Allgemeine Literaturwissenschaft 18

eBook

Stefan Balzter

Wo ist der Witz?

Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik

ESV
ERICH SCHMIDT VERLAG

ESV

Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften

Herausgegeben von
Ulrich Ernst, Michael Scheffel und Rüdiger Zymner

Band 18

Wo ist der Witz?

Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik

von
Stefan Balzter

ERICH SCHMIDT VERLAG

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.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978 3 503 13745 9

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 13744 2
eBook: ISBN 978 3 503 13745 9

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2013
www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werkes verbindlich.

Die Komik ist tatsächlich der Zauberstab, der aus Leid Lust, aus Unterlegenheit Überhebung, aus Einsamkeit Anerkennung, aus Wut Witz, aus Scheiße Bonbon macht.[1]

– Robert Gernhardt

[1] Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 546.

Für Sonja

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung....13

2. Grundlagen....21
2.1 Begriffliche Abgrenzung....21
2.1.1 Komik, Humor, Satire und das Lachen....21
2.1.1.1 Komik....21
2.1.1.2 Humor und Witz....24
2.1.1.3 Satire....27
2.1.1.4 Lachen....29
2.1.1.5 Die Absicht zu erheitern. Zur Rolle der Intention des Autors....31
2.1.1.6 Komik und Tendenz....33
2.1.1.7 Komik durch Technik?....39
2.1.2 Literatur, semantische und asemantische Musik: im Grenzgebiet zweier Kunstrichtungen....40
2.1.3 Inhalt, Struktur und Material....43
2.2 Die Entstehung von Komik....44
2.2.1 Von Kant zu Kindt: verschiedene Komiktheorien....45
2.2.1.1 Die Weltformel....45
2.2.1.2 Inkongruenz....50
2.2.1.3 Superiorität....54
2.2.1.4 Ersparung psychischen Aufwands....57
2.2.1.5 Erkenntnis....59
2.2.1.6 Erwartungsenttäuschung....62
2.2.2 Inhaltliche, formale und situative Erwartungen....65
2.2.3 Das Problem der Subjektivität: soziale Kongruenz versus inhaltliche Inkongruenz....74
2.2.3.1 Kategorische Subjektivität in der Komikrezeption....74
2.2.3.2 Warum lachen wir nicht? Mögliche Gründe des Scheiterns....79
2.2.3.3 Subjektivität im interkulturellen Vergleich....83
2.2.3.4 Konsequenzen: Wer bestimmt, was komisch ist?....84
2.2.3.5 Rezeptive Subjektivität versus wissenschaftliche Objektivität....86

3. Vergleich der Techniken des Komischen in Literatur und Musik....89
3.1 Semantische Techniken....92
3.1.1 „Muß zum Kieferorthopäden“: Homonym, Homöonym und Synonym....92
3.1.1.1 Das älteste Homöonym: der Endreim....96
3.1.1.2 Entsprechungen in der Musik....99
3.1.2 Echte und scheinbare Widersprüche: Antinomie, Metalepse und Kontradiktion....100
3.1.2.1 Antinomie....100
3.1.2.2 Metalepse....104
3.1.2.3 Kontradiktion....106

3.1.3 Kommt ein Zebra in die Bar: die Surrealität....109
3.1.4 Hitler auf dem 1000-Euro-Schein: die wohldosierte Tabuverletzung....116
3.1.4.1 Von Treuenbrietzen nach Wien: Schwarze Komik in der Geschichte. 119
3.2 Materialbezogene Techniken....128
3.2.1 „lechts und rinks“: Substitution und Permutation....129
3.2.2 Famillionäre Visionarren: Kontamination und Diminution....138
3.2.3 „zack hitti zopp“: Klangexperiment und Nonsens....141
3.2.3.1 Klanggedicht und Neologismus....142
3.2.3.2 Nonsens....147
3.2.3.3 Klangexperimente in der Musik: Imitationen....151
3.2.3.4 Musikalische Komik ohne Musik: Kreislers Worte ohne Lieder....153
3.2.4 Von Mops und Mensch: Komik durch Regelauferlegung....155
3.2.4.1 Regellyrik....155
3.2.4.2 Musikalische Regelauferlegung....160
3.3 Sowohl inhaltlich als auch strukturell anwendbare Techniken....163
3.3.1 Denkfehler und Missklänge: die intendierte Unzulänglichkeit....163
3.3.1.1 Allgemeines....163
3.3.1.2 Sophismata – ausgedacht oder ausgenutzt....168
3.3.1.3 Spiel- und Kompositionsfehler....173
3.3.2 Literarisch-musikalische Karikaturen: die Übertreibung....177
3.3.3 „Dunkel war’s, der Mond schien helle“: Bisoziation und Kontrast....182
3.3.3.1 Bathos....185
3.3.3.2 Anachronismus....186
3.3.3.3 Kategorienvertauschung....187
3.3.3.4 Rollenvertauschung....188
3.3.3.5 Revaluation....189
3.3.3.6 Kontrast....193
3.3.3.7 Bisoziation in der Musik....194
3.3.4 „Fliegen haben kurze Beine“: Parodie und Travestie....205
3.3.4.1 Parodie und Travestie in der Musik....215
3.3.4.2 Vom Sinn des bohnernden Hamsters – Tragikomik am Beispiel einer Gattungsparodie....217
3.4 Ausschließlich inhaltlich bzw. strukturell anwendbare Techniken....221
3.4.1 … „über gewisse Stücke kam ich nie hinaus“: Arten des komischen Zitierens....222
3.4.2 „Wahnsinn wird Humor“: die Ironie....226
3.4.2.1 Ironie in der Literatur....226
3.4.2.2 Musikalische Ironie....232
3.4.2.3 Andere Ironiebegriffe....233
3.4.3 … und zwei zum Drehen der Leiter: die (Anti-)Pointe....234
3.4.3.1 Allgemeines....234
3.4.3.2 Die Wiederholung des Unwiederholbaren....235
3.4.3.3 Anti-Pointe und Metakomik....236
3.4.3.4 Timing....240
3.4.3.5 Musikalische Pointen?....242

4. Beispielhafte Analysen aus Literatur und Musik....245
4.1 Literatur: Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*....245

4.1.1 Allgemeines....245
4.1.2 Historische Exaktheit....246
4.1.3 Transtextualität....249
4.1.4 Techniken zur Komikerzeugung....251
4.1.4.1 Übertreibung....251
4.1.4.2 Metalepse....254
4.1.4.3 Revaluation....255
4.1.4.4 Parodie und Travestie....258
4.1.4.5 Weitere Techniken....259
4.1.5 Die englische Übersetzung....261
4.2 Musik: Georg Kreisler, *Das Triangel*....262
4.2.1 Vorbemerkung....262
4.2.2 Intro....263
4.2.3 Strophe....264
4.2.4 Erstes Intermezzo....265
4.2.5 Zweite Strophe, zweites Intermezzo....266
4.2.6 Dritte Strophe bis Ende....270
4.2.7 Versionen....272
4.2.8 Schlussbemerkung....272

5. Zusammenfassung und Fazit....275
5.1 Allgemeines....275
5.2 Universalia in der Komischen Kunst....278
5.3 Unterschiede zwischen den Kunstrichtungen....279
5.4 Konsequenzen für die Komikforschung....280

6. Literaturverzeichnis....285
6.1 Primär- und Sekundärliteratur....286
6.2 Tonträger und Online-Tonaufnahmen....306
6.3 Filme und Videoaufnahmen....307

7. Bildernachweis....311
7.1 Inhalte und Seitenangaben....311
7.2 Quellen....311

8. Danksagung....313

1. Einführung

Diese Abhandlung über Komik ist weder die erste noch die letzte ihrer Art, sondern reiht sich in eine jahrtausendealte Tradition ein, die im antiken Griechenland beginnt und heute noch lange nicht beendet ist. Seit Aristoteles' *Poetik* gab es ungezählte Versuche, das Komische zu ergründen und einzugrenzen: normativ wie deskriptiv, generalistisch wie spezialisiert – und aus der Perspektive zahlreicher Wissenschaften, von der Psychologie über die Philosophie bis hin zur Musik- und Literaturwissenschaft.

Es empfiehlt sich daher eine Vorbemerkung über den Grundgedanken und das Konzept hinter einer solchen Abhandlung, also das, was sie von ihren Vorgängern unterscheidet und sie damit letzten Endes legitimiert.

Der wichtigste Unterschied ergibt sich bereits aus dem Titel: Die Forschungsarbeiten über Komik in der Literatur sind Legion, aber bereits in der Kombination von Literatur und Musik, etwa im Chanson, nimmt die Zahl der komiktheoretischen Veröffentlichungen rapide ab. Noch dünner wird es im Bereich der absoluten Musik, also jener Art von Musik, die ohne eindeutige semantische Ebene auskommt: „Musical humor has been sparsely dealt with"[2]. Zofia Lissa mit ihrem nach wie vor Standards setzenden Grundlagenwerk[3] und Steven Paul Scher[4] haben hier Wichtiges geleistet.

Was aber bis dato noch aussteht, ist eine vergleichende Untersuchung beider Kunstformen. Die Fragestellung lautet: Gibt es Universalia der Komischen Kunst, oder bedienen sich Musik und Literatur jeweils spezifischer, nicht übertragbarer Mittel? Kurzum, ist Komik etwas Übergeordnetes, das sich mit Musikinstrumenten ebenso realisieren lässt wie mit Schreibfeder respektive Textprogramm, oder ist musikalische Komik etwas qualitativ anderes als literarische Komik?

Und wie sieht es aus, wenn beide Kunstformen ineinandergreifen? Summieren sich die Teile zu einem Ganzen, oder entsteht in der Kombination etwas völlig Neues? Auch unterschiedliche Arten dieser Kombination sind diesbezüglich von Interesse, besonders wenn es sich um Innovationen handelt (oder zum Zeitpunkt des Verfassens handelte), die über das bloße Vertonen eines Gedichts oder Vertexten eines Musikstücks hinausgehen und die Rollen von Musik und Text sowie ihr wechselseitiges Verhältnis neu definieren.

Dass ich dabei von der These ausgehe, es gebe Gemeinsamkeiten, ergibt sich schon aus der Tatsache, dass ich das Thema dieser Arbeit von Anfang an für spannend und reizvoll hielt (und immer noch halte). Daran schließt sich ganz na-

---

2 Lowry: Humor in instrumental music, S. 4.

3 Vgl. Lissa: Über das Komische in der Musik.

4 Vgl. Scher: Tutto nel mondo è burla.

türlich die Fragestellung an, welcher Natur diese Gemeinsamkeiten sind und wo dann doch gegebenenfalls die Unterschiede liegen.

Um eine solche vergleichende Betrachtung vorzunehmen, ist es notwendig, vorab auf verschiedene Grundlagen einzugehen. So hat sich im Bereich der Komik in den letzten zweitausend Jahren keine eindeutige und allgemein akzeptierte Terminologie von Fachbegriffen durchsetzen können. Für kaum einen involvierten Begriff gibt es eine unstrittige Definition: Liest man bei Robert Gernhardt nach, was Komik und Humor bedeuten[5], so wird man völlig andere Konzepte vorfinden als bei Theodor Lipps[6] oder Jean Paul[7]. Und damit befinden wir uns noch nicht einmal auf der Ebene der Subjektivität, also der Strittigkeit dessen, *was* ein bestimmtes Publikum komisch findet, sondern noch immer bei der Begriffsklärung, also der mangelnden Einigkeit darüber, welche Phänomene man überhaupt unter diesen Oberbegriffen subsumiert. Noch komplizierter wird das Thema, wenn man den abweichenden Gebrauch des englischen „humo(u)r" berücksichtigt[8].

Obwohl einige Autoren sich aus diesem ewigen Streit zu retten versuchen, indem sie sich jeglicher Definition enthalten – so etwa Scher, der in einer Randbemerkung über „pure humor" stoßseufzt: „whatever that may be"[9] –, halte ich dieses Vorgehen für nicht hilfreich und denke, es sollte zumindest Klarheit darüber bestehen, in welchem Sinn die jeweiligen Begriffe in diesem Text verwendet werden, auch wenn ich damit nicht den Anspruch erhebe, dies sei die einzig sinnvolle Definition.

Dementsprechend baut sich die vorliegende Arbeit folgendermaßen auf: Dieser Einführung folgt ein Kapitel über einige Grundlagen des Komischen, allen voran die notwendigen begrifflichen Abgrenzungen. In diesem Grundlagenkapitel werden auch die wichtigsten Theorien zur Entstehung der Komik kurz vorgestellt, denn niemand kann über das Komische schreiben, ohne sich in irgendeiner Form zu diesen Theorien zu positionieren. Dabei werde ich auch kurz auf die verschiedenen Arten der Erwartungshaltung eingehen, da es Komik ohne die Enttäuschung einer Erwartung nicht geben kann. Das Unerwartete ist keine hinreichende, aber eine notwendige Ingredienz, und ich werde zu gegebener Zeit darauf zurückkommen, wie der Running Gag und die Anti-Pointe, die vordergründig ja gerade aus der Abwesenheit des Unerwarteten entstehen, sich mit diesem eher-

---

5 Vgl. Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum?, S. 14.

6 Lipps' Definition von Komik als Gefühl wird uns noch beschäftigen. Den Humor betreffend erwähnt er zwar auch eine Definition à la Gernhardt als „Denkweise", aber nur als eine von mehreren möglichen Verwendungsweisen des Wortes. Vgl. Lipps: Komik und Humor, S. 197.

7 In den von Jean Paul aufgeführten Merkmalen des Humors, der sich „oft geradezu an seinen Widersprüchen und an Unmöglichkeiten" freue und einem „umgekehrten Erhabnen" gleiche, zeigen sich Bezüge zu den Widersprüchen [3.1.2/100] und zum Bathos [3.3.3.1/185] in meiner später ausgeführten technischen Systematik. (Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 131 bzw. 129.)

8 Vgl. z.B. Lowry: Humor in instrumental music, S. 36f.

9 Beide Zitate dieses Absatzes aus Scher: Tutto nel mondo è burla, S. 132.

nen Grundsatz vertragen. In jedem Fall lohnt es sich gerade im interdisziplinären literaturwissenschaftlich-musikwissenschaftlichen Grenzgebiet, eine Einteilung der verschiedenen Arten potentiell enttäuschbarer Erwartungen vorzunehmen.

An dieser Stelle werde ich außerdem kurz auf das Problem der Subjektivität eingehen, einen Aspekt des Komischen, der jedes Werk der entsprechenden Sekundärliteratur betrifft, sobald das erste Beispiel angeführt wird und der Leser – dem nun erklärt werden soll, warum dieses Beispiel so komisch wirkt – darin womöglich nicht den leisesten Hauch von Komik wahrnimmt.

Da auch der vorliegende Text nicht vor diesem gängigen Phänomen gefeit ist, gehört es sich meines Erachtens, zumindest kurz darauf einzugehen, wo mögliche Ursachen liegen und warum ich trotzdem für mich in Anspruch nehme, dass die meisten meiner Beispiele zumindest für einen nicht unwesentlichen Teil ihres jeweiligen Zielpublikums komisch sind. Da es sich aber bei der Subjektivität nicht um mein Kernthema handelt, werde ich es bei einigen grundsätzlichen Ausführungen belassen.

Besagte Beispiele werden sich im Übrigen schwerpunktmäßig im Zeitrahmen vom 19. Jahrhundert bis heute bewegen, da bei älteren Quellen die Zeitbezogenheit jeder Komik, die einen Teilaspekt der Subjektivität ausmacht, umso stärker zum Tragen kommt. Ausnahmen von diesem Schwerpunkt sind nicht ausgeschlossen – etwa Mozart, dessen *musikalischer Spaß* bei einem musikinteressierten Publikum heute noch wirken kann, weil die Wiener Klassik hier nach wie vor eine lebendige Bezugsgröße darstellt und keine lang vergangene historische Epoche.

In diesem Zusammenhang weise ich noch darauf hin, dass ich ohne Skrupel auch Beispiele aus der sogenannten Populärkultur anführen werde[10]. Gerade bezüglich des Komischen lässt sich die strikte Trennung zwischen ‚Hochkultur' und ‚Populärkultur' ohnehin kaum aufrechterhalten. Spätestens seit es zur Allgemeinbildung gehört, dass der von Forschung und Feuilleton hochgeschätzte Robert Gernhardt gemeinsam mit Kollegen der Neuen Frankfurter Schule Texte für ‚Blödel-'Otto Waalkes schrieb[11], ist die letzte diesbezügliche Barriere gefallen. Gernhardt selbst beurteilt das Komische ohnehin nur nach einem einzigen Kriterium, nämlich dem, ob es komisch ist:

> Es gibt kein niveauvolles Lachen, so wenig, wie es einen niveauvollen Orgasmus gibt. Trotz des verständlichen Wunsches, dann, wenn man denn schon lachen muß, es wenigstens nicht unter seinem Niveau zu tun […] Jedes Lachen ist Verlust an Kontrolle, und jeder Kontrollverlust senkt das Niveau.[12]

Zehrer sekundiert, indem er an dem Standardwerk *Das Komische* von Preisendanz und Warning die übermäßige Dominanz der „hochkulturellen

---

[10] Das schließt auch Beispiele aus Filmen mit ein, vor allem wenn die Komik darin textuell oder musikalisch induziert wird.

[11] Zu Details dieser Zusammenarbeit vgl. Glodek: Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker, S. 564–566.

[12] Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 537f.

Sphäre“ in Gestalt verstorbener Autoren wie „Shakespeare, Molière, Marivaux, Lessing, Kleist, Giraudoux und Brecht“ kritisiert. „Die Komödianten, über die im Jahre [der Veröffentlichung] 1976 tatsächlich gelacht wurde, von Woody Allen über Helmut Qualtinger zu Jacques Tati, oder um noch populärere Namen zu nennen: von Jerry Lewis über Willy Millowitsch zu Louis de Funès, werden von Warning völlig ignoriert, und entsprechend abstrakt und blutleer bleiben seine Ausführungen.“[13]

Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf Kemper, der in seiner Arbeit über lyrische Komik unter anderem den fernsehbekannten Komiker Willy Astor als Beispiel heranzieht[14], und Sven Hanuschek, der in seiner „Revision“ über Laurel & Hardy nicht nur selbst einen – seinem Thema gemäß – ans Populäre angelehnten Schreibstil pflegt[15], sondern unverblümt den „intellektuelle[n] Dünkel gegenüber allem, was populär ist oder einmal populär war“[16], kritisiert, nicht ohne Adornos unterschwellige Demagogie- bzw. Faschismusvorwürfe gegen das Populäre u.a. mit argumentativer Unterstützung Walter Benjamins zu entkräften.

Dementsprechend verwende ich die in der Musikwissenschaft eingebürgerten, aber auch nicht unumstrittenen Begriffe Kunstmusik, artifizielle Musik oder E-Musik (ernste Musik) auch nicht wertend, sondern rein deskriptiv in ihrer vorherrschenden Bedeutung als Gegenbegriffe zur Popularmusik (die Suche nach Komik in der E-Musik wäre, wollte man den Ausdruck allzu wörtlich nehmen, ohnehin ein Widerspruch in sich).

Auf meine Ausführungen über die Subjektivität folgt sodann das zentrale Kapitel, in dem ich auf die unterschiedlichen Techniken des Komischen eingehen werde – anhand von Beispielen aus Musik, Literatur und der Verbindung beider Kunstformen sowie unter der eingangs erwähnten Fragestellung, ob es hier prinzipiell unvereinbare Spezifika gibt oder ob die Erzeugung von Komik etwas Allgemein-Kulturelles, ja Allzumenschliches darstellt, das von der jeweiligen Kunstform unabhängig ist und über ihr steht.

Diese Vorgehensweise setzt voraus, die Techniken des Komischen systematisch aufzulisten, um sie dann hinsichtlich Musik, Literatur und ihrer Mischgattungen zu analysieren. Erstaunlicherweise gibt es eine solche umfassende Systematik der Techniken bislang nicht. Das Gros der existierenden Forschungsliteratur beschäftigt sich hauptsächlich mit der Frage, warum der Mensch lacht – und erst in zweiter Linie damit, warum er über einen Ostfriesenwitz, ein Lied von Georg Kreisler oder Haydns 94. Sinfonie lacht. Wenn sich jemand der Mikrostrukturen des Komischen annimmt, dann beschränkt er sich in

---

13 Alle Zitate dieses Absatzes aus Zehrer: Dialektik der Satire, S. 15.

14 Vgl. Kemper: Lyrische Komik – komische Lyrik, S. 29f.

15 So schreibt er beispielsweise über Chaplin und Keaton: „sie sind, was sie sind, und das ist es, was sie sind, mit Popeye zu sprechen.“ (Hanuschek: Laurel & Hardy, S. 15.)

16 Ebd., S. 22.

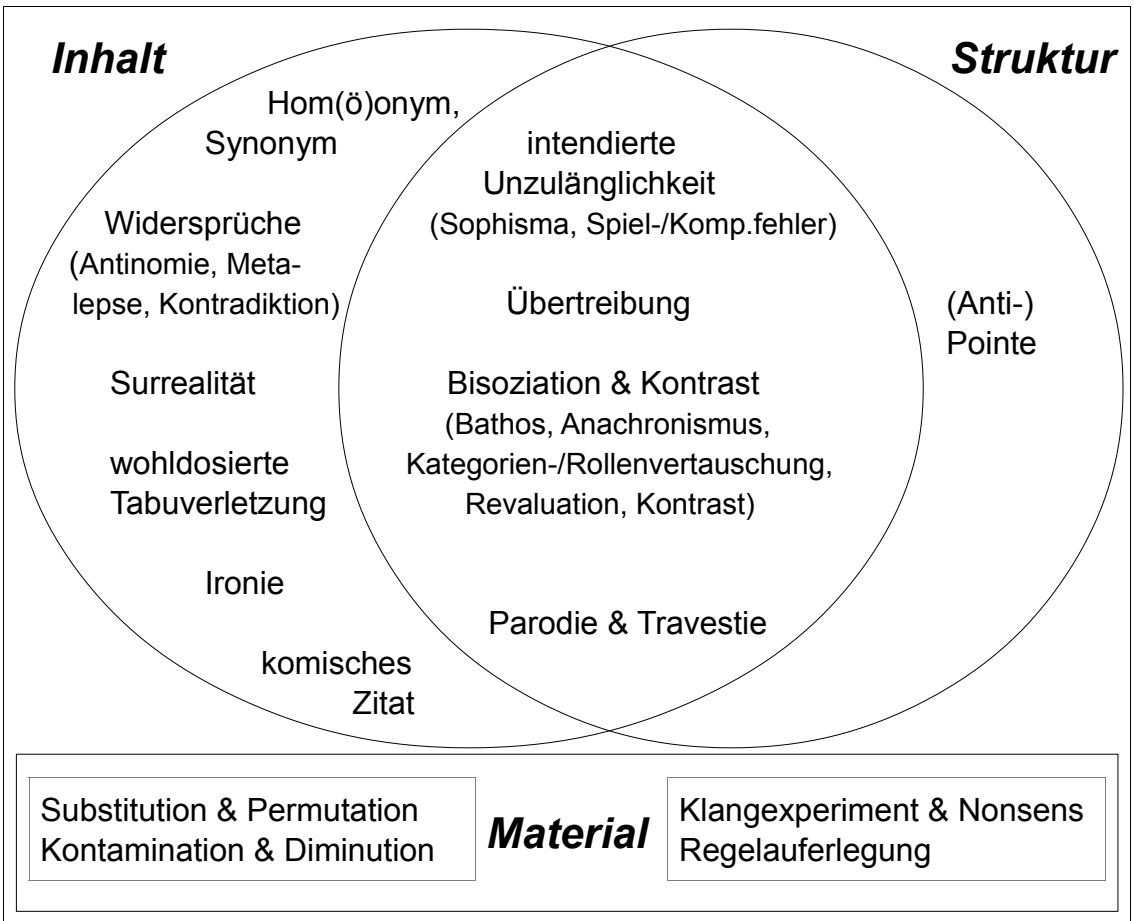

Abbildung 1: Systematik der Techniken zur Komikerzeugung, grafische Übersicht

der Regel auf eine bestimmte Gattung, etwa wie Freud auf den Witz[17], Kindt auf die Literatur[18] oder Helmers und Kemper auf die komische Lyrik[19].

17 Vgl. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.

18 Vgl. Kindt: Literatur und Komik, S. 153. Kindt geht bei seiner Kategorisierung jedoch nicht von den komischen Inhalten oder Strukturen selbst aus, sondern vom Ort ihrer Entstehung, indem er zunächst ein „Modell wesentlicher Ebenen und Einheiten literarischer Texte“ (ebd., S. 145) vorstellt und dann daraus die Spielarten des literarisch Komischen ableitet: Ereignisse, Vorkommnisse, Verhaltensweisen, Gegebenheiten, Akteure, Zustände, Handlungen und Situationen aus seinem Literaturmodell werden so zu Ausgangspunkten für Ereigniskomik, Vorkommniskomik, Verhaltenskomik, Gegebenheitskomik, Figurenkomik, Zustandskomik, Handlungskomik und Situationskomik. Dieser Ansatz weist wenige Berührungspunkte mit der im Folgenden vorgestellten Systematik auf und orientiert sich auch zu spezifisch an Merkmalen der Literatur, um sich auf Musik übertragen zu lassen.

19 Vgl. Helmers: Lyrischer Humor, sowie Kemper: Komische Lyrik – lyrische Komik.

Eine Ausnahme stellen Gernhardts Humorkritiken[20] dar, in denen er sich im Laufe zahlreicher Jahre als *Titanic*-Kolumnist mit fast allen entscheidenden Voraussetzungen und Zutaten des Komischen auseinandersetzte. Bedingt durch den Charakter der Kolumne jedoch (und vielleicht auch durch den tragischen frühen Tod des Autors) fehlt auch hier eine umfassende, systematische Zusammenstellung.

Daher habe ich als Vorarbeit zum Technikenvergleich eine Systematik erstellt, für die ich mich unter anderem auf die erwähnten Werke gestützt sowie deren Systematisierungen miteinander vereint und erweitert habe, um ein Kategoriensystem des Komischen zu entwickeln. Welche Besonderheiten dieses System aufweist und welche Kompliziertheiten es notwendigerweise mit sich bringt, werde ich im entsprechenden Kapitel erläutern. Zur Antizipation und Einstimmung auf die Thematik hier eine grafische Darstellung derselben (siehe Abbildung 1).

Innerhalb der Systematik differenziere ich nicht nach Themen (die diesbezüglichen Möglichkeiten wären unendlich), aber sehr wohl nach Prinzipien bzw. Vorgehensweisen. Hier lassen sich prinzipiell drei Ansätze erkennen, abhängig davon, ob eine Technik a) mit dem Inhalt arbeitet, b) mit der Struktur oder c) mit dem – sprachlichen oder musikalischen – Material selbst, aus dem Inhalt und Struktur geformt werden. Manche Techniken können sowohl auf den Inhalt als auch auf die Struktur angewendet werden, andere bieten so vielfältige Möglichkeiten, dass es angemessen erschien, sie in Unterkategorien einzuteilen, etwa die *intendierte Unzulänglichkeit*.

Die auf dieser Systematik basierenden Analysen selbst folgen in der Regel, soweit sie die Literatur zum Gegenstand haben, einer textimmanenten Herangehensweise, wobei ich angesichts der erwähnten kategorischen Subjektivität den Rezipienten nicht ganz ausblenden kann – ebenso wenig wie den Autor, wenn es etwa um unfreiwillige Komik oder um Ironiesignale geht. Auch gesellschaftliche Wertzuschreibungen, also der soziale Kontext, sind von Interesse, wenn etwa als erhaben empfundene Größen oder Charaktere im Lächerlichen aufgelöst werden wie beim Bathos. Doch die Tatsache, dass ich die Rolle dieser extrinsischen Faktoren und Mitspieler anerkenne, bedeutet nicht, dass sie bei mir so im Mittelpunkt stehen, wie es bei einem Rezeptionsästhetiker bzw. Intentionalisten oder Sozialwissenschaftler der Fall wäre – mein Ausgangspunkt, meine Hauptbezugsgröße bleibt nach wie vor der Text.

Die Gliederung der Arbeit nach den zu untersuchenden Mikrostrukturen des Komischen bringt einen kleinen Nachteil mit sich: Möchte man Exkurse nicht ausufern lassen, dann bietet sich kaum die Möglichkeit, ein Werk – von Epigrammen möglicherweise abgesehen – in seiner Gesamtheit hinsichtlich der Arten seiner Komikerzeugung zu untersuchen. Es wird sich immer schwerpunktmäßig um

[20] Vgl. Gernhardt: Was gibt's denn da zu lachen? Bei diesem Buch handelt es sich um eine Zusammenstellung, die neben einigen anderen Texten vor allem Schriften aus der ständigen *Titanic*-Kolumne „Humorkritik" beinhaltet, die stets unter dem kollektiven Pseudonym Hans Mentz erscheint und Texte verschiedener Autoren enthält, hauptsächlich Rezensionen.

die jeweils besprochene Technik drehen. Daher folgen dem Vergleich der Techniken zwei exemplarische Werkanalysen – je eine zu einem Werk aus Literatur und Musik –, die es ermöglichen sollen, eine Reihe solcher Techniken nicht nur isoliert, sondern in ihrem Zusammenwirken zu betrachten.

An dieses werkorientierte Kapitel schließt sich ein Fazit an, in dem ich die in den vorherigen Teilen gewonnenen Erkenntnisse zusammenfasse und evaluiere. Dies wird auch die Fragestellung einschließen, welche Konsequenzen sich für die Literatur- und Musikwissenschaft daraus ergeben könnten.

Ich schließe diese Einleitung nunmehr mit einigen formalen Anmerkungen: Im Literaturverzeichnis finden sich auch Online-Quellen, ohne die es im 21. Jahrhundert nicht mehr geht. Ich habe dabei versucht, nach Möglichkeit auf solche Quellen zurückzugreifen, die 1. inhaltlich verlässlich und 2. zu dem Zeitpunkt, da Sie diese Zeilen lesen, immer noch verfügbar sind, wenn möglich unter derselben Adresse. Punkt zwei kann natürlich nicht garantiert werden, auch die Universität Bremen oder der de Gruyter Verlag können ihre Internetpräsenzen umstrukturieren und/oder Dateien entfernen. Falls ein URL (*Uniform Resource Locator* = ‚Internet-Adresse‘) trotz allem nicht mehr aktuell sein sollte und die einschlägigen Suchmaschinen keine neue Adresse offenbaren, gibt es noch die Seite http://archive.org/web/web.php, die frühere Stände von Webseiten archiviert. Die Angabe meiner letzten erfolgreichen Quellenprüfung in eckigen Klammern hinter der Literaturangabe ermöglicht es ggf., den richtigen Zeitabschnitt zu finden – falls die Seite dort vorliegt.

Ansonsten ähnelt meine Zitierweise der Online-Quellen dem Zitieren klassischer gedruckter Werke – mit dem Unterschied, dass digitale Dokumente häufig keine Seitenangaben aufweisen, da es sich bei HTML-Dokumenten um einen fortlaufenden Fließtext handelt[21]. Gibt es doch eine Seitenangabe, etwa bei PDF-Dokumenten, dann führe ich die Seitenzahl natürlich auf; im Falle von Abweichungen zwischen einer etwaigen auf den Seiten gedruckten Paginierung und der Seitenzählung des jeweiligen PDF-Anzeigeprogramms richte ich mich nach der Paginierung.

Existiert ein Dokument sowohl gedruckt als auch in einer verlässlichen Online-Quelle, so gebe ich in der Regel beides an, um dem Leser bei Interesse die weitere Recherche zu erleichtern. Das gilt vor allem für die Partituren, für die ich oft auf die *International Music Score Library* zurückgegriffen habe.

Noch ein Wort zu diesen Partituren: Viele von ihnen enthalten keine durchgehende Taktzählung. Unter diesen Umständen ist die einfachste und am schnellsten nachzuvollziehende Art, auf einen bestimmten Takt oder Taktbereich zu verweisen, die Angabe 1. der Seite und 2. der Takte relativ zum Seitenanfang.

Querverweise innerhalb dieser Arbeit folgen dem Prinzip der kürzestmöglichen Form bei größtmöglicher Informationsdichte: Wenn ich auf eine bestimmte Textstelle verweise, dann führe ich in eckigen Klammern das Kapitel und die

[21] Beabsichtigt man, in einem solchen Dokument eine zitierte Stelle nachzulesen, dann findet man diese aber problemlos mit der Volltextsuche des Browsers – oft schneller als in einer mit Seitenangabe zitierten Druckausgabe.

Seite dieser Stelle auf. Bezieht sich ein solcher ‚Link' auf ein ganzes Kapitel oder Unterkapitel, dann folgt der Kapitelnummer die erste Seite des entsprechenden Kapitels. Der Unterschied zwischen beidem ergibt sich aus dem Kontext. Ein Verweis auf das Kapitel über Subjektivität liest sich also [2.2.3/74].

2. Grundlagen

2.1 Begriffliche Abgrenzung

2.1.1 Komik, Humor, Satire und das Lachen

Die Begriffe, mit denen wir es hier zu tun haben, wurden von verschiedenen Autoren in verschiedenen Kontexten auf unterschiedliche Weise benutzt, und jeder Autor wird für seine Verwendungsweise stichhaltige Argumente liefern können. Aber bevor man über Komik spricht, muss man eingrenzen, was Komik ist – umso mehr, wenn diverse Bedeutungen eines Begriffs kursieren. Eckhard Henscheid stöhnt in diesem Zusammenhang: „Es herrscht hier inzwischen der vollkommene, der wahrscheinlich schon irreversible Begriffswirrwarr.“[22] Andere Komik-Analysten wie Graeme Ritchie geben sich jedoch vorsichtig optimistisch:

> Wir können natürlich sagen: Das ist alles viel zu kompliziert, lasst uns lieber mit Ratten arbeiten, weil das leichter ist. Aber das wäre eine Philosophie der Verzweiflung.[23]

Um derselben nicht das Wort zu reden, werde ich im Folgenden festlegen, in welcher genauen Bedeutung ich die wichtigsten Begriffe künftig verwenden werde. Dabei nehme ich für meine Definitionen keineswegs Exklusivität in Anspruch. Sie sind sinnvoll, um sie in den Zusammenhängen dieser Arbeit zu verwenden, und tatsächlich verwende ich sie heutzutage in der Regel auch in anderen Publikationen so[24], aber es mag andere Kontexte oder Wissenschaften geben, in denen andere, ebenso gebräuchliche Eingrenzungen derselben Begriffe sinnvoller sind.

2.1.1.1 Komik

Beginnen wir mit dem titelgebenden Ausdruck der Komik und des Komischen. Neben eher persönlich gefärbten Definitionen – bei Schütze z.B. „meynen wir mit dem Ausdruck *komisch* auch immer etwas Poetisches, das es wenigstens in

---

22 Henscheid: Satire und Begriffsverwirrung, S. 189.

23 Ritchies Äußerung zit. n. Drösser: Wo ist der Witz?, S. 28.

24 Vgl. z.B. Balzter: „Sex, Religion, Gott und Politik“ – oder auch Balzter: Vom Sinn des Sinnlosen.

dem Augenblick für den Beschauer ist“[25] – gibt es vor allem zwei konkurrierende Komikbegriffe, die heute üblich sind: das Gefühl und die Eigenschaft.

Das Konzept von **Komik als Gefühl** wurde vor allem verbreitet von Theodor Lipps[26], der als Vertreter und Wegbereiter des Psychologismus[27] folgerichtig auch die Komik als sich erst im Rezipienten durch die Rezeption vollziehendes Phänomen ansieht. Sein Reiz-Reaktions-Schema zur Auslösung dieses Gefühls[28] trägt bereits behavioristische Züge, aber das zugrundeliegende Konzept muss nicht unbedingt in diesen Kontext eingebettet sein. Wichtig ist, dass es sich bei der Komik um eine Subkategorie oder „Färbung des Lustgefühls“[29] handelt.

Das hat zur Folge, dass Komik per se immer subjektiv sein muss. Ich verwende den Begriff *subjektiv* hier notabene in seinem heute allgemein üblichen Sinne als *vom Subjekt* (in unserem Fall dem Rezipienten) *abhängig* und werde *objektiv* im weiteren Verlauf in entsprechend gegenteiliger Bedeutung benutzen. Ich weise darauf eigens hin, weil wir gerade von Theodor Lipps sprachen und dieser das nämliche Begriffspaar in Bezug auf Komik völlig anders definiert, und zwar abhängig davon, ob eine Person das Objekt der Komik darstellt bzw. dazu gemacht wird (objektive Komik), mit anderen Worten: ob wir *über* jemanden lachen – oder ob die Person das Subjekt der Komik bleibt, also die handelnde Person, die zum Beispiel einen Witz erzählt, vulgo: ob wir *mit* jemandem lachen[30]. Von dieser Begrifflichkeit, die im 19. Jahrhundert durchaus gängig war (Jean Paul wäre hier zu nennen[31]), heute jedoch nur noch selten Verwendung findet, grenze ich mich bewusst ab, da uns das Problem der Subjektivität im von mir gebrauchten Sinn noch weiter beschäftigen wird und die Lipps’sche Unterscheidung überdies für die Betrachtung der Techniken zur Komikerzeugung wenig hilfreich ist, eher für psychologische oder soziologische Analysen des Komischen.

Dementsprechend gehört das Gefühl der Komik bis heute nicht nur in jene Wissenschaften, die sich mit ihren Auslösern befassen, also Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft etc., sondern auch in die Emotionspsychologie. Hier werden Komik und Humor als Teilgebiete des übergreifenden Konstrukts der *Erheiterung* verstanden[32].

---

25 Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 12 (Hervorhebung im Original gesperrt gedruckt).

26 Das „Gefühl der Komik“ wird in seinem Klassiker *Komik und Humor* immer wieder zitiert, wo er auch detailliert aufzählt, wer vor ihm dieses Konzept vertrat; vgl. Lipps: Komik und Humor, S. 56 und S. 58f.

27 Vgl. Kusch: Psychologism.

28 Vgl. Lipps: Komik und Humor, S. 111.

29 Ebd.

30 Vgl. ebd., S. 38–41 und 69f.

31 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 132–139.

32 Vgl. Ruch: Erheiterung, S. 235. Der Begriff des *Konstrukts* wird in der Psychologie nicht – wie oft in der Alltagssprache – pejorativ gebraucht, sondern benennt eine empirisch nicht direkt beobachtbare Größe, der man bestimmte Phänomene zuordnet; das bekannteste psychologische Konstrukt dürfte die Intelligenz sein. Ruch

Wie sehr Lipps' Konzept auch in der Germanistik bis heute fortwirkt, sehen wir bei Zehrer, der zwar nicht das Wort *Gefühl* verwendet, aber doch de facto ein solches beschreibt, wenn er feststellt:

> Man kann ausführliche Überlegungen anstellen, *weshalb* etwas komisch ist; allein, vor der grundsätzlicheren Frage, *ob* es *überhaupt* komisch ist, muß jede Analyse die Waffen strecken. Daß sich Humor und Komik nicht messen lassen, daß man mit nichts Objektivierbarem als einer wohlbegründeten Meinungsäußerung über sie befinden kann – das ist die **dritte Schwierigkeit** beim Schreiben über Komik.[33]

Noch deutlicher, noch gefühliger wird er mit der kategorischen Wunschvorstellung: „Im Idealfall setzt die Kontrolle durch den Verstand völlig aus."[34] Nicht umsonst wurde die Lust an der Komik oft genug mit der erotischen Lust[35], das Lachen mit dem Orgasmus verglichen oder in Beziehung gesetzt[36]. Lipps' Systematisierung mit dem Lustgefühl als Obermenge erscheint da nur folgerichtig.

Die zweite verbreitete Definition ist **Komik als Eigenschaft** (z.B. eines Textes), also als das, wodurch dieses spezielle Lustgefühl ausgelöst wird. Verbreitet vor allem, weil der als Primär- wie Sekundärliterat unumgehbare Robert Gernhardt diese Unterscheidung vorschlug, um nicht zu sagen einforderte:

> Humor ist eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man.[37]

Auf die Konsequenzen für die Humordefinition werde ich gleich zu sprechen kommen, diese Art von Komik jedenfalls ist alles andere als ein Gefühl (das zwar auch Resultat einer Handlung sein und bei sich oder anderen Personen entdeckt

---

selbst bezeichnet die Erheiterung an anderer Stelle so, vgl. ders.: Persönlichkeit, Stimmung und Emotion in Studien von Humor und Lachen, S. 1.

33 Zehrer: Dialektik der Satire, S. 30. Hervorhebungen im Original. Es handelt sich dabei um eine Aufzählung von insgesamt sieben sogenannten Schwierigkeiten (ungeachtet der Ankündigung Zehrers, fünf zu nennen).

34 Ebd., S. 144. Man beachte, wie diametral dieses Postulat Henri Bergsons Grundprämisse entgegensteht, die Komik wende sich „an den reinen Intellekt." (Bergson: Das Lachen, S. 15.) Dass sowohl Bergson als auch Zehrer heute oft als Komik-Autoritäten zitiert werden (unter anderem von mir), mag als Symptom des Fehlens einer allgemein akzeptierten, umfassenden Komiktheorie gelten [2.2.1/45].

35 Vgl. z.B. Anz: Literatur und Lust, S. 172, oder auch Gernhardts lakonisches Diktum: „Lustig kommt von Lust" (Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 554).

36 Vgl. Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 537f. Auch Woody Allen stellt diese Beziehung her, wenn er in einer Filmszene nach einem (taktvoll ausgeblendeten) Sexualakt feststellt: „That was the most fun I've ever had without laughing." (Allen: Annie Hall, 0:35:55–0:35:58)

37 Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum?, S. 14.

werden kann, aber im normalen Sprachgebrauch nicht *gemacht* wird). Diese Verwendungsweise hat sich nicht zuletzt dank Gernhardts Popularität so weit durchgesetzt, dass man sie nicht ignorieren kann: Bachmaier etwa übernimmt sie mit dem Postulat „Komik wird inszeniert, humorvoll *ist* eine Person.“[38] Auch Kemper definiert ähnlich, wenngleich er ein wenig unentschlossen bleibt, ob er Komik nun als eine „Befähigung“[39] des Komikproduzenten oder als „Art und Weise der […] Darstellungsverfahren“[40] begreift.

Eine ähnliche, nur leicht abweichende Definition benutzt im Übrigen bereits Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, wenn er **das Lächerliche** vom Komischen unterscheidet: Wenngleich er sich über die mangelhafte Definierbarkeit des Ersteren beklagt, wird doch deutlich, dass er damit den eigentlichen Lach-Anlass meint, den Gag, die Pointe, die Komik-Inzidenz (was bei Kant schlicht das Lachen heißt), während das Komische bei ihm oft die literarische Verarbeitung dieses Lächerlichen bezeichnet[41] (eine Unterscheidung, die er allerdings selbst nicht konsequent durchhält, weshalb die beiden Begriffe in der Literatur über die *Vorschule* u.U. als Synonyme auftauchen[42]). Aus Gründen, auf die ich gleich noch eingehe [2.1.1.4/29], halte ich die Verschmelzung oder gar Synonymisierung des Komischen mit dem Akt des Lachens aber nicht für angemessen.

Ich schließe mich daher Gernhardts vielfach übernommenem Komikverständnis an und werde fürderhin Komik in diesem Sinne gebrauchen. Um die Unterscheidung zum Lipps’schen Lustgefühl zu gewährleisten, werde ich in diesem Zusammenhang vom *Gefühl der Komik* sprechen. Wenn ich schließlich nicht die Eigenschaft meine, sondern die (musikalische, literarische, potentiell auch bildende) Kunstrichtung, welche diese Eigenschaft zum Ziel hat, nenne ich dies die *Komische Kunst* – mit zwei großen K, um sie vor einer Abwertung als ‚merkwürdige Kunst‘ in Schutz zu nehmen.

2.1.1.2 Humor und Witz

Zurück zum **Humor**: Auch hier ist Gernhardts Vorlage weit verbreitet, wenn der Begriff nicht zugunsten der Komik generell vermieden oder gänzlich synonym verwendet wird. Frühere Versuche, den Humor als quasi harmlosere und moralisch korrekte Variante der Komik „mit versöhnlicherer Tendenz“[43] zu

---

38 Bachmaier: Nachwort, S. 125.

39 Kemper: Komische Lyrik – lyrische Komik, S. 2.

40 Ebd., S. 3.

41 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 102–105 (das Lächerliche) sowie S. 115 (Unterschied zum Komischen).

42 Vgl. etwa Wellek: Das späte 18. Jahrhundert, S. 361. Im Unterschied dazu bestätigt Jauss die Abgrenzung zwischen dem Lächerlichen im Leben und dem Komischen in der Kunst, ohne jedoch Jean Paul als Urheber zu erwähnen. Vgl. Jauss: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, S. 361.

43 Kollmer: „Gedicht ab – Vers läuft“, S. 14.

betrachten, bei der „das Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht“[44], haben sich insofern ebenso wenig durchgesetzt wie der Versuch der Synthese dieser beiden Konzepte[45] oder andere Ansätze, die den Humor als Teilmenge des Komischen betrachten[46].

Dies heißt nicht zwingend, dass irgendeine andere Verwendungsweise des Wortes sich unstrittig durchgesetzt hätte: „Eine allgemeine Definition von Humor suchen sie [die Humorforscher] bisher vergebens.“[47] So kritisieren unter anderem: 1. Zehrer die Erklärung des Duden[48], 2. Lipps die Gernhardt-Definition avant le Gernhardt[49] und 3. Henscheid die endlosen Bedeutungsdiskussionen im Ganzen[50]. Lissa hingegen definiert zwar den Humor ähnlich wie Gernhardt als „Disposition des Subjekts zu einer distanzierten Einstellung“[51], mithin „die Neigung, die Erscheinungen der Welt ‚nicht ernst‘ zu nehmen“ – gleichzeitig aber postuliert sie *inhaltliche* Merkmale, wenn sie denselben Humor als „schwächste, aber feinste […] Abart der Komik“ bezeichnet. Wie die innere Einstellung zur Wahrnehmung von Komik gleichzeitig eine Abart der Komik sein kann, erklärt sie nicht.

Um zu diesem begrifflichen Tohuwabohu nicht noch beizutragen, schließe ich mich im Folgenden der tendenziell dominierenden Gernhardt-Definition an und gebrauche den Humor, wenn überhaupt, als Gemütsverfassung oder Geisteshaltung, als „Einstellung auf die komische Lust“[52], mithin eine gewisse Grundbereitschaft, die komischen Qualitäten eines Wahrgenommenen zu erkennen, gleich ob es sich dabei um eine Person, eine Situation oder ein Kunstwerk handelt. Dabei unterscheide ich allerdings nicht wertend wie Zehrer, der Folgendes annimmt:

> Bei vielen Witzen beweist man Humor, wenn man *nicht* über sie lacht, wie auch ein mäßiger Komiker vor pointenunerfahrenem, schnell hinters Licht zu führendem Publikum leichteres Spiel hat als vor verwöhnten Kennern und Liebhabern der Materie.[53]

---

44 Lipps: Komik und Humor, S. 193.

45 Kunnas beispielsweise definiert den Humor zwar als „Lebensgefühl“, aber gleichwohl als grundsätzlich „versöhnlich“, akzeptierend, ja vertrauensselig. Vgl. Kunnas: Nietzsches Lachen, S. 51.

46 Dazu gehört etwa auch Jean Paul mit seiner Beschreibung des „humour“ oder Humors als „das romantisch Komische“. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 125.

47 Drösser: Wo ist der Witz?, S. 27. Diese Suche gestaltet sich noch komplizierter, wenn Autoren wie Drösser die zwei Begriffe synonym gebrauchen, aber dennoch mit beiden operieren, als ob sie etwas Unterschiedliches meinten.

48 Zehrer: Dialektik der Satire, S. 28.

49 Lipps kritisiert die Auffassung von Humor als „eigene Denkweise und Gemütsverfassung, sozusagen eine eigene Weltanschauung“. Lipps: Komik und Humor, S. 193.

50 Vgl. Henscheid: Satire und Begriffsverwirrung, S. 189.

51 Dieses und die beiden folgenden Zitate aus Lissa: Über das Komische in der Musik, S. 129.

52 Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 179.

53 Zehrer: Dialektik der Satire, S. 29.

Diese Beschreibung deckt sich nicht mit der eben beschriebenen Definition, denn eine solche Geisteshaltung und Grundbereitschaft kann sich nicht in der Ablehnung eines Witzes oder in ‚Pointenerfahrung' ausdrücken. Letztere verrät sicherlich Interesse an Komik, aber nicht notwendigerweise Humor. (Darüber hinaus teile ich nicht Zehrers implizite Schlussfolgerung, dass ein komik-entwöhntes Publikum häufiger oder schneller lacht als eines aus Experten – es wird *andere* Gags goutieren, nicht notwendigerweise mehr oder schlechtere.)

Kritisch muss angemerkt werden, dass Gernhardt nicht explizit benennt, *welche* Haltung sein Humorbegriff eigentlich ausdrücken soll. Zur Illustration zieht er ein Gedicht von Wilhelm Busch heran[54] (ohne es allerdings vollständig zu zitieren; Gernhardt setzt gerne beim Rezipienten ein gewisses Hintergrundwissen voraus und spielt oft auf Klassiker deutscher Literatur an):

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
5 Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.

Der Vogel denkt: Weil das so ist
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
10 Will noch ein wenig quinquilieren
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.[55]

Sollte es sich bei Humor, gar Galgenhumor, also nur um die Fähigkeit handeln, auch bei düsteren Zukunftsaussichten – selbst wenn es sich um die unmittelbar bevorstehende Zukunft handelt – die Gegenwart zu genießen? Das hätte zunächst nichts mit Komik zu tun. Gernhardt jedoch setzt die Begriffe explizit miteinander in Beziehung (wenn er auch „das Humor-Haben oder Nichthaben" außerhalb der „Sphäre des Beleg- und Bewertbaren"[56] verortet und sich damit jeder weiteren Diskussion entzieht). Es erscheint daher gerechtfertigt, weiterhin meine oben genannte Definition einer **Fähigkeit und grundsätzlichen Bereitschaft** zur Wahrnehmung des Komischen zugrunde zu legen. Das kann in individueller oder soziokulturell beeinflusster Ausprägung durchaus Formen einer Überlebensstrategie annehmen, wie man es etwa dem ‚jüdischen Humor' nachsagt.

Besagte *Fähigkeit* schreibt Schopenhauer dem **Witz** zu, den er als Fähigkeit des Geistes, „Dinge und Ereignisse leicht und schnell unter Begriffen zu subsumieren, zu denen sie eigentlich nicht, sondern höchstens uneigentlich passen"[57],

54 Vgl. Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum?, S. 14.
55 Busch: Kritik des Herzens, S. 495.
56 Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum?, S. 14.
57 Kemper: Komische Lyrik – lyrische Komik, S. 4.

definiert. Die *Bereitschaft* hingegen betont Kemper, wenn er die Gernhardt-Definition (die er auf frühere Quellen als Gernhardt zurückführt) als „eine Gemütsverfassung, die Welt ‚lustig' und heiter zu ertragen"[58] präzisiert.

Nur kurz sei darauf verwiesen, dass ich den Witz-Begriff in dieser Arbeit nicht im Schopenhauer'schen Sinn gebrauche, der sich mehr an den etymologischen Wurzeln des Witzes als Geisteskraft[59] orientiert und zu dem das Partizip *gewitzt* passen würde – sondern eher wie Freud, dessen Verwendung eher das Adjektiv *witzig* zuzuschreiben ist, also als Textsorte oder Gattung.

Verkompliziert werden jegliche begrifflichen Humor-Diskussionen im Übrigen dadurch, dass der englische Terminus *humo[u]r* wieder auf ganz andere Art genutzt wird als der deutsche Humor, namentlich eher im generellen Sinne der auf Deutsch so bezeichneten *Komik* – eine sprachliche Differenz, die man angesichts der Notwendigkeit, sich mit Fachliteratur in unterschiedlichen Sprachen auseinanderzusetzen, nicht vernachlässigen kann. So spricht der Musikwissenschaftler Scher durchgängig von „humor"[60] und meint damit offensichtlich das allgemein Komische, ja sogar etwas so Umfassendes, dass er die Definition des „pure humor" durch die bereits erwähnte begriffliche Kapitulation ersetzt: „whatever that may be".

Gilbert hingegen erinnert an die englische Redewendung vom „good humor", also guter Laune, und unterscheidet (folgerichtiger-, aber doch verwirrenderweise) zwischen *humor*, der mit Komik zusammen auftritt oder durch sie ausgelöst wird, und „humor – the non-comical variety", „which can in no sense be regarded as a joke: and yet which is nevertheless true humor."[61] Es erstaunt, wie sehr selbst in der nicht eben üppigen musikwissenschaftlichen Fachliteratur über Komik die Definitionen auseinandergehen – wobei sich Gilberts Gute-Laune-Definition trotz des alltagssprachlichen Gebrauchs im Englischen nicht durchgesetzt hat: Humor, der nichts mit Komik zu tun hat, dürfte ein begriffsgeschichtlich eher seltenes Phänomen sein.

2.1.1.3 Satire

Der Ausdruck *Satire* steht an dieser Stelle vor allem, um zu erklären, warum er im Rest dieser Arbeit so selten auftaucht. Breinig sagt dazu:

> Eine Satiredefinition sollte […] von dem ausgehen, was Brummack […] als weitgehend konsensfähige Hauptelemente dieser Form genannt hat: soziale Funktion (inklusive Normabhängigkeit), Aggression und ästhetische Vermittlung.[62]

---

58 Ebd., S. 2.
59 Vgl. Wirth: Diskursive Dummheit, S. 43.
60 Alle Zitate dieses Absatzes aus Scher: Tutto nel mondo è burla, S. 132.
61 Alle Zitate dieses Absatzes aus Gilbert, Humor in Music, S. 51.
62 Breinig: Satire und Roman, S. 69.

Sobald aber die Satiredefinition von der sozialen Funktion und dem enthaltenen Gefühlspotential ausgeht, handelt es sich um keine Kategorie, die sich in eine Systematik der Techniken zur Komikerzeugung einordnen ließe. Jene Techniken werden erst im dritten Punkt, der ästhetischen Vermittlung, erwähnt, und dort auch nur dergestalt, dass die Satire sich solcher Techniken bedienen sollte, um Satire genannt zu werden. Mit anderen Worten, Aktionen wie der historische Eierwurf auf Kohl oder der spätere Schuhwurf auf Bush, wiewohl sozialkritisch und aggressiv, fallen nicht unter die Satire, da man hier kaum von einer ästhetischen Vermittlung im Sinne Breinigs sprechen kann.

Das heißt, die Satire als Gattung wie auch als Schreibweise bedient sich per definitionem der Techniken, die ich hier auflisten werde, stellt aber selbst keine solche Technik dar, sondern definiert sich vielmehr über ihre Funktion, ihren Zweck.

Wenn beispielsweise Robert Gernhardt in düsteren Farben ausmalt, welche Gefahren Satire eingeht, die sich zu einseitig auf ohnehin vom Publikum geteilte Werte und Feindbilder bezieht und die eigenen Reihen grundsätzlich verschont[63], dann geht auch er implizit von der Definition von Satire als künstlerisch geäußerter Kritik aus. Die eigentlichen literarischen Techniken, die man in der Satire einsetzt, können hingegen ganz unterschiedlicher Natur sein – Übertreibungen [3.3.2/177] sind sehr beliebt, gerne in Gestalt des allzu konsequenten Zu-Ende-Denkens politischer Tendenzen, wie es Orwell in *1984* vorgemacht hat; aber auch die Surrealität [3.1.3/109] hat gute Voraussetzungen für die satirische Kritik, indem man die zu kritisierenden Akteure und Verhältnisse in phantastische Umgebungen verpflanzt und damit der postulierten Indirektheit, mit der Breinig die ästhetische Vermittlung gleichsetzt, genüge tut. Da wir gerade von Orwell sprachen, bietet sich *Animal Farm* als Beispiel an; auch *Gullivers Reisen* bedient sich dieser Technik. Musikalische Satiren, die zur politischen Realität des Kalten Krieges Stellung nehmen, finden wir zahlreich in der Liedermacher-Szene der 1960er und 1970er Jahre; Ulrich Roski etwa kommentiert in *Man darf das alles nicht so verbissen seh'n* – indirekt und ästhetisch vermittelt, aber dadurch nicht weniger deutlich – die drohende Gefahr des Weltenbrandes [3.4.3.5/242].

Man sieht, dass das Verhältnis zwischen Komik und Satire von beiden Seiten aus eher lose bleibt: „Beim Komischen handelt es sich um eine von verschiedenen Formen, in denen das Satirische auftritt; und das Satirische stellt eine von mehreren Funktionen dar, die das Komische haben kann."[64] Ich werde also zu gegebener Zeit auf satirische Werke zurückgreifen, um die enthaltenen Techniken zur Komikerzeugung zu betrachten. In eine Systematik der Komikerzeugung gehört sie jedoch als Kategorie nicht.

---

63 Vgl. Gernhardt: Wege aus der Weinerlichkeit.

64 Kindt: Literatur und Komik, S. 157.

2.1.1.4 Lachen

Ein weiterer zentraler Begriff des Themengebiets der Komik ist das **Lachen**. Hier muss ich jedoch vorwarnen: Das Lachen als körperlicher Vorgang interessiert in dieser Arbeit kaum. Es kann, muss aber nicht durch Komik ausgelöst werden. Vom bloßen Kitzeln über Verlegenheit bis hin zur schieren Freude gibt es ungezählte Lachanlässe: „tickling, fear-emotion-intellectual tension, health, play-make believe, teasing, victory, exposure, novelties, whimsicalities, oddities, caricature, and grotesque symbolism“[65] ...

Auch lacht man unter Umständen aus Freundschaft oder aus Höflichkeit, wenn jemand, den man mag, einen Witz erzählt hat. Alison Ross findet: „This may seem an extreme example of co-operation in conversation.“[66] Vielleicht aber auch nicht, denn Lachen gilt nicht umsonst als ansteckend, und manch ein Rezipient mag sich im Kollektiv mitreißen lassen, obwohl er die Komik gar nicht wahrnimmt oder sie nicht seinem Geschmack entspricht.

Nach einer empirischen Untersuchung wurde innerhalb der Stichprobe sogar nur jeder fünfte Lacher durch Komik ausgelöst[67]. Umgekehrt gibt es auch komische Situationen, die nicht mit Lachen einhergehen. Mathias Springer nennt daher Komik und Lachen „zwei unabhängig voneinander existierende Erscheinungen“[68] und ihr wechselseitiges Verhältnis eine „Un-Beziehung“[69] – und das, obwohl er noch nicht einmal die Möglichkeit einbezieht, dass ein Gefühl der Komik aus ganz banalen Ursachen, etwa Müdigkeit oder auch nur Alleinsein, ohne begleitendes Lachen auftreten könnte, sondern lediglich das sprichwörtliche ‚im Halse steckenbleibende‘ Lachen, also die Tragikomik [3.3.4.2/217], berücksichtigt[70].

Insofern ist es in einer Abhandlung über die Theorie (besser wäre gewesen: die Theorien) der Komik auch fehl am Platz, auf das Lächeln Buddhas zu verweisen. Dieses Lächeln mag einen Hinweis auf die chinesische „Lachkultur“[71] geben, wenn man denn ein Lächeln als Sonderfall des Lachens betrachten möchte – einen Zusammenhang mit dem Stellenwert der Komik in dieser Kultur hat es nicht.

Entsprechend beurteilt bereits Lipps den offenbar doch eher losen Zusammenhang zwischen Komik und Lachen: „Das Lachen als solches ist […] für das Verständnis der Komik völlig bedeutungslos.“[72] Insofern muss man auch Genazinos Annahmen hinterfragen, wenn er das Fallbeispiel einer Mutter anführt, wel-

---

65 Lowry: Humor in instrumental music, S. 42. Zum Phänomen des Kitzelns vgl. auch Veatch: A Theory of Humor, S. 205f. Sein Versuch, auch das Kitzeln in seine *Theory of Humor* zu integrieren, wirkt allerdings etwas verkrampft.

66 Ross: The Language of Humour, S. 72.

67 Vgl. Zehrer: Dialektik der Satire, S. 26.

68 Springer: Komik und Lachen, S. 38.

69 Ebd., S. 37.

70 Vgl. ebd., S. 43.

71 Bachmaier: Nachwort, S. 133 (ebd. auch die Ausführungen über Buddhas Lächeln).

72 Lipps: Komik und Humor, S. 57.

che ihr Kind kitzelt; Genazino folgert daraus: „Dieser Versuch einer plötzlichen humorigen Kontaktaufnahme durch Lachen (= Gemeinschaft) ist vermutlich die früheste Form einer humoristischen Überwältigung, die wir kennen“[73]. Aber so plausibel auch die Verbindung zwischen dem ansteckenden Lachen und dem angestrebten Gemeinschaftserlebnis erscheint, so wenig belegt der Autor seinen postulierten Zusammenhang mit Humor oder Komik. Lachen einerseits und Komik andererseits sind unterschiedliche, nur leicht zusammenhängende Größen, denn wenn ein jedes auch ohne das andere auftreten kann, dann führt das zwangsläufig zu der u.a. von Kindt hervorgehobenen „Überzeugung, dass *Komik- und Lachforschung nicht miteinander vermengt* werden sollten“[74]. Auch für musikalische Komik bemerkt Lissa in analoger Argumentation, „daß der Mangel einer starken physiologischen Reaktion, des Lachens, bei der Aufnahme gewisser klanglicher Ganzheiten noch kein genügender Beweis ist, daß sich Komik in der Musik nicht äußern kann.“[75]

Trotz dieser schlüssigen und mannigfach geäußerten Beweisführung ist die so scharf kritisierte Vermengung von Gelotologie und Komikforschung nach wie vor ein häufiges Phänomen. Selbst das renommierte *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* sieht das Lachen nicht nur als Effekt, sondern gar als alleinigen Daseinszweck der Komik, handle es sich bei selbiger doch um „Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalte und Äußerungen, die Lachen verursachen; bzw. die Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt.“[76] Diese Definition von Andreas Kablitz steht ohne Zusätze oder Einschränkungen irgendwelcher Art; Emotionen kommen in ihr nicht vor, Komik wird auf die rein körperliche Auswirkung reduziert[77].

Auch der einflussreiche Gernhardt bereitet einer solchen Gleichsetzung den Weg, indem er zunächst als Postulat einen allgemeingültigen Ursache-Wirkung-Konnex formuliert: „Alle Komik will dasselbe: Lachen machen.“[78] In Ableitung dieser selbstdiagnostizierten engen Verquickung verwendet er die Begriffe sogar weitgehend synonym, indem er etwa die (auch in diesem Text noch angesprochene [2.2.3/74]) Frage, warum ein Rezipient etwas komisch Intendiertes nicht komisch findet, zusammenfasst als „Warum lachen wir nicht?“[79]

---

73 Genazino: Über das Komische, S. 19.

74 Kindt: Literatur und Komik, S. 29 (Hervorhebung im Original).

75 Lissa: Über das Komische in der Musik, S. 93. Zur Zeit dieser Publikation (und erst recht zur Zeit ihrer Entstehung 1937/38, vgl. ebd., S. 137), also in der Prä-Scher-Ära, musste Lissa noch die Ansicht, es gebe gar keine musikalische Komik, allen Ernstes entkräften, bevor sie anhub, ebenjene zu untersuchen. Man fragt sich, wie die Vertreter dieser heute schwer nachvollziehbaren These Mozarts *musikalischen Spaß* interpretierten bzw. interpretiert hätten.

76 Kablitz: Komik, Komisch, S. 289.

77 Im historischen Überblick desselben Artikels referiert Kablitz auch andere Annäherungen an das Phänomen der Komik als das bloße Lachen, freilich ohne die einleitende Definition in irgendeiner Weise in Frage zu stellen. Vgl. ebd., S. 289–293.

78 Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 555.

79 Gernhardt: Warum lachen wir nicht?, S. 270.

Berücksichtigt man das oben Angeführte über die gelegentliche, doch keinesfalls notwendig eintretende Kausalität zwischen Komik und Lachen, aber auch den Sprachgebrauch des Altmeisters Gernhardt und anderer, die ihm dahingehend folgen (oder vorausgehen wie Kant), dann kann sich daraus nur die Schlussfolgerung ergeben, dass der synonyme Gebrauch der Begriffe Komik und Lachen als Tropus, als Metapher zu verstehen ist, nicht als real behauptete Identität der beiden Signifikate. In diesem – und nur diesem – Sinn mag es durchaus vorkommen, dass der Leser auch in diesem Werk dem Lachen als Alter Ego des Komischen begegnet.

2.1.1.5 Die Absicht zu erheitern. Zur Rolle der Intention des Autors

Unter den Beispielen, die ich im Kapitel über den Technikenvergleich [3./89] anführe, werden sich einige finden, bei denen die komische Absicht des Komikproduzenten (des Autors oder Komponisten) diskussionswürdig ist. Obwohl ich solchen Diskussionen auch an entsprechender Stelle den gebührenden Platz einräumen werde, erscheint es doch angebracht, einige grundlegende Gedanken zur Rolle der Intention voranzustellen.

So findet Lino Wirag, der die Komik als Produzent wie auch als Forschender kennt: „die Absicht (zu erheitern) ist wichtiger als das Resultat.“[80] Mathias Springer pflichtet bei und schreibt von seinen eigenen Beispielen, ihre Komik stecke in der Intention.[81] Davon abgesehen, dass letztere Feststellung den vornehmlichen Zweck hat, sich weiteren Diskussionen über das tatsächlich Komische der komisch intendierten Beispiele zu entziehen bzw. diese aus Platzgründen zu vermeiden, steht diese Ansicht in striktem Widerspruch zur Existenz unfreiwilliger Komik, die sich ja geradezu durch die Abwesenheit einer komischen Intention definiert.

Ungewollte Komik jedoch ist ein Phänomen, dessen Existenz sich kaum bestreiten lässt:

> Nur im Idealfall laufen komische Intention und komische Wirkung parallel. Oft bleibt dem komisch Gemeinten der Lacherfolg versagt. Umgekehrt gibt es unfreiwillige Komik.[82]

Dieser Feststellung lässt Zehrer zahlreiche Beispiele von Schiller bis Ionesco folgen. Auch Kemper teilt seine Darstellung komischer Lyrik sorgfältig in intentionale und unfreiwillige Komik ein (und Letztere noch in solche durch Unvermögen des Autors und durch historische Distanz, die Komik nicht nur verblassen, sondern auch erst entstehen lassen kann)[83].

---

80 Wirag: Komik als Handwerk?, S. 5.
81 Springer: Komik und Lachen, S. 39.
82 Zehrer: Dialektik der Satire, S. 25.
83 Vgl. Kemper: Komische Lyrik – lyrische Komik, S. 14f.