen.[217]

Die virtuelle Koinzidenz der Gegensätze erleichtert es dem Erzähler, seine eigene Position anzugeben, ohne sich mit allen Konsequenzen der dichotomischen Definition einer Gruppierung anpassen zu müssen. Er sei zwar »keiner von den Vernünftigen«, habe sich aber, »von Haus aus« ein Narr, zur Gegenpartei geschlagen. Dort bleibt er jedoch eine »Ausnahme«.[218] Weil er nicht bereit ist, die divergenten Aspekte seiner Persönlichkeit einer festen Zuordnung zu opfern, sondern sie öffentlich in einer Weise vertritt, welche die Erwartungen der gebildeten Welt brüskiert, droht er »den Vernünftigen eine Torheit und den Narren ein Gräuel« zu sein.[219]

Seinen speziellen Standpunkt bei den Vernünftigen markiert Heine durch das Attribut »Passion für die Vernunft«, was er vorweg schon exakter »Passion« für »Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebssuppe« genannt hat.[220] Eine solche Zusammenreihung wendet sich abermals gegen polarisierte menschliche

215 Siehe Weigand (1919)
216 Heine II 297f.
217 Heine VI/1 641: »Wie vernünftige Menschen oft sehr dumm sind, so sind die Dummen manchmal sehr gescheit.«
218 Heine II 297f., 267, (250)
219 Heine II 298
220 Heine II 300 und 262

Existenz zugunsten einer Lebensanschauung, die allen Dingen den gleichen Wirklichkeitsstatus zuspricht. Ferner dient Essen bei Heine meist als Metonymie, womit die Legitimität vitaler Interessen und realer Wünsche gegen ihre repressive Sublimierung verteidigt wird.[221] Die Hinzusetzung von Krebssuppe interpretiert also den Begriff der Vernunft samt seinen Spezifikationen. Liebe, Wahrheit, Freiheit bezeichnen nicht länger metaphysisches Ideengut, sondern praktische Sachverhalte, nach denen ein echtes Verlangen bestehen kann wie nach gutem Essen. Eine passionierte Liebesauffassung zielt weniger auf sublime Seelenharmonie als auf eine umfassende, sanguinische Beziehung. Passion für Wahrheit erfordert energische Stellungnahmen und polemische Wortgefechte anstelle der Kontemplation ewig gültiger Offenbarungen. Passion für Freiheit beinhaltet anstatt selbstvergessener Begeisterung für ein überwirkliches Ideal konkretes Engagement, das gegen unfreie Verhältnisse rebelliert. Alternativ zur idealistischen Konzeption wird hier ein leibnahes Vernunftverständnis angedeutet, letztlich eine Anthropologie skizziert, welche den Menschen auf der Basis seiner materiellen Konstitution als ein kreatürliches, interessiertes und leidenschaftliches Wesen erkennt.

Indessen hält Heine die materialistische Auslegung von Subjektivität keineswegs selbstsicher ihrer normativen Konzeption entgegen. Seine »Stellung« zwischen den Fronten fühlt sich »unnatürlich« an, und er ist unglücklich, wenn ihn auch die Vernünftigen nicht akzeptieren.[222] Trotzdem beharrt er darauf, das Thema seiner literarischen Tätigkeit sei von Anfang an »nichts als Vernunft« gewesen. Das ist nur halb ironisch gemeint, denn später behauptet Heine sogar sehr entschieden, seine frühe Dichtung habe eine Entwicklung angestoßen, die »eine heilsame Reaktion gegen den einseitigen Idealismus« bewirkt, »den Geist zurück zur starken Realität« geführt habe.[223] Dabei weiß der Erzähler, dass seine Leser diesen Anspruch, den er selbst schwerlich begründen könnte, befremdet zurückweisen, ihn vielmehr zu den »Allernärrischste[n]« zählen werden.[224] Er versucht, die befürchtete Stigmatisierung abzufangen, indem er seine ausgefallene Passion im humoristischen Medium präsentiert, das jeder Verfestigung absoluter Werte vorbeugt. Dort stehen die idealisierten Formen von Liebe, Wahrheit, Freiheit nie isoliert, sondern treffen mit ihrer Negation zusammen. Die Leser müssen

221 Vgl. besonders Heine I 509, 542; II 19; III 23, 431; IV 32ff., 48, 53, 60, 574; VI/1 105
222 Heine II 298
223 Heine II 300 und IV 163
224 Heine II 300

zur Kenntnis nehmen, welche Frustrationen, ja »Quälereien« das Liebesideal impliziert, wie paradox sich die Fortschrittsgläubigen ausnehmen, die »festverschanzt in ihren altaristotelischen Werken« dem Gang der Geschichte zusehen, und dass das Image des göttlich begnadeten Sängers gewöhnlich die Charaktermaske der bei Adel und Kirche verdingten Schriftsteller ist.[225] Angesichts der Fragwürdigkeit idealistischer Identitätsentwürfe wird aber das durch sie Verdrängte bemerkenswert.

Im Schutz der Ambivalenz, welche das humoristische Darstellungskontinuum erzeugt, erhalten die abgespaltenen Subjektivitätsanteile Auftrieb und kommen, selbst in hoch ambivalenter Gestalt, zur Geltung. Der Erzähler toleriert kompromittierende Etikettierungen für seine Person, weil sie an unterdrückte Praxisformen heranreichen. So lässt er sich in Liebesbeziehungen gern »en canaille« behandeln, um die einengende Empfindsamkeit gegen unbeschwerte Erotik auszutauschen. Er nimmt auch hin, »ein Überläufer, der die heiligsten Bande zerrissen [hat],« zu heißen, da es ihm erlaubt, jenseits unwiderruflicher geschichtsphilosophischer Festlegungen flexibel auf die Wechsel der realpolitischen Lage zu reagieren. Schließlich nennt er sich einen »profane[n], sündhafte[n], ketzerische[n] Schriftsteller«, was eine Absage an das weihevolle Kunstverständnis sowie Ankündigung einer Literatur signalisiert, welche konkrete gesellschaftliche Zustände aufgreift, sogar deren gemeine, hässliche, absurde Seiten thematisiert, ohne vor einem aggressiven oder obszönen Sprachhabitus zurückzuschrecken, selbst wenn dadurch beim Lesepublikum Tabus verletzt und Verstimmungen ausgelöst würden.[226]

### 9.3.7

Die Erwartung einer neuen Subjektivität hat Heine bekanntlich nicht losgelassen. Die Widersprüche, die sein Leben und Schreiben durchziehen, oder auch das, was seinerzeit als Widerspruch galt, ist aus dem Konflikt zwischen konventioneller und projektierter Identität erklärbar. Alle kulturtheoretischen Schriften, die in den ersten Jahren der Emigration entstehen, knüpfen an das Thema an, das im *Buch Le Grand* literarisch präsentiert wird.

---

225 Heine II 250; 297; 299f.
226 Heine II 259, 298, 289, 292ff.

Bündig formuliert es das berühmte Fragment, das vermutlich 1833 geschrieben wurde.[227] Darin geht es um eine Beurteilung von geschichtsphilosophischen Grundmustern – die Zyklusauffassung einerseits, welche historische Abfolge nach dem organischen Modus des Wachsens, Blühens und Verwelkens begreift, andererseits das Fortschrittsmodell, das weltgeschichtlichen Prozessen ein teleologisches Fortschreiten zu immer höheren Zivilisationsstufen unterstellt. Heine konzentriert sich ausschließlich auf die praktischen Auswirkungen solcher Universaltheorien. Vertreter der ›historischen Schule‹ sowie der klassisch-romantischen Kunst würden offenkundig die Zyklustheorie instrumentalisieren, um politische Gleichgültigkeit oder Konservativismus zu rechtfertigen, wohingegen die Fortschrittstheorie, wie sie von Aufklärung und idealistischer Philosophie verfochten werde, Gefahr laufe, einer utopischen Konstruktion des Idealzustands zuliebe Gegenwartsinteressen zu opfern.

Die beiden Ansichten werden daraufhin mit einem Subjektverständnis konfrontiert, das nicht aus apriorischen Ortsbestimmungen resultiert, sondern in der aktuellen Selbstbehauptung gewonnen wird. »Beide Ansichten«, sagt Heine, »wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen«.[228] Sowohl die Lehre, alles erfülle seinen Zweck schon durchs bloße Dasein, als auch die Reduktion der Gegenwart zum bloßen Mittel für zukünftige Ziele würden den Anspruch der Subjekte auf Selbstbestimmung und somit ihren Eigenwert ignorieren.

> Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bei diesem Geschäfte; und die Schwärmerei der Zukunftbeglücker soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen.[229]

Das Fragment – der Zielrichtung nach wie die elfte Feuerbach-These – wurde zu Lebzeiten des Autors nicht veröffentlicht. Es gibt jedoch den Leitfaden für

227 Als Adolf Strodtmann das Fragment 1896 aus dem Nachlass veröffentlicht, gibt er ihm die (leicht missverständliche) Überschrift »Verschiedenartige Geschichtsauffassung«.

228 Heine III 22

229 Heine III 23

die ausgeführten kulturtheoretischen Schriften ab. Die übliche Geschichtsschreibung wird in ihnen nur noch ironisch abgefertigt. Im Unterschied zu ihrer deduktiven »Astrologie« orientiert sich Heine empirisch an den »momentanen Bedürfnissen der Menschen«.[230] Weil die allgemeine Selbstverwirklichung der Subjekte als objektive Möglichkeit aufscheint, darf eine optimistischere Hypothese das »Dogma der Abstinenz« ersetzen. Heine antizipiert »eine heitere Doktrin […], die dem Leben alle seine Süßigkeiten und sein volles, unveräußerliches Genussrecht vindiziert«.[231] Mit ihr als Fluchtpunkt skizziert er die zurückliegende Geschichte europäischer Subjektivität, deren Haupttendenzen ›Spiritualismus‹ beziehungsweise ›Sensualismus‹ genannt werden. Das Begriffspaar dient »zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, dass sie die Materie zu zerstören strebt, während die andere die natürlichen Rechte der Materie gegen die Usurpationen des Geistes zu vindizieren sucht.«[232] Demnach ist der spiritualistische Lebensentwurf durch ein »einseitige[s] Streben nach Vergeistigung« gekennzeichnet, das den Subjekten sinnenfeindliche Askese, strenge Sitten und eine opferbereite Selbstverachtung abverlangt. Sensualisten betonen hingegen das Eigenrecht der konkreten Existenz, wollen sie realistisch auffassen, produktiv verändern und Spaß daran haben, wollen »wissen, können und genießen«.[233]

Mithilfe dieser »Matrix«[234] stellt sich die Geschichte der jüdisch-christlichen Zivilisation als ein einziger Verdrängungsvorgang dar, welcher auf die Entfaltung einer »abstrakten Innerlichkeit«[235] hinausläuft. Heines Kulturkritik versucht fast tiefenhermeneutisch, in der Geistesgeschichte den von ihr verleugneten Wechselbezug zwischen Geist und Materie nachzuweisen. Das ist freilich »eine sehr verwickelte Geschichte, schwer zu entwirren«[236], weil die sensualistischen Spuren zwar niemals vollständig unterdrückt, aber oft bis zur Unkenntlichkeit verfälscht worden sind. Trotzdem bezwecken Heines Essays, die kryptische Geschichte zu durchleuchten. Er entdeckt an der ›deutschen Ideologie‹ unterschiedliche Kompromissbildungen, zu denen Religion,

230 Heine III 465f. Das ist gleichbedeutend mit der Konzentration auf die »soziale Wichtigkeit« der Ideen (III 514).
231 Heine III 466f.
232 Heine III 533
233 Heine III 556; IV 18, 41; V 206f.; VI/1 377, 384
234 Dazu Preisendanz (1983), S. 39ff.
235 Heine VI/1 486
236 Heine III 536; vgl. III 380

Kunst sowie Philosophie gelangen, um dem unbewussten Dilemma zu entgehen.[237] Nachdrücklich verfolgt er entlang der Entwicklung des Überbaus die Wiederkehr des Verdrängten. Dementsprechend sieht er in Protestantismus, klassisch-romantischer Kunst oder idealistischen Gedankengängen nicht nur spiritualistische Ergebnisse, sondern ebenso Ansätze zur Überwindung, die einer praktischen »Rehabilitation der Materie«[238] durch die anstehende Revolution vorarbeiten.

Das Begriffsinstrumentarium eignet sich indessen wenig für eine substanzielle Entfremdungstheorie. Mangels sozialgeschichtlicher Fundierung ist die hermeneutische Anwendbarkeit der beiden Kategorien uferlos. Ohne Zusatzbestimmungen tendieren sie dazu, raum- und zeitübergreifend angesetzt zu werden. Schließlich gerinnen sie zu anthropologischen Konstanten.[239] Damit ist das kulturkritische Verfahren allerdings dem aufzulösenden Dualismus verpflichtet. Obwohl es eine Versöhnung von Geist und Materie anvisiert, muss es diese als Gegensätze denken.[240]

Interessant für unser Thema ist, dass an einer Textstelle, wo der Versuch, die dissoziierte Subjektivität zu erklären, wieder an Grenzen stößt, das Figurenpaar des Cervantes auftaucht. Längst sind, wie erwähnt, Don Quijote und Sancho Pansa aus dem Romankontext herausgetreten, um zum geläufigen Sinnbild des Humors aufzurücken. Heine resümiert kurz die einzelnen Rezeptionsstadien: Entstanden als Satire auf das imitierte Ritterwesen, wird der Roman im Bürgertum als Schilderung zweier ›humours‹ gelesen und

---

237 Das braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden. Siehe dazu Altenhofer (1993), S. 139ff.

238 Heine III 402, 568

239 Dieser Zug wird dann in der Börne-Denkschrift manifest (vgl. Heine IV 17f.).

240 Unter welchen Bedingungen eine »solche harmonische Vermischung der beiden Elemente« (IV 47) möglich ist, reflektiert Heine nicht. Die allgemeine Synthese, der ›ganze Mensch‹, ist bloß ein fernes Wunschbild (vgl. III 568ff.). Das als Zwischenlösung vorgeschlagene Ausleben der eigenen Individualität (III 72f.) muss, auf Dauer gestellt, als Hedonismus zum undialektischen Gegenstück der Geisteskultur werden. Immerhin sind Heines Gedanken der Zeit weit voraus. Eine aufklärerische Breitenwirkung war ihnen aber versagt, weil die objektive Entwicklung die bürgerliche Subjektivität so umstrukturiert, dass der ›Dualismus‹ auf eine unvorhersehbare Weise aufgelöst wird. Kurz gesagt: Es kommt zur Fusionierung des irrealen Ichideals mit dem aggressiven Selbstanteil auf der primitiven Stufe eines sadistischen Größenselbst. Diese Veränderung der Subjektivität setzt schon bei der anhaltenden Napoleonverehrung und der deutschnationalen Reaktion ein, um dann in jener gewaltigen Führerpersönlichkeit zu gipfeln, welche für die imperialistische Epoche typisch ist. Siehe auch Schmidt (1988).

spätestens seit den Romantikern als Allegorie der dualistischen menschlichen Natur verstanden. Die zeitgenössische Deutung adaptiert Heine für seine Argumentation.

> So viel sehe ich in dem Buche, dass der arme, materielle Sancho für die spirituellen Don Quixoterien sehr viel leiden muss, dass er für die nobelsten Absichten seines Herrn sehr oft die ignobelsten Prügel empfängt, und dass er immer verständiger ist als sein hochtrabender Herr; denn er weiß, dass Prügel sehr schlecht, die Würstchen einer Olla Podrida aber sehr gut schmecken. Wirklich, der Leib scheint oft mehr Einsicht zu haben als der Geist, und der Mensch denkt oft viel richtiger mit Rücken und Magen als mit dem Kopf.[241]

Die sensualistische Schlussfolgerung verschiebt den Akzent geringfügig, bleibt jedoch innerhalb des traditionellen Rezeptionsrahmens. Es ist ja ein Topos der Epoche, in den zwei Figuren »die humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung«[242] zu erblicken.

Die Beobachtung, dass das Zentralproblem bürgerlicher Anthropologie permanent mit dem Sinnbild des Humors verknüpft ist, stand auch am Anfang meiner Überlegungen. Zweifellos führt eine allegorische Auslegung des *Don Quijote* zu keiner definiten Beschreibung humoristischer Prosa; sie erschwert sogar die geschichtliche Fokussierung des Gegenstands und beantwortet schon gar nicht die eigentliche Frage, wie sich aus der besonderen Widerspiegelung des allgemeinen Dilemmas ein spezifischer Lustgewinn ergibt. Zumindest aber verweist das Figurenpaar auf den Ursprung des Humors in der Aufspaltung der Subjektivität. Eben diesen Zusammenhang wollte ich historisch-kritisch rekonstruieren sowie die symptomatische Bedeutung des literarischen Humors für das bürgerliche Selbstbewusstsein analysieren.

---

241 Heine III 431; vgl. II 484

242 Jean Paul V 126

# Literaturverzeichnis

Die verwendete Literatur wird nach Werkausgaben oder als selbständige Publikation zitiert. Werkausgaben werden mit Abkürzung sowie Angabe des Bandes (römische Ziffer) und der Seitenzahl (arabische Ziffer) notiert. Einzeleditionen sind mit einem Sigel versehen, das in der Regel das Publikationsjahr darstellt.

*Hinweis:* Nach der neuesten Rechtschreibreform würde die genaue Beibehaltung traditioneller Schreibweisen aus drei Jahrhunderten zu einem ganz uneinheitlichen Schriftbild führen, was einer flüssigen Lektüre abträglich wäre. Im Vorgriff auf zeitgemäße Editionen wird deshalb (bei überwiegender Wahrung des Lautbilds) durchgängig die Norm der reformierten Orthographie beachtet.

### Nach Werkausgaben zitierte Literatur

*Eichendorff:* Joseph von Eichendorff, *Werke*, Hg. Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt a.M. 1985ff. (6 Bände)

*Freud:* Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Hg. Anna Freud u.a., London (später Frankfurt a.M.) 1940ff. (18 Bände)

*Goethe:* Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Hg. Friedmar Apel u.a. (1. Abt.) sowie Karl Eibl u.a. (2. Abt.), Frankfurt a.M. 1985ff. (40 Bände)

*Heine:* Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, Hg. Klaus Briegleb, München 1968ff. (6 Bände). Briefe Heines werden zitiert nach Fritz H. Eisner (Hg.), *Briefe 1815-1831*, Band 20 der Säkularausgabe *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Hg. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (Weimar)/Centre National de la Recherche Scientifique (Paris), Berlin 1975. (Open Access im Heinrich-Heine-Portal, Trier)

*Jean Paul*: Jean Paul, *Werke*, Hg. Norbert Miller, München 1960ff. (6 Bände)

*Novalis*: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Hg. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, München 1978 (3 Bände)

*Sterne*: *The Works and Life of Laurence Sterne*, Hg. Wilbur L. Cross, New York 1904ff. (12 Bände. Open Access in der HathiTrust Digital Library). Sternes Briefe werden zitiert nach *Letters of Laurence Sterne*, Hg. Lewis P. Curtis, Oxford 1965. Längere Zitate, die zur Erleichterung des Lesens deutsch wiedergegeben werden, haben zusätzlich die Seitenangabe der im Winkler-Verlag erschienenen Übersetzung von Siegfried Schmitz, die auf den kongenialen zeitgenössischen Übertragungen von Johann Joachim Christoph Bode beruht.

**Als Einzelausgaben zitierte Literatur**

Abraham, Karl (1971): *Psychoanalytische Studien*, Hg. Johannes Cremerius, Frankfurt a.M. 1971

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, in: Th. W. A., *Gesammelte Schriften Bd. 7*, Hg. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970

Alexander, Franz (1927): *Psychoanalyse der Gesamtpersönlichkeit*, Leipzig 1927

Altenhofer, Norbert (1993): *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, Hg. Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1993

Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969

Backhaus, Wilhelm E. (1894): *Das Wesen des Humors*, Leipzig 1894

Bahnsen, Julius (1877): *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*, Hg. Winfried H. Müller-Seyfarth, Berlin 1995

Balint, Michael (1959): *Angstlust und Regression*, Stuttgart 2014

Balint, Michael (1968): »Primärer Narzissmus und primäre Liebe«, in: M. B., *Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung*, Stuttgart 2012, S. 43-93

Baum, Georgina (1959): *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Berlin 1959

Beattie, James (1764): »An Essay on Laughter and Ludicrous Composition«, in: J. B., *The Philosophical and Critical Works*, Hg. Bernhard Fabian, Hildesheim 1975, Bd. 1, S. 581-705

Bergeret, Jean (1973): »Pour une métapsychologie de l'humour (Introduction à une recherche)«, *Revue Française de Psychanalyse* 37 (1973), S. 539-565

Bergler, Edmund (1937): »A Clinical Contribution to the Psychogenesis of Humor«, *Psychoanalytic Review* 24 (1937), S. 34-53

Bergler, Edmund (1956): *Laughter and the Sense of Humor,* New York 1956

Bergson, Henri (1900): *Das Lachen [Le rire]*, Zürich 1972

Blake, Kathleen (1975): »What the Narrator Learns in Jean Paul's *Wutz*«, *German Quarterly* 48 (1975), S. 52-65

Blalock, Joseph R. (1936): »Psychology of the Manic Phase of the Manic-depressive Psychoses«, *Psychiatric Quarterly* 10 (1936), S. 263-344

Bloch, Ernst (1961): *Naturrecht und menschliche Würde,* Frankfurt a.M. 1977

Blumenberg, Hans (1979): *Die Arbeit am Mythos,* Frankfurt a.M. 1979

Bond, Donald F., Hg. (1965): *The Spectator,* Oxford 1965

Bormann, Alexander von (1983): »Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*«, in: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus*, Hg. Peter Michael Lützeler, Stuttgart 1983, S. 94-116

Börne, Ludwig (1825): »Denkrede auf Jean Paul«, in: L. B., *Sämtliche Schriften,* Hg. Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, Bd. 1, S. 789-798

Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman, Hg. (1999): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999

Brenman, Margaret (1952): »On Teasing and Being Teased: And the Problem of ›Moral Masochism‹«, *Psychoanalytic Study of the Child* 7 (1952), S. 264-285

Brentano, Clemens (1798): »[Brief vom 20.12.1798]«, in: C. B., *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. Jürgen Behrens u.a., Stuttgart 1988, Bd. 29, S. 146-153

Brentano, Clemens (1811): »Der Philister vor, in und nach der Geschichte«, in: C. B., *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. Anne Bohnenkamp u.a., Stuttgart 2013, Bd. 21/1, S. 113-184

Brissenden, Robert F. (1974): *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London 1974

Brummack, Jürgen (1971): »Zu Begriff und Theorie der Satire«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), Sonderheft, S. 275-377

Brunner, Otto (1956): »Das ›ganze Haus‹ und die alteuropäische ›Ökonomik‹«, in: O. B., *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte,* Göttingen 1968, S. 103-127

Bunia, Remigius u.a., Hg. (2011): *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, Berlin 2011

Bürger, Christa (1980): »Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland«, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit,* Hg. Christa Bürger u.a., Frankfurt a.M. 1980, S. 162-212

Burton, Robert (1621): *Anatomy of Melancholy,* Hg. Holbrook Jackson, London 1972

Calhoun, Craig, Hg. (1992): *Habermas and the Public Sphere,* Cambridge, Mass. 1992

Campbell, Thomas D. (1971): *Adam Smith's Science of Morals,* London 2010

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha,* Stuttgart 1972

Congreve, William (1695): *Love for Love*, in: *The Complete Plays of William Congreve*, Hg. Herbert Davis, Chicago 1967, S. 208-316

Cooper, Arnold M. (1988): »The Narcissistic-Masochistic Character«, in: *Masochism. Current Psychoanalytic Perspectives*, Hg. Robert A. Glick/Donald I. Meyers, Hillsdale 1988, S. 117-138

Coser, Lewis A. (1965): *Men of Ideas. A Sociologist's View,* New York 1970

Cotter, Robert E. (1991): *Aspects of Philistinism in Nineteenth-Century German Literature. Eichendorff, Keller, Fontane*, Diss. Oxford 1991

Crane, Ronald S. (1934): »Suggestions toward a Genealogy of the ›Man of Feeling‹«, in: R. S. C., *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical,* Chicago 1967, Bd. 1, S. 188-213

Davies, Thomas (1777): *A Genuine Narrative of the Life and Theatrical Transactions of Mr. Henderson*, London 1777

Davis, Murray S. (1993): *What's so Funny? The Comic Conception of Culture and Society*, Chicago 1993

de Bra, Kurt (1913): *Beiträge zur Psychologie des Humors. Eine Studie über Stimmungszusammenhänge,* Jena 1913

deMause, Lloyd, Hg. (1975): *A Bibliography of Psychohistory,* New York 1975

Deutsch, Helene (1933): »Zur Psychologie der manisch-depressiven Zustände, insbesondere der chronischen Hypomanie«, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 19 (1933), S. 358-371

Dilworth, Ernest N. (1948): *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne,* New York 1969

Dryden, John (1668): »An Essay of Dramatic Poesy«, in: J. D., *Essays*, Hg. William P. Ker, New York 1961, Bd. 1, S. 28-108

Dryden, John (1693): »A Discourse concerning the Original and Progress of Satire«, in: J. D., *Essays,* Hg. William P. Ker, New York 1961, Bd. 2, S. 15-114

Eastman, Max (1921): *The Sense of Humor,* New York 1921

Eco, Umberto (1984): »The frames of comic ›freedom‹«, in: *Carnival!*, Hg. Thomas A. Sebeok, Berlin 1984, S. 1-9

Erämetsä, Erik (1951): *A Study of the Word ›Sentimental‹ and Other Linguistic Characteristics of Eighteenth-Century Sentimentalism in England,* Helsinki 1951

Evrard, Franck (1996): *L'humour*, Paris 1996

Farquhar, George (1702): »A Discourse upon Comedy in Reference to the English Stage«, in: G. F., *The Complete Works*, Hg. Charles Stonehill, Bloomsbury 1930, Bd. 2, S. 326-343

Feldman, Sandor S. (1941): »A Supplement to Freud's Theory of Wit«, *Psychoanalytic Review* 28 (1941), S. 201-217

Fluchère, Henri (1961): *Laurence Sterne. From Tristram to Yorick,* London 1965

Fromm, Erich (1941): *Die Furcht vor der Freiheit,* München 2012

Glickauf-Hughes, Cheryl/Wells, Marolyn (1991): »Current Conceptualizations on Masochism: Genesis and Object Relations«, *American Journal of Psychotherapy* 45 (1991), S. 53-68

Griswold, Charles L. (1999): *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, Cambridge 1999

Großklaus, Götz (1973): *Textstruktur und Textgeschichte. Die »Reisebilder« Heinrich Heines,* Frankfurt a.M. 1973

Grotjahn, Martin (1957): *Vom Sinn des Lachens. Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, den Humor und das Komische,* München 1974

Grunberger, Béla (1959): »Überlegungen zur Oralität und zur oralen Objektbeziehung«, in: B. G., *Vom Narzissmus zum Objekt,* Frankfurt a.M. 1976, S. 138-163

Habermas, Jürgen (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* Neuwied 1971

Habermas, Jürgen (1968): *Erkenntnis und Interesse,* Frankfurt a.M. 1968

Habermas, Jürgen (1976): *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus,* Frankfurt a.M. 1976

Haferkorn, Hans J. (1974): »Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800«, in: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800,* Hg. Bernd Lutz, Stuttgart 1974, S. 113-275

Haman, Brian (2015): »Reevaluating Eichendorff's Romanticism: *Aus dem Leben eines Taugenichts* as Metafictional Parody«, *Monatshefte für deutschsprachige Kultur und Literatur* 107 (2015), S. 572-589

Hamburger, Käte (1959): »Don Quijote und die Struktur des epischen Humors«, in: *Festgabe für Eduard Berend,* Hg. Hans Werner Seiffert/Bernhard Zeller, Weimar 1959, S. 191-209

Hamburger, Käte (1965): *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*, München 1965

Harries, Elizabeth Wanning (1982): »Gathering Up the Fragments: Hamann, Herder, Sterne«, in: E. W. H., *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Charlottesville 1994, S. 34-55

Hartley, David (1749): *Observations on Man, his Frame, his Duty and his Expectations,* Hildesheim 1967

Hauser, Arnold (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* München 1969

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1823): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte,* Frankfurt a.M. 1970 (Theorie-Werkausgabe Bd. 12)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838): *Vorlesungen über die Ästhetik,* Frankfurt a.M. 1970 (Theorie-Werkausgabe Bd. 13-15)

Hermand, Jost (1973): »Erläuterungen [zu *Ideen. Das Buch Le Grand*]«, in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke,* Hg. Manfred Windfuhr, Hamburg 1973, Bd. 6, S. 796-859

Heydenreich, Karl Heinrich (1790): *System der Ästhetik*, Leipzig 1790

Heydenreich, Karl Heinrich (1797): *Grundsätze der Kritik des Lächerlichen mit Hinsicht auf das Lustspiel nebst einer Abhandlung über den Scherz und die Grundsätze seiner Beurteilung,* Leipzig 1797

Hitschmann, Eduard (1930): »Zur Psychologie des jüdischen Witzes«, *Psychoanalytische Bewegung* 2 (1930), S. 580-586

Hobbes, Thomas (1650): *Human Nature*, in: Th. H., *The English Works, vol. 4*, Hg. William Molesworth, London 1841 [Reprint Aalen 1962]

Höffding, Harald (1918): *Humor als Lebensgefühl. Eine psychologische Studie [Den store humor]*, Leipzig 1918

Home of Kames, Henry (1762): *Elements of Criticism,* Hildesheim 1970

Hooker, Edward (1948): »Humour in the Age of Pope«, *The Huntington Library Quarterly* 11 (1948), S. 361-385

Horkheimer, Max (1936): »Egoismus und Freiheitsbewegung. Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters«, in: M. H., *Gesammelte Schriften,* Hg. Alfred Schmidt/Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M. 1988, Bd. 4, S. 9-88

Horkheimer, Max (1949): »Autorität und Familie in der Gegenwart«, in: M. H., *Gesammelte Schriften,* Hg. Alfred Schmidt/Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M. 1987, Bd. 5, S. 377-395

Hume, David (1739): *Ein Traktat über die menschliche Natur [A Treatise of Human Nature],* Hg. Reinhardt Brandt, Hamburg 1973

Hutcheson, Francis (1725): »Reflections upon Laughter«, in: F. H., *Collected Works,* Hg. Bernhard Fabian, Hildesheim 1971, Bd. 7, S. 97-131

Institut für Sozialforschung (1956): *Soziologische Exkurse,* Frankfurt a.M. 1974

Jacobson, Edith (1946): »The Child's Laughter. Theoretical and Clinical Notes on the Function of the Comic«, *The Psychoanalytic Study of the Child* 2 (1946), S. 39-60

Jacobson, Edith (1964): *Das Selbst und die Welt der Objekte,* Frankfurt a.M. 1973

Jäger, Wolfgang (1973): *Parlamentarismus und Öffentlichkeit. Eine Kritik an Jürgen Habermas,* Stuttgart 1973

Johnston, Otto W. (1969): *The Mytho-Poeic Process and Heine's Image of Napoleon,* Diss. Princeton 1969

Jones, Ernest (1953): *Das Leben und Werk von Sigmund Freud,* Bern 1962

Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft,* Hg. Karl Vorländer, Hamburg 1968

Kernberg, Otto F. (1975): *Borderlinestörungen und pathologischer Narzissmus,* Frankfurt a.M. 1978

Kierkegaard, Søren (1950): *Gesammelte Werke,* Hg. Emanuel Hirsch u.a., Düsseldorf 1950ff.

Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation,* London 1975

Koestler, Arthur (1974): »Humour and Wit«, in: *Encyclopaedia Britannica,* Chicago 1974, Bd. 9, S. 5-11

Kohut, Heinz (1971): *Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen,* Frankfurt a.M. 1976

Kohut, Thomas A. (1986): »Psychohistory as History«, *The American Historical Review* 91 (1986), S. 336-354

Kris, Ernst (1952): *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York 1952

Lanham, Richard A. (1973): *Tristram Shandy. The Games of Pleasure,* Berkeley 1973

Lazarus, Moritz (1855): »Der Humor als psychologisches Problem«, in: M. L., *Das Leben der Seele,* Berlin 1876, Bd. 1, S. 229-320

Lehmann, Marco (2009): »Schlanke Eins und böse Sieben. Poetisches Kalkül in Romantik und Nachromantik«, *Literatur für Leser* 32 (2009), S. 99-117

Lewin, Bertram D. (1950): *Das Hochgefühl. Zur Psychoanalyse der gehobenen, hypomanischen und manischen Stimmung,* Frankfurt a.M. 1982

Lindner, Burkhardt (1976): *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle,* Darmstadt 1976

Lipps, Theodor (1898): *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung,* Hamburg 1898

Lorenzer, Alfred (1973): *Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion,* Frankfurt a.M. 1973

Lorenzer, Alfred (1974): *Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis. Ein historisch-materialistischer Entwurf,* Frankfurt a.M. 1974

Lorenzer, Alfred (1986): »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«, in: *Kultur-Analysen*, Hg. Alfred Lorenzer, Frankfurt a.M. 1986, S. 11-98

Lukács, Georg (1935): »Heinrich Heine als nationaler Dichter«, in: G. L., *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied 1964, S. 273-333

Maack, Rudolf (1936): *Laurence Sterne im Lichte seiner Zeit*, Hamburg 1936

Macpherson, Crawford B. (1962): *Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke*, Frankfurt a.M. 1967

Maier, Willfried (1969): *Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik*, Bonn 1969

Marcuse, Herbert (1937): »Über den affirmativen Charakter der Kultur«, in: H. M., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt a.M. 1975, S. 56-101

Mauthner, Fritz (1910): *Wörterbuch der Philosophie*, München 1910

Mayoux, Jean-Jacques (1971): »Variations on the Time-sense in Tristram Shandy«, in: *The Winged Skull*, Hg. Arthur H. Cash/John H. Stedmond, London 1971, S. 3-18

Meyerhoff, Hans (1962): »On Psychoanalysis as History«, *Psychoanalytic Review* 49 (1962), S. 3-20

Michelsen, Peter (1962): *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen 1972

Milde, Ulf (1974): »›Bürgerliche Öffentlichkeit‹ als Modell der Literaturentwicklung des 18. Jahrhunderts«, in: *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert*, Hg. Gert Mattenklott/Klaus R. Scherpe, Kronberg/Taunus 1974, S. 41-73

Miller, Norbert (1972): »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ›tableau vivant‹ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Hg. Helga de La Motte-Haber, Frankfurt a.M. 1972, S. 106-130

Mitscherlich, Alexander (1983): *Gesammelte Schriften*, Hg. Klaus Menne, Frankfurt a.M. 1983

Morris, Corbyn (1744): *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule*, Ann Arbor 1947

Mühlher, Robert (1962): »Die künstlerische Aufgabe und ihre Lösung in Eichendorffs Erzählung ›Aus dem Leben eines Taugenichts‹«, *Aurora* 22 (1962), S. 13-44

Müller, Joseph (1896): *Das Wesen des Humors*, München 1896

Müller, Volker U. (1979): *Narrenfreiheit und Selbstbehauptung. Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls*, Stuttgart 1979

Nicolai, Friedrich (1773): *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker,* Hg. Fritz Brüggemann, Darmstadt 1967

Nietzsche, Friedrich (1879): »Menschliches, Allzumenschliches«, in: F. N., *Werke,* Hg. Karl Schlechta, München 1973, Bd. 1, S. 435-1008

Nilsen, Don L. F. (1993): *Humor Scholarship. A Research Bibliography*, Westport 1993

Nygaard, Loisa (1980): »Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*: ›Eine leise Persiflage‹ der Romantik«, *Studies in Romanticism* 19 (1980), S. 193-216

Och, Gunnar (2007): »Der *Taugenichts* und seine Leser. Anmerkungen zur Rezeption eines Kultbuches«, *Aurora* 66/67 (2007), S. 87-109

Parnell, Paul E. (1963): »The Sentimental Mask«, *Publications of the Modern Language Association of America* 78 (1963), S. 529-535

Pirandello, Luigi (1908): *Der Humor. Essay [L'umorismo]*, Hg. Michael Rössner, Berlin 1997

Plänkers, Tomas (2005): »Manische Abwehrformen gegen Depression«, in: *Depression – zwischen Lebensgefühl und Krankheit*, Hg. Stephan Hau u.a., Göttingen 2005, S. 77-98

Preisendanz, Wolfgang (1963): *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus,* München 1963

Preisendanz, Wolfgang (1983): *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge,* (Zweite, vermehrte Auflage) München 1983

Profitlich, Ulrich (1969): *Eitelkeit. Eine Untersuchung zum Romanwerk Jean Pauls,* Bad Homburg 1969

Rabelais, François (1532): *Gargantua und Pantagruel,* Frankfurt a.M. 1976

Read, Herbert (1929): *The Sense of Glory. Essays in Criticism,* Cambridge 2011

Reik, Theodor (1929): *Lust und Leid im Witz,* Wien 1929

Reik, Theodor (1933): *Nachdenkliche Heiterkeit,* Wien 1933

Reik, Theodor (1941): *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft,* Hamburg 1977

Richter, Horst E. (1979): *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen,* Gießen 2012

Ricoeur, Paul (1965): *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud,* Frankfurt a.M. 2004

Rieff, Philip (1951): »The Meaning of History and Religion in Freud's Thought«, in: *Psychoanalysis and History*, Hg. Bruce Mazlish, New York 1971, S. 23-44

Riesman, David (1950): *Freud und die Psychoanalyse,* Frankfurt a.M. 1972

Ritter, Joachim (1940): »Über das Lachen«, in: J. R., *Subjektivität,* Frankfurt a.M. 1974, S. 62-92

Roetschi, Robert (1915): *Der ästhetische Wert des Komischen und das Wesen des Humors,* Bern 1915

Ronningstam, Elsa F. (2005): *Identifying and Understanding the Narcissistic Personality,* Oxford 2005

Rovit, Earl (1965): »Humor and the Humanization of Art«, *The Centennial Review* 9 (1965), S. 135-152

Ruge, Arnold (1836): *Neue Vorschule der Ästhetik*, Hildesheim 1975

Schafer, Roy (1960): »The Loving and Beloved Superego in Freud's Structural Theory«, *The Psychoanalytic Study of the Child* 15 (1960), S. 163-188

Schillemeit, Jost (1975): »Das Grauenhafte im lachenden Spiegel des Witzes«, in: J. S., *Studien zur Goethezeit*, Göttingen 2006, S. 441-461

Schiller, Friedrich (1796): *Briefe II (1795 – 1805)*, Hg. Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 2002

Schmidt, Jochen (1988): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Heidelberg 2004

Schmidt-Hidding, Wolfgang, Hg. (1963): *Humor und Witz (Europäische Schlüsselwörter Bd. 1)*, München 1963

Schneider, Ferdinand Josef (1901): *Jean Pauls Altersdichtung,* Berlin 1901

Schönau, Walter/Pfeiffer, Joachim (2003): *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2003

Schönert, Jörg (1969): *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik,* Stuttgart 1969

Schönert, Jörg (1970): »Fragen ohne Antwort. Zur Krise der literarischen Aufklärung im Roman des späten 18. Jahrhunderts«, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 183-229

Schopenhauer, Arthur (1844): *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, in: A. S., *Werke Bd. 2*, Hg. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988

Selbmann, Rolf (1994): *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994

Seume, Johann Gottfried (1806): »Apokryphen«, in: J. G. S., *Werke in zwei Bänden,* Weimar 1962, Bd. 2, S. 197-327

Shadwell, Thomas (1671): *The Humorists*, in: T. S., *The Complete Works*, Hg. Montague Summers, London 1927, Bd. 1, S. 175-255

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper of (1711): *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc.*, Hg. John M. Robertson, Gloucester 1963

Shorter, Edward (1975): »Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehungen zu Beginn der Moderne«, *Geschichte und Gesellschaft* 1 (1975), S. 256-287

Smith, Adam (1759): *Theorie der ethischen Gefühle [Theory of Moral Sentiments]*, Hg. Walter Eckstein, Hamburg 1977

Smith, Adam (1762): *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres,* Hg. John M. Lothian, London 1963

Solger, Karl W. F. (1815): *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst,* Hg. Wolfhart Henckmann, München 1971

Spencer, Herbert (1860): »The Physiology of Laughter«, in: H. S., *Essays Scientific, Political, and Speculative*, Osnabrück 1966, Bd. 2, S. 452-466

Spode, Hasso (1999): »Was ist Mentalitätsgeschichte?«, in: *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten*, Hg. Heinz Hahn, Frankfurt a.M. 1999, S. 9-57

Sprengel, Peter (1977): *Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft,* München 1977

Stout, Gardner D. (1967): »Introduction«, in: *Laurence Sterne, A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick,* Hg. Gardner D. Stout, Berkeley 1967, S. 1-47

Strenzke, Günter (1973): *Die Problematik der Langeweile bei Joseph von Eichendorff,* Hamburg 1973

Strohschneider-Kohrs, Ingrid (1960): *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 2002

Tave, Stuart M. (1960): *The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago 1960

Thiede, Werner (1986): *Das verheißene Lachen. Humor in theologischer Perspektive*, Göttingen 1986

Tismar, Jens (1973): *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard,* München 1973

Vischer, Friedrich Th. (1846): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Hg. Robert Vischer, München 1922, Bd. 1

Weigand, Hermann J. (1919): »Heine's ›Buch Le Grand‹«, *Journal of English and Germanic Philology* 18 (1919), S. 102-136

Weimann, Robert (1971): *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien,* Berlin 1971

Weiße, Christian Hermann (1830): *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Hildesheim 1966

Wickberg, Daniel (1998): *The Senses of Humor. Self and Laughter in Modern America*, Ithaca 2015

Winterstein, Alfred (1932): »Beiträge zum Problem des Humors«, *Psychoanalytische Bewegung* 4 (1932), S. 513-525

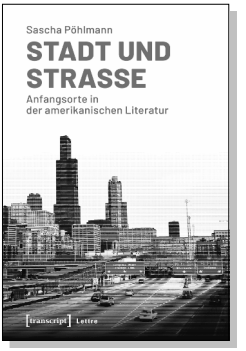
Wölfel, Kurt (1974): »Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs«, in: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft,* Hg. Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 563-577

Wolff, Robert Paul (1968): *Das Elend des Liberalismus,* Frankfurt a.M. 1969

Woolf, Virginia (1932): *The Common Reader. Second Series,* London 1980

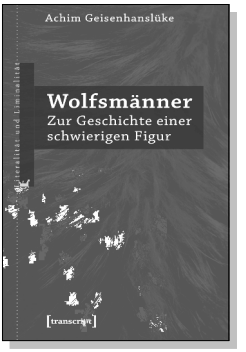
Zeising, Adolf (1855): *Ästhetische Forschungen,* Frankfurt a.M. 1855

# Literaturwissenschaft



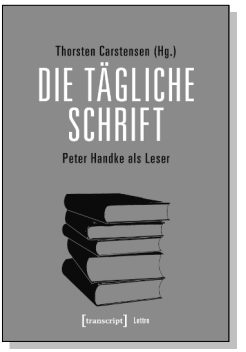

Sascha Pöhlmann
**Stadt und Straße**
**Anfangsorte in der amerikanischen Literatur**

2018, 266 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4402-9
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4402-3




Achim Geisenhanslüke
**Wolfsmänner**
**Zur Geschichte einer schwierigen Figur**

2018, 120 S., kart.
16,99 € (DE), 978-3-8376-4271-1
E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4271-5
EPUB: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4271-1

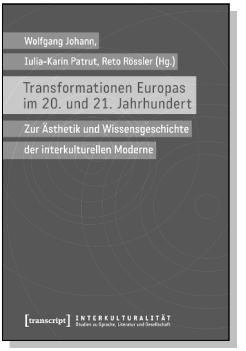



Thorsten Carstensen (Hg.)
**Die tägliche Schrift**
**Peter Handke als Leser**

2019, 386 S., kart., Dispersionsbindung
39,99 € (DE), 978-3-8376-4055-7
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4055-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

# Literaturwissenschaft




Wolfgang Johann, Iulia-Karin Patrut, Reto Rössler (Hg.)
**Transformationen Europas**
**im 20. und 21. Jahrhundert**
**Zur Ästhetik und Wissensgeschichte**
**der interkulturellen Moderne**

2019, 398 S., kart., 12 SW-Abbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4698-6
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4698-0

Jürgen Brokoff, Robert Walter-Jochum (Hg.)
**Hass/Literatur**
**Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge**
**zu einer Theorie- und Diskursgeschichte**

2019, 426 S., kart., 2 SW-Abbildungen
44,99 € (DE), 978-3-8376-4645-0
E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4645-4

Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik**
**10. Jahrgang, 2019, Heft 1**

2019, 190 S., kart., 5 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4459-3
E-Book: 12,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4459-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**