

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics

NUMMER 8 (FEBRUAR 2013)

Das Lachen und das Komische II



Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeber

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Ao. Univ.-Prof. Dr. Helmut Kuzmics
Institut für Soziologie der Universität Graz
Universitätsstraße 15 / G 4, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-3551
E-Mail: helmut.kuzmics@uni-graz.at

Lektorat

Mag. phil. Evelyn Zechner
E-Mail: evelyn.zechner@edu.uni-graz.at

Umschlagbild

© Fotos von Burkhard Gager und iStockphoto

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Kaiser-Franz-Josef-Kai 22, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: mp@margarete-payer.at

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeber identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

LiTheS Nr. 8: Das Lachen und das Komische II präsentiert u.a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Juni 2011 geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gedruckt mit Unterstützung der Karl-Franzens-Universität Graz und des Dekanats der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz.

ISSN 2071-6346=LiTheS



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT



INHALTSVERZEICHNIS

Gibt es eigentlich lustige Musik?

Das umgekehrte Erhabene

Von Alfred Brendel 5

„Unser aller Weg führt übern Bodensee“

Robert Gernhardts Nonsens-Poesie

Von Robert Vellusig 27

1. Die Wacht am Reim, das beschissene Sonett und das Ding, das keiner voll aussinnt 27
2. Reim oder Nichtreim? Keine Frage! Gernhardts Poetologie des Nonsens-Gedichts 35
3. Nonsens und Megasens: „Unser aller Weg führt übern Bodensee“ 43
4. Phänomenologische Protreptik 51

Pointenlose Bildkomik

Von Lino Wirag 54

Komische Enkomien

Die ‚Geflügelgedichte‘ des Königs vom Odenwald

Von Gabriele Klug 59

Zum Lachen

Kanonmechanismen und die Komik des Karl Valentin

Ein Feuilleton mit abschließender These

Von Klaus Zeyringer 76

Komik, Kultur und Migration

Institutionelle und Alltagskomik in deutsch-türkischen und russlanddeutschen Kontexten. Eine Projektskizze

Von Halyna Leontiy	84
Prolog	84
Die sozialwissenschaftliche Betrachtung eines nicht neuen Phänomens: Theorien der Komik	87
Die soziolinguistischen Theorien der Komik	90
Normierende Funktion der Komik	91
Komik und Kultur: Inklusion / Exklusion durch Komik und Satire	92
Komik und Migration in deutsch-türkischen Kontexten	95
Komik und Migration in russlanddeutschen Kontexten	103
Ethnographische Erforschung der Komik auf der Alltagsebene	112
Schlussfolgerungen und Ausblick	115
Transkriptionszeichen	116



Gibt es eigentlich lustige Musik?

Das umgekehrte Erhabene¹

Von Alfred Brendel

I

In seinem lesenswerten Schubertaufsatz von 1894 gesteht Antonín Dvořák,² er könne Franz Schuberts Messen nicht zur wahren Kirchenmusik zählen. Allerdings, dies müsse er einräumen, sei die Auffassung dessen, was religiöse Musik sei oder nicht, national und individuell wohl ebenso verschieden wie der Sinn dafür, was komisch sei oder nicht.

Ein Cartoon aus der Tschechoslowakei zeigt einen Pianisten, der auf dem Podium am Flügel sitzt und lacht. Die Ursache seiner Heiterkeit ist vor ihm auf dem Notenpult des Flügels sichtbar: ein Notenheft mit dem Titel „A. Dvořák – Humoresk“. Wie die Zeichnung verrät, bleiben im Publikum alle Gesichter ernst. Der Pianist ist offenbar der einzige, den Dvořáks „Humoreske“ zum Lachen reizt. Aber könnte denn das Publikum überhaupt lachen? Soll oder darf es lachen? (Wir sind doch schließlich in einem Konzert!) Und der Pianist da oben, höre ich jemand fragen, darf *der* etwa lachen?

Warum sind Humoresken nicht komisch? Das Wort „Humoreske“ bezeichnete einmal ein literarisches Genre: ein Stück gutgelaunter, behaglicher (oder, um ein Wort Jean Pauls zu empfehlen, „selbstbehaglicher“) Prosa, das eine Bedrohung durch das Groteske ebenso ausschließt wie satirische Schärfe. Robert Schumanns schöne *Humoreske* unterscheidet sich von späteren Kompositionen dieses Namens noch durch ihren großen Stil; großzügig ist nicht nur ihr Umfang, sondern auch ihr Gefühlsreichtum. Jean Paul nannte Humor eine „glückliche Verbindung von Schwärmerei und Witz“. Sollte Schumann in seiner *Humoreske* ähnliches vorgeschwebt sein, so überträgt sich der Witz hier nicht als etwas Komisches, sondern als Sprunghaftigkeit, Laune, Caprice.

-
- 1 Alfred Brendel: Das umgekehrte Erhabene I. Gibt es eigentlich lustige Musik? (1984) In: A. B.: Sämtliche Essays und Reden. München: Piper 2005, S. 124–151. © 2001 Alfred Brendel © der deutschen Ausgabe: 2005, Piper Verlag GmbH, München. – Die musikwissenschaftliche/musiksoziologische Komikforschung ist schwach ausgeprägt, weshalb wir auf einen bereits 1984 entstandenen, in den Kultur- und Sozialwissenschaften viel zu wenig bekannten programmatischen Aufsatz von Alfred Brendel zurückgreifen. Die Titelzitation in den Fußnoten wurde, soweit möglich, dem *LiTheS*-Format entsprechend vervollständigt. Für die Genehmigung des Wiederabdrucks danken wir Alfred Brendel und dem Piper Verlag ganz herzlich.
 - 2 Antonín Dvořák (in cooperation with Henry T. Finck): Franz Schubert. In: The Century. Illustrated Monthly Magazine, Vol. XLVIII (July 1894), S. 341–346.

Allen jenen, die der Musik die Möglichkeit absprechen, aus eigenen Kräften, nämlich ohne die Assistenz des Wortes oder der Bühne, komisch zu sein, bieten Humoresken von Schumann bis Rachmaninow und Reger willkommenes Beweismaterial. Auch Mozarts oft bemühter *Musikalischer Spaß* wird ihren Standpunkt kaum erschüttern: Ein Katalog kompositorischer Dummheiten wird darin satirisch vor den Hörern ausgebreitet, und die Interpreten dürfen außerdem ein paar greulich falsche Noten spielen. Ich sehe Kompositionsschüler der Mozartzeit vor mir, wie sie mit ihren Rotstiften – falls es damals schon welche gab – eine musikalische Ungehörigkeit nach der anderen abhaken.

Wo wäre aber nun, außerhalb der Sphäre des Liedes oder der Oper, komische Musik zu finden? Natürlich gibt es Stücke mit komischen Titeln. *Ouf! les petits pois* oder *Prélude inoffensif* nennen sich Klavierstücke eines Komponisten, der sich selbst weniger ernst nahm, als dies unter seinen romantischen Kollegen üblich war. Die Musik, die der alternde Gioacchino Rossini zur Unterhaltung seiner Pariser Gäste anfertigte, wirft keinerlei Schatten. Es gibt, in Rossinis *Sünden des Alters*, Stücke, die auch ohne ihre Titel komisch wären, was man von Erik Saties melancholischen Miniaturen wohl kaum behaupten kann.

Die überzeugendste komische Musik ohne jedes Hilfsmittel von außen verdanken wir den Wiener Klassikern und einigen Komponisten unseres Jahrhunderts. György Ligetis *Aventures et Nouvelles aventures* bleiben selbst dann ein unwiderstehliches Lachmittel, wenn die Hervorbringung aller dieser sonderbaren Laute oder Geräusche durch die Sänger oder Spieler nicht vor unseren Augen stattfindet. Man darf dieses Werk zur absoluten Musik zählen, weil es ohne Worte auskommt und der Bühne nicht unbedingt bedarf. Daß es menschliches Benehmen, menschliche Situationen und Reaktionen widerspiegelt, ist musikalisch keineswegs verboten; die Musik der Vergangenheit hat das immer wieder getan, wenn auch gewiß weniger drastisch.

Gerne hätte ich gewußt, ob das Publikum der Haydn-Zeit manchmal in Lachen ausbrach. Daß Musik ohne störende Nebengeräusche gespielt und angehört werden sollte, ist eine stillschweigende Übereinkunft des zivilisierten Konzertlebens geworden. (Warum diese Übereinkunft des Stillschweigens eher hustend als lachend durchbrochen wird, müßte erforscht werden.) Es fehlt nicht an Beweisen dafür, daß wenigstens ein Teil der Zeitgenossen Haydns und Beethovens am Komischen der Musik seinen Spaß hatte und es in den Werken der beiden Komponisten mit Vergnügen entdeckte. Ignaz Ernst Ferdinand Arnold beschreibt im Jahre 1810 Haydns komischen Stil mit folgenden Worten:

„Dieses Spiel der leichten Fantasie, die sich alle Kunstmittel unterthan zu machen weis, giebt dem kleinsten Fluge des Genius eine Kekheit und Dreistigkeit, die [...] das Feld ästhetischer Kunst bis ins Unendliche erweitert, ohne Schaden oder Furcht zu bewirken. [...]



Die letzten Allegro oder Rondo [...] bestehen im Ganzen mehrentheils aus kurzen, leichten Sätzen, die durch eine oft sehr ernsthafte und fleißige Bearbeitung den höchsten Grad des Komischen gewinnen [...]. Jeder Schein von Ernsthaftigkeit ist nur da, um uns die Leichtigkeit des angenehmen Tonspiels recht unerwartet zu machen und uns von allen Seiten zu necken, bis wir müde, zu errathen, was kommen wird, und zu begehren, was wir wünschen, und zu fordern, was billig ist, uns auf Diskretion ergeben [...].³

Für den Haydn-Biographen Georg August Griesinger war „eine arglose Schalkheit, oder, was die Britten Humour nennen“, ein „Hauptzug in Haydns Charakter“; „leicht und vorzugsweise“ entdeckte er „die komische Seite eines Gegenstandes“.⁴

Als Albert Christoph Dies, ein anderer früher Haydn-Biograph, Haydn „über den Punkt der Neckerei in seinen musikalischen Produkten“ befragte, erklärte ihm der Meister, es sei dies „ein Charakterzug von ihm, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte [...]“. Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt.⁵

Über Beethoven berichtet Friedrich Rochlitz, daß jenem, „ist er einmal in Bewegung gesetzt, derbschlagende Witzworte, possierliche Einfälle, überraschende aufregende Kombinationen und Paradoxien immerfort zuströmen“.⁶ Was Rochlitz hier aufzählt, sind Möglichkeiten des Komischen, die uns in Beethovens Musik wiederbegegnen.

II

Die Bedeutung von Humor, Ironie und Witz ist keineswegs eindeutig zu fassen. Es gibt da nicht nur im Wortverständnis erstaunliche Unterschiede und Varianten sprachlicher und nationaler Art. Man kann darüber hinaus bestätigen, daß der Sinn für das Komische, „the sense of humour“, in ähnlichem Maße persönlich geprägt ist wie der Sinn für das Religiöse. (Jean Paul nennt Humor übrigens, in einer anderen Formulierung, „das umgekehrte Erhabene“.⁷) Wenn ich über komische Musik

3 [Ignaz Ernst Ferdinand Arnold]: Joseph Haydn. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Erfurt: Müller 1810, S. 79 und S. 81–82. Daß Arnold diese für das zeitgenössische Haydn-Verständnis so aufschlußreichen Bemerkungen wörtlich aus einer 1802 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichten Rezension der *Schöpfung* von Carl Friedrich Zelter übernommen hat, teilt Ludwig Finscher in seinem 2000 im Laaber-Verlag erschienenen Buch *Haydn und seine Zeit* mit (vgl. dort S. 494, Anm. 2).

4 Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1810, S. 107.

5 Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben. Wien: Camesina 1810, S. 115.

6 Friedrich Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. 3. Aufl. Bd. IV. Leipzig: Cnobloch 1868, S. 235.

7 Jean Paul: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Norbert Miller. Abt. I. Bd. 5: Vorschule der Ästhetik. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, S. 125.

spreche, kann ich also nur von einer Auswahl von Musikstücken ausgehen, die ich persönlich komisch finde, und mich dabei des Wortes „komisch“ bedienen, um eine Qualität zu bezeichnen, die allen diesen Stücken gemeinsam ist. Wie man gewisse Überraschungen und Inkongruenzen rein musikalischer Natur registrieren wird – ob man sie komisch, seltsam, unheimlich oder verstörend findet –, muß vom psychologischen Klima des einzelnen Stückes ebenso abhängen wie von der Seelenlage des einzelnen Hörers.

Ich beginne mit einem Klavierstück von Haydn. Bevor wir den dritten Satz seiner C-Dur-Sonate Hob. XVI:50 im ganzen betrachten, möchte ich eine Fassung präsentieren, in der vier Takte des ersten Teils und 30 Takte des zweiten fehlen. (Die Kürzungen sind im Notenbeispiel mit Hilfe von Klammern eingezeichnet.) Auch diese Fassung ergibt ein in sich abgeschlossenes Stück, allerdings wesentlich anderer Art.

Allegro molto

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts at measure 6 and includes a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking in parentheses. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 18 and includes a *cresc.* (crescendo) marking. Brackets are used throughout the score to indicate where measures have been removed or condensed.



23

1. 2.

f *p* *p* *g^{ua} ..*

28

loco
cresc.

34

f

39

dim.

44

p *cresc.*

50

f

55

Musical score for measures 55-60. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand continues the melodic development. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 64 and *f* (forte) at measure 66. The left hand accompaniment remains consistent.

67

Musical score for measures 67-72. The right hand has a melodic line with some rests. Performance directions include *ritardando* (rhythmic slowing) starting at measure 68 and *a tempo* (return to original tempo) at measure 71. A dynamic marking of *fz* (forzando) is present at measure 70.

73

Musical score for measures 73-77. The right hand features a melodic line with a *8va* (octave) marking above measure 73. A circled *1)* is placed above the final note of measure 75. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

78

Musical score for measures 78-82. A *loco* marking is placed above measure 78, indicating a change in articulation. A circled *1)* is placed above the final note of measure 80. The left hand accompaniment continues.

83

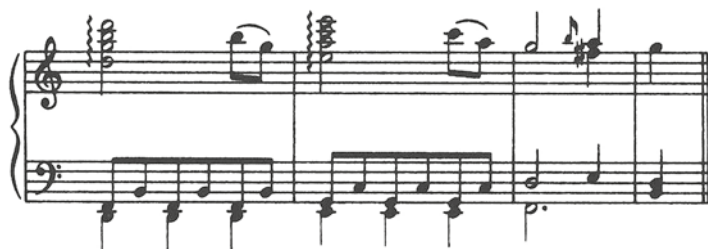
Musical score for measures 83-88. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues with eighth notes.



Nun fügen Sie bitte die fehlenden Takte in den Zusammenhang ein. Im Vergleich beider Versionen muß ich schon der kürzeren die Bezeichnung „Burleske“ zugestehen. Zu ihren komischen Merkmalen gehören die sprunghaft-übermütige Vermeidung klassischer Vier- und Achttaktperioden, das lachende und hüpfende *staccato* und ein Wutausbruch in d-Moll, dessen Jähzorn fast augenblicklich verraucht.

Die Komik der kompletten Version allerdings reicht wesentlich weiter. Es sind hier die unerwarteten und gleichsam unerlaubten H-Dur-Akkorde, die dem Hörer zu schaffen machen. Wie sind sie zu „verstehen“? Wie viele Erklärungen gibt es dafür? Und welche der Erklärungen behält am Ende recht?

Beim Hereinplatzen des ersten H-Dur-Akkords sagt sich der Hörer zunächst: aha, ein Fauxpas. Der Versuch, diesen Eindruck zu untermauern, stößt aber bald auf Schwierigkeiten. Was würde ein Spieler tun, der in einem C-Dur-Stück aus Versehen nach H-Dur gerät? Der britische Dirigent Sir Adrian Boult hätte sich vermutlich zum Publikum gewendet, „sorry, my fault“ gesagt und von vorne angefangen. Wahrscheinlicher ist, daß der Spieler versuchen wird, sich improvisierend aus der Affäre zu ziehen.



Die Regelwidrigkeit des H-Dur-Akkords würde auf solche Weise „rationalisiert“, Schadenfreude verwandelte sich in Bewunderung für den prompt reagierenden Interpreten.

Der zweitbeste Ausweg des imaginären Spielers wäre, so zu tun, als sei nichts gewesen. Man rutscht auf einer Bananenschale aus, plötzlich sitzt man da. Nach einem Moment der Verblüffung rafft man sich auf und geht mit unschuldiger Miene weiter. Genau dies scheint in Haydns Stück der Fall zu sein. Beim zweiten Hören jedoch mag sich erweisen, daß der „falsche“ H-Dur-Akkord nicht völlig unvorbereitet aufgetreten ist: Es gibt da im Takt zuvor einen kleinen nervösen Fremdkörper, die chromatische Nebennote cis, in rein diatonischer Umgebung. Ein c wäre hier von einer Harmlosigkeit, wie sie erst vier Takte später, wenn die gleiche Figur wiederkehrt, angebracht scheint.

Könnte man demnach den H-Dur-Akkord als eine Herausforderung ansehen, die vom Komponisten nicht angenommen wurde? Schließlich hätte Haydn innerhalb der Grenzen musikalischer Wohlanständigkeit bleiben und folgendermaßen weiterkomponieren können:

Wir erfahren mehr über den fragwürdigen Akkord, wenn er in der Reprise wiederkehrt. Diesmal geht ihm ein kurzer Ausflug nach c-Moll voraus, der das neapolitanische Des-Dur streift (T. 64–70). Das an dieser Stelle vorgeschriebene *ritardando*



unterstreicht, schon beinahe drohend, die Tatsache, daß sich hier nicht hartnäckig eine Fehlleistung wiederholt. Dazu klingt der H-Dur-Akkord in der Nähe der neapolitanischen Sext auch viel zu provozierend. Wiederum findet sich anschließend nicht das leiseste Anzeichen von Verlegenheit oder Schuldbewußtsein. Der Rest des Stückes ist übermütig, und am Schluß lacht Haydn uns leise aus.

Es ist mir nicht entgangen, daß, jeweils vier Takte verspätet, die H-Dur-Disso-
nanz eine Art scherzhafter harmonischer Auflösung erfährt. In der Reprise führt
sie gleichsam in den Dominantseptakkord (T. 69, 73). Psychologisch reichen die-
se Auflösungen nicht völlig aus, die Spannung der H-Dur-Akkorde zu beseitigen.
Sie tragen zum ironischen Spiel musikalischer Verwirrungen bei, können aber die
musikalische Einsicht nicht verhindern, daß diese fremden Akkorde Fremdkörper
bleiben, daß sie Verstöße sind, mutwillige Beleidigungen der Ordnung im Gewand
vorgeblicher Unschuld, aggressiver Nonsens. Wir teilen angesichts des fröhlichen
Traumas, das wir durch Haydn erfahren haben, mit Arthur Schopenhauer die Freu-
de daran, „diese strenge, unermüdliche und lästige Hauslehrerin Vernunft endlich
einmal von ihrer eigenen Unzulänglichkeit überzeugt zu sehen“.

Beim Versuch, die komischen Züge dieses Musikstücks zusammenzufassen, treffen
wir auf eine Reihe von Merkmalen, die, zumindest in den angelsächsischen Län-
dern, zum gebräuchlichen Vorrat des allgemein Komischen gehören. Es sind dies:

1. Verstöße gegen das Übliche;
2. der Anschein von Mehrdeutigkeit;
3. die Maskierung von Vorgängen oder Umständen als etwas, das sie nicht sind,
zum Beispiel naiv und stümperhaft;
4. verschleierte Beleidigungen;
5. und schließlich: Nonsens.⁸

Neben diesen Stereotypen des allgemein Komischen sei noch ein spezifisch musi-
kalisches Merkmal erwähnt, nämlich die Suggestion von Gelächter und Gehüpfen,
bekannten Begleiterscheinungen der Heiterkeit und des Übermuts, die sich in der
Musik als kurzes *staccato*, weite Intervallsprünge und kleine, voneinander getrennte
Notengröppchen zu erkennen geben, so etwa in den Scherzi der A-Dur-Sonaten von
Beethoven (op. 2 Nr. 2) und Schubert (D 959). Ich nenne sie „Scherzklänge“ nach
einem späten Bild Wassily Kadinskys, das solche musikalischen Wirkungen mit den
Mitteln abstrakter Kunst evoziert. Kurzes *staccato* wird darin durch Keile, Hüpfen-
des durch Bogenformen sichtbar.

8 Angeregt durch David Hector Monros Untersuchung komischer Tendenzen in: D.H.M.:
Argument of Laughter. Melbourne: Melbourne University Press 1951.

III

Verstöße gegen das Übliche bedürfen eines Ordnungsgefüges, gegen das sie verstoßen, eines Rahmens, aus dem sie fallen. Für komische Zusammenhänge außerhalb der Musik ergibt sich ein solcher Rahmen aus Wörtern und ihrer Bedeutung, aus menschlichen Situationen und Reaktionen und aus einem Denken, das an die Sprache gebunden bleibt; innerhalb der Musik ergibt er sich aus musikalischen Formen (das heißt aus musikalischen Erwartungen, die sich eingebürgert haben) und aus der Schlüssigkeit eines rein musikalischen Denkens. Dieser Rahmen steht auch dem passiven Musikhörer zur Verfügung; die Hör-Erfahrung, die er braucht, um sich seiner zu bedienen, entspricht etwa der sprachlichen Erfahrung, die ein Kind braucht, um einen Witz oder Scherz zu „verstehen“. Freilich gibt es auch Witze für Erwachsene und Fortgeschrittene.

Warum ließen sich gerade in der klassischen Musik komische Wirkungen so überzeugend herstellen? Wohl weil die Klassik mit ihren festen, in sich geschlossenen Formen und Formstrukturen ein Vertrauen widerspiegelt – das Vertrauen der Aufklärung in ein rationelles, erklärbares, überschaubares Universum.⁹ Der Geist der klassischen Musik schient die Zuversicht, die Welt sei gut, oder sie könne es zumindest werden, miteinzuschließen. Für die Romantiker dagegen gab es ein verbindliches Ordnungsgefüge nicht mehr. Man mußte die eigene Ordnung in sich selbst entdecken oder erschaffen. Die offenen und fragmentarischen Strukturen der romantischen Musik erfüllen sich dementsprechend in der „Fantasie“; in ihr erhebt sich das Persönliche und Außerordentliche zur Norm. Wo, wie bei Hector Berlioz, die Überraschung zum Prinzip des Komponierens und Musik zu einer Kette von Fieberträumen wird, hat das Komische kaum mehr eine Chance. Nur im Angriff auf die musikalische Wohlanständigkeit, auf gute und billige musikalische Erwartungen, bewährt sich seine Wirkung.

Kadenzen zu klassischen Konzerten durften und sollten solchen Erwartungen zuwiderlaufen. Womit der Hörer jedoch unweigerlich rechnete, war der Eintritt des abschließenden Trillers auf dem Dominantseptakkord, der in das Tutti des Orchesters und in die Tonika mündete. Beethoven, einer der gewaltigsten musikalischen Architekten, war zugleich der verrückteste Kadenzschreiber aller Zeiten. Seine Riesenkadenz zum C-Dur-Konzert entzieht den Hörern, und den Orchestermusikern, auch noch die letzte Sicherheit: Der Schlußtriller gelingt einfach nie, wie er sollte. Nach etlichen hundert Takten des Amoklaufs durch diverse Tonarten scheint das Ende der Kadenz erreicht. Die Dominante von C-Dur ist da, ebenso der Triller. Aber warum löst ein *diminuendo* die Spannung? Und wo bleibt der notwendige Septimenakkord? Die Situation scheint dem Komponisten aus der Hand zu gleiten.

9 „Sinn für Humor entwickelt sich in einer Gesellschaft in dem Maße, als ihre Mitglieder sich bewußt gemacht haben, daß sie singuläre Einzelpersonen sind und zugleich, alle gemeinsam, unabänderlichen Gesetzen untertan.“ W.H. Auden: Notes on the Comic. In: W.H.A.: The Dyer's Hand and Other Essays. London: Faber & Faber 1963, S. 371–385, hier S. 385.



Wiederum sind wir in einen Bereich psychologischer Mehrdeutigkeit geraten. Der heroischen Bravour, die den Charakter der Kadenz bisher bestimmt hatte, geht der Atem aus. Zugleich lässt die lyrische Farbe des Trillers auf eine neue, poetische Wendung schließen. Einen Augenblick lang steht die Zeit still. Was hat Beethoven mit uns vor?

96

dim.

tr tr tr

Wir sind soeben von einer „höheren Gefühlsebene“ herabgeplumpst. Keine lyrische Episode und kein Orchestertutti werden uns beschieden, sondern eine Parodie des dritten Themas in einer Tonart, in die Beethoven nicht einmal ordentlich moduliert hat. Man kann den Hörern ihre Entrüstung nachfühlen. Das vorgebliche G-Dur hält jedoch nicht lange an. Bald beherrscht der Dominantseptakkord, der uns gefehlt hatte, das musikalische Feld. Ein weiterer ironischer Trillerversuch erweist sich als nutzlos, weil der Akkord nun als Dominantsekundakkord in der falschen Position steht.

116

tr tr tr tr

Zu guter Letzt wird der wieder auf seine Beine gestellte Akkord in einer Serie entfesselter Tonleitern mit verbissener Tollheit auf uns losgelassen. Da erwartet uns eine beispiellose Überraschung: Zwischen die beiden Schlußakkorde schiebt sich, schnell, kurz und leise, ein gänzlich überflüssiges Arpeggio. Es lohnt sich, das Ende der Kadenz einmal, im Vergleich, ohne diese Unterbrechung direkt ins Orchester laufen zu lassen, um zu ermessen, was Beethoven dem ernsthaften Musikhörer hier zumutet.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '116', features a rapid, continuous arpeggio in both the treble and bass clefs, marked with a forte (f) dynamic. The bottom staff shows a cadence in two measures. The first measure is marked piano (p) and the second measure is marked fortissimo (ff). Both measures in the bottom staff show a chord in the bass clef and a whole rest in the treble clef.

Was hätte uns dieses Arpeggio, wenn es reden könnte, zu sagen? „War das wirklich schon der Schluß?“ „Wozu die lächerliche Aufregung!“ „Himmel, wo ist denn der Triller?“ „Zweimal ging’s schon nicht; warum sollte es dann gerade jetzt gehen?“ Oder auch bloß: „*Dein* Gesicht solltest du sehen!“

IV

Komische Unbotmäßigkeit hat in der klassischen Musik eine rationale und eine irrationale Funktion. Die rationale wird deutlich in dem Satz: „Nichts ist der falschen Großartigkeit, des Guten sowohl wie des Bösen, angemessener als Gelächter.“ Er stammt von Francis Hutcheson, einem schottischen Aufklärer des 18. Jahrhunderts. Nach Schiller muß der Komiker „sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten“; gerade durch „beständige Abwehrgung der Leidenschaft“ zeigt er seine Kunst. In der komischen Musik sind das Erhabene und das Heroische, sind Schwärmerei und Hingerissenheit nur dann am Platz, wenn man sie lächerlich machen kann.

Auf der anderen Seite hatte der Irrationalismus begonnen, die „Gewißheiten“ der Vernunft zu unterminieren. Musikalisch macht er sich bemerkbar als eine Verspottung des Wohlerzogenen, Würdigen und Normalen. Wenn der Zweifel des Rationa-



lismus sich gegen allzu große Gefühle richtet, dann jener des Irrationalismus gegen den gesitteten Ablauf musikalischer Formen. Denis Diderot konstatiert eine Verwandtschaft des großen Künstlers mit dem großen Verbrecher – beide mißachten Regeln und Gesetze – und räumt den dunklen Mächten im Menschen ihren Anteil an der Entstehung von Kunstwerken ein. Nirgends kommen diese dunklen Mächte fröhlicher zum Vorschein als in gewissen Finalsätzen Haydns, nirgends beunruhigender als in manchen seiner Stücke in Moll.

Ich muß darauf hinweisen, daß die formalen Eigentümlichkeiten einer Komposition nicht hinreichen, sie als komisch zu bestimmen: Form und Psychologie müssen ineinanderwirken. Zwei exzentrische Kennzeichen Haydns, seine plötzlichen Pausen und Fermaten an unerwarteter Stelle und seine beharrlichen Wiederholungen der gleichen Note oder des gleichen leisen Akkords über mehrere Takte hinweg, können im Hörer, je nach dem Charakter des Stückes, sehr verschiedene Reaktionen auslösen. Ein Unterbrechen, Anhalten oder Einfrieren des musikalischen Flusses mag uns erheitern oder beängstigen. Wo sich beides zugleich einstellt oder die Wirkung zwischen beidem oszilliert, spricht man vom Grotesken. (György Ligetis *Aventures et Nouvelles aventures* sind groteske Musik, wie denn überhaupt die meisten komischen Werke dieses Jahrhunderts der grotesken Sphäre angehören.) Je nach dem psychologischen Klima des Stückes sind es also die gleichen musikalischen Kunstgriffe, die uns amüsant oder unheimlich, komisch oder makaber anmuten, oder beides zugleich. In der klassischen Musik findet sich meist in klarer Trennung entweder das eine oder das andere. Übrigens lassen, im populären Sprachgebrauch, das deutsche „komisch“ und das englische „funny“ beide Nuancen zu.

Stücke, die im wesentlichen komisch sind, stehen in Dur. Wenn ich von Opernarien oder Liedern in Moll absehe – ich denke hier an Osmins „Erst geköpft, dann gehangen“ aus Mozarts *Entführung* oder an Beethovens „Flohlied“ –, fällt mir zunächst nur ein einziges komisches Moll-Beispiel ein: die c-Moll-Bagatelle aus Beethovens Opus 119. Das Stück scheint mir komisch, weil ein Tanz, der eigentlich in einer Dur-Tonart stehen sollte, dazu herhalten muß, grimmige Entschlossenheit zur Schau zu stellen. Nein, es gibt auch noch ein weiteres Stück, das hier genannt werden darf: den zweiten Satz von Beethovens Sonate op. 110 – doch ist dieser bereits Bestandteil eines größeren Entwurfs, episodischer Kontrast innerhalb eines Werkes, dessen Sätze ohne Pause aufeinanderfolgen. Die Übermittlung komischer Entschlossenheit bleibt im übrigen den Mollepisoden der früheren Rondosätze Beethovens vorbehalten. Ein bekanntes, nicht immer komisch verstandenes Beispiel bietet die a-Moll-Stelle im Finale des C-Dur-Konzerts.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf einen Bereich komischer Musik hinweisen, der seine Komik aus Übertreibung und Besessenheit, aus Exzeß und fixer Idee bezieht. Musik dieser Art erinnert in ihrem Als-ob-Charakter an Bühnenkomik, an Karikatur und Opera buffa. Es scheint, als wolle der Komponist uns sagen: „Das bin eigentlich gar nicht ich. Ich spiele bloß den Choleriker, den Zerstreuten, den

Pedanten, das ungezogene Kind oder die Unschuld vom Lande, um mich und euch zu unterhalten.“

Der Beginn von Beethovens sogenannten „Eroica-Variationen“ beschränkt sich auf die Gegenüberstellung stärkster, ja übertriebener Kontraste von laut und leise:

The image shows a musical score for the beginning of the Eroica Variations. The tempo is marked 'Allegretto vivace'. The score consists of two systems of piano music. The first system starts with a forte (ff) dynamic and a piano (pp) dynamic. The second system shows a first ending (1) with a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The music is in 2/4 time and features a mix of loud and soft dynamics.

Es wird abwechselnd *pp* geflüstert und *ff* gebrüllt oder auf Zehenspitzen gegangen und aufgestampft. Zur Komik der Situation trägt bei, daß der Baß allein vorgibt, das komplette Thema zu sein, welches sich doch erst nach drei Variationen als Beginn der eigentlichen Variationenreihe zu erkennen gibt; ferner, daß Generalpausen die *ff*-Schläge vom Rest der Musik isolieren; und daß das nachfolgende einzelne *b* mit der Bezeichnung *piano* wie ein Schauspieler auftritt, der seinen Finger an die Lippen legt und uns bedeutet: „Um Himmels willen, nicht so heftig!“ Im Verlauf der Variationen spielt Beethoven weiterhin mit dem Gegensatz von laut und leise, von wechselnden und obstinat wiederholten Noten. Manchmal reißen die lauten Tonwiederholungen gleich das ganze Stück an sich, so in Variation 9 als erbostes Grunzen oder in Variation 13 als hysterisches Gekreisch. Variation 7 wartet in ihrem Mittelteil mit fettem Bühnenlachen auf. Das Rondo von Beethovens B-Dur-Konzert beginnt mit eigensinnigen Akzenten auf dem falschen Taktteil und „korrigiert“ sie dann witzig vor der Coda.

Auch Tempokontraste können von komischer, ja geradezu theatralischer Wirkung sein: In Variation 21 der Diabelli-Variationen Beethovens reden zwei komische Figuren – eine stürmisch-robuste und eine grämliche – aneinander vorbei. Gegen Ende von Beethovens G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 lösen verschiedene Tempi einander ab, mit Adagios, deren Langsamkeit und Pausen, deren Länge die Hauptmelodie des Satzes bis ins Uferlose zerdehnen, und mit einem Schlußpresto, das die 30 Sekunden wieder einzuholen versucht, die man vorher verdrödel hat.



Der Pianist, dem es am Ende dieser Sonate nicht gelungen ist, jemandem einen Lacher zu entlocken, sollte Organist werden.

Als eine Schülerin Hans von Bülows einmal versuchte, den gefürchteten dritten Satz von Beethovens „Lebewohl-Sonate“ zu bewältigen, unterbrach Bülow sie und rief: „Halt! In der Freude des Wiedersehens reißen sie aus, verwickeln sich in ihre Schleppe, stürzen hin und werfen alle Blumentöpfe im Garten um.“¹⁰ Ich glaube, daß ein Anflug dieses Gemütszustands manche klassischen Allegro- oder Prestosätze erst wachkühlt – doch sollte der Spieler dabei die Kontrolle über die Blumentöpfe seiner Noten nicht verlieren.

Zu den Stücken, die einzig aus der Perspektive komischer Besessenheit zu begreifen sind, gehört der erste Satz von Beethovens Sonate op. 31 Nr. 1:

Allegro vivace

Wäre das Stück nichts als „tönend bewegte Form“, man könnte es ruhigen Gewissens der Vergessenheit preisgeben. Nicht weniger als siebenmal beginnt Beethoven im Verlauf dieses Satzes das gleiche Anfangsthema in der gleichen Tonlage und Grundtonart G-Dur. Wer glaubt, dies sei aus Achtlosigkeit und ohne besondere Absicht geschehen, der hebe die Hand.

Während einer meiner Aufführungen des Stückes im Konzertsaal flüsterte, wie mir hinterbracht wurde, eine Dame der anderen zu: „Er spielt seine Hände nicht zusammen!“ Weitere Hinweise darauf, daß Beethoven Komisches im Sinn hatte, finden sich im kurzem *staccato* und in der bizarren Regelmäßigkeit knapper, abgehackerter Klangstrecken. Der Charakter des Satzes ergibt sich als eine Mischung aus zwanghafter Entschlossenheit und Zerstretheit. Wenn das Stück überhaupt vom Fleck kommt, gerät es dorthin, wo es nicht hin will oder hin soll, etwa nach H-Dur statt

10 Theodor Pfeiffer: Studien bei Hans von Bülow. Berlin: Luckardt 1894, S. 55.

in die beim Seitenthema übliche Dominante D-Dur, oder (in der Reprise) gar nach E-Dur statt zurück in die Grundtonart. Was Beethoven hier präsentiert, verblüfft und belustigt als Verstoß gegen die harmonischen Erwartungen (während ähnliche Vorgänge in der späteren „Waldstein-Sonate“, wie Donald Francis Tovey bemerkt hat, bereits zum natürlichen Bestandteil erweiterter harmonischer Perspektiven geworden sind). Die Coda zeigt jedem, dem es vorher nicht aufgefallen war, daß Beethoven mit uns seinen Scherz treibt.

Der langsame Satz derselben Sonate trägt die außerordentliche Bezeichnung *Adagio grazioso*. Ich möchte das Anfangsthema erst in einer vereinfachten Version vorstellen, die von mir stammt:

Adagio cantabile

The musical score for 'Adagio cantabile' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *legato*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Hier nun Beethovens eigener Text:

Adagio grazioso

The musical score for 'Adagio grazioso' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. A wavy line is drawn above the treble clef staff. The second system continues the melodic and harmonic development.



Beethovens Original klingt, so scheint es mir, wie eine von Rossini angefertigte Parodie meiner eigenen liebevoll-humorlosen Fassung. (Rossini war damals übrigens zehn Jahre alt.) Beethovens *Adagio grazioso* balanciert zwischen Grazie und Geziertheit, Nostalgie und Vorahnung, Lyrik und Ironie, Sympathie und Spott. Was verspottet Beethoven? Den Stil seiner eigenen frühen Rondos? Die geläufige Gurgel und das Bühnengehaben einer Primadonna? Die fast groteske Beweglichkeit einer Maria Taglioni oder Fanny Elßler, wie sie uns das Fingerballett von gutgeölten Trillern, *staccato*-Achteln und musikalischen Pirouetten vor Augen führt? Vielleicht ist dieses *Adagio* das erste neoklassische Musikstück. Es entbehrt nicht der Komik, daß Igor Strawinsky ausgerechnet diese Beethoven-sonate, angeblich als einzige, nicht mochte.

V

Die Kombination inkongruenter Elemente gilt als ein Merkmal des Witzes. Im Finale von Beethovens Sonate op. 10 Nr. 2 wird die Gelehrsamkeit der Fugentechnik respektlos „mißbraucht“. Adolf Bernhard Marx verglich den Satz mit einem „Greis, den ein Kind am Bart zupft“.¹¹

11 Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. 2. Aufl. Tl. 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1848, S. 317.



Natürlich wird eine ernsthafte Fugenexposition erst gar nicht angestrebt, und der zwischen Kontrapunkt und Homophonie, Sonate und Rondo, feuriger Energie und Gelächter hin und her gerissene Hörer findet sich verwirrt vor die Frage gestellt, was der Komponist denn eigentlich wollte.

Schon Haydn wurde (von Griesinger) die Fähigkeit nachgesagt, den Hörer „durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken“.¹² Für Zeitgenossen Carl Philipp Emanuel Bachs wie Christian Gottfried Krause, dessen Buch *Von der Musikalischen Poesie*¹³ Gotthold Ephraim Lessing zu seinen Lesern zählte, mußte Erhabenheit durch eigens dazu bestimmte musikalische Stilmittel ausgedrückt werden. (Zu den erhabenen Regungen, die Krause erwähnt, gehören Großmut, Majestät, Pracht, Erstaunen, Zorn, Wut, Rache und Verzweiflung!)¹⁴ Haydn stellt diese Stilmittel des Erhabenen dem Komischen, also der niedrigsten Kategorie der damaligen Poetik, unerlaubt zur Verfügung. Jene „mescolanza di tutti generi“,¹⁵ die Antonio Salieri an Haydns Messen beanstandete, trifft auf dessen komische Musik kaum weniger zu. Der große Erfolg seiner Symphonie *Il distratto*, die nichts weiter ist als die Aneinanderreihung der Stücke einer komischen Schauspielmusik in sechs Sätzen, zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen den Gattungen geworden waren, wie bereitwillig das Publikum solche Musik auch ohne die Bühne akzeptierte und wie stark das Bedürfnis der Hörer, zumal in Frankreich, darauf hinzielte, herauszufinden, was Musik „ausdrückt“ oder „darstellt“.

Die Einführung des Komischen in Streichquartett, Symphonie und Sonate gehörte zu den großen Leistungen Haydns. Carl Friedrich Zelter erklärte seinem Freund Goethe in einem Brief vom 9. März 1814, daß Haydns Kunst in früheren Jahren „getadelt ward“, weil sie den bitteren Ernst seiner Vorgänger, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, „gleichsam travestierte“.¹⁶ In ihrer Frühzeit parodierte

12 Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, S. 107.

13 Christian Gottfried Krause: *Von der Musikalischen Poesie*. Berlin: Voß 1752.

14 Ebenda, bes. S. 69f.

15 Antonio Salieri: *Dokumente seines Lebens*. Unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit. Gesammelt und erläutert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Bock 2000, S. 246.

16 Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang Goethe, 9.3.1814. In: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften herausgegeben von Max Hecker. Bd 1. Leipzig: Insel 1913, S. 383.



die Opéra comique den Stil Lullys. Es lag Haydn gewiß fern, mit dem von ihm hochverehrten Carl Philipp Emanuel etwas Ähnliches anzustellen.¹⁷ Der Hörer wird vielmehr auf witzige Art aufgefordert, dem Komischen einen höheren Stellenwert im Leben zuzuweisen. Das Komische soll ernster, zuweilen auch das Ernste komischer genommen werden. Die Bezeichnung „das hohe Komische“ war für Haydns Musik wie geschaffen; sogar manche seiner Adagios gehören, Carl Ludwig Junkers *Musikalischem Almanach auf das Jahr 1782* zufolge, zum „hohen Komischen“, obwohl bei einem Adagio der Mensch doch „eigentlich weinen sollte“.¹⁸

Der Beginn des Finales von Beethovens Opus 10 Nr. 2 hat ein „Lachthema“, und Gelächter beherrscht insgesamt den Satz. Daß Musik lachen könne, wird manchmal bestritten, wogegen wohl noch nie jemand daran gezweifelt hat, daß sie seufzen kann. Auf manche von uns wirkt Gelächter ansteckend. Dem Melancholiker mag es unerreichbar sein oder Pein bereiten. Andere finden es vulgär, sehen in der Ernsthaftigkeit ein erstrebenswertes Zeichen der Reife und in allem, was Gelächter erregen könnte, eine Entweihung höherer Zustände. Vom Sockel seines Ernstes herabsteigen hieße den Respekt vor sich selbst verlieren.

Auch Joseph II. fehlte das Verständnis für Haydns „Späße“. Lachen gefährdet den Staat und die Religion: Plato wollte es verbieten. Lachen verträgt sich nicht mit dem Heiligen und dem Absoluten. Andererseits ist Lachen ein Privileg der Götter – als sardonisches Lachen in der *Ilias* und der indischen Mythologie, als „selige Ruhe und Heiterkeit“ im „unauslöschlichen Göttergelächter“ Hegels.¹⁹

Umberto Eco, der sich mit der Bedeutung des Lachens in seinem Roman *Der Name der Rose* auseinandersetzt, zitiert Plinius den Jüngeren: „Aliquando praeterea rideo, ioco, ludo, homo sum.“²⁰ (Manchmal lache ich, scherze ich, spiele, bin Mensch.) Das Lachen der Menschen ist wohl kaum das Lachen der Götter. Wer jemals ein kleines Kind beobachtet hat, das seine Eltern erblickt, ein neues Spielzeug in die Hand nimmt oder sich in ein aufregendes Abenteuer hineinstürzt, ahnt, daß nicht jedes Lachen im Katastrophalen wurzeln oder Überlegenheit ausdrücken muß. Im

17 Von Carl Philipp Emanuel Bach übernahm Haydn nicht nur exemplarische Merkmale seiner frühen Sonaten (nach Andreas Staier: klare formale Disposition, die Einheit von Gefühlsausdruck und thematischem Material in jedem Satz sowie konsequente motivische Arbeit), sondern auch die Lust an der Überraschung. Wenn C. Ph. E. Bach innerhalb der „Bizarrerie“, die für seinen Stil charakteristisch werden sollte, jemals versucht hat, komisch zu sein, so konnte dies eigentlich nur fehlschlagen. Wo das Prinzip der Überraschung herrscht, bleibt für den Humor kein Spielraum – wie man später bei Berlioz nachprüfen kann.

18 Carl Ludwig Junkers: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*. Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782. Alethinopel [Freiburg]: O. V. o. J. 1782, S. 20.

19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Herausgegeben von H[einrich] G[ustav] Hotho. Thl. 1. 2. Aufl. Berlin: Duncker und Humblot 1842, S. 200.

20 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. (Il nome della rosa, deutsch.) Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. 11. Aufl. München: dtv 1987, S. 84.

Zarathustra heißt es: „Fand er zum Lachen auf der Erde selber keine Gründe? So suchte er nur schlecht. Ein Kind findet hier noch Gründe.“²¹

Moderne Nachschlagewerke wie *The New Grove* oder *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* haben für das Stichwort „Humor“ keine Verwendung. Im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Hermann Mendel aus dem Jahr 1875 hingegen gibt es einen schönen Aufsatz über dieses Thema. Darin wird Humor von anderen Erscheinungsformen des Komischen als etwas Umfassenderes unterschieden: als ein „Typus der Welt- und Lebensanschauung“. Für „den Humoristen“, so sagt das Lexikon (und beruft sich damit, ohne ihn zu nennen, auf Jean Paul), gibt es „keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt. Darum findet er Welt und Menschen weder lächerlich noch abscheulich, sondern bedauernswerth [...]“.²² Humor steht so in Beziehung zum tragischen Untergrund des Lebens, über den er sich lachend oder lächelnd erhebt. Am Ende erweisen sich Beethovens Diabelli-Variationen, in diesem Jean Paulschen Sinn, als ein Hauptwerk des musikalischen Humors.

VI

Wie Sie vielleicht bemerkt haben, ist der Name Mozart bisher kaum gefallen. Auf der Suche nach Beispielen in Mozarts Werken wurde mir klar, daß ich zu Unrecht angenommen hatte, Mozarts absolute Musik müsse eine Fundgrube des Komischen sein, weil seine Briefe und seine Opern dies sind und weil er in Gesellschaft so gerne Unsinn trieb. Für Haydn und Beethoven war, bei aller Liebe zum Gesanglichen, sinnliche Schönheit des Klanges nicht das oberste Gebot; sie blieben Instrumentalkomponisten. Die Vorstellungskraft Mozarts oder Schuberts dagegen scheint mir, selbst in ihren Instrumentalwerken, überwiegend vom Vokalen geleitet; bekanntlich schalt Hans Georg Nägeli Mozarts Symphonien als zu opernhafte. Gesang hat mit dem Komischen ebensowenig zu tun wie Sinnlichkeit. Er bewohnt einen Bereich des Schönen, der sich dem Komischen erst unter dem Einfluß des Wortes und der Szene eröffnet. Wo Gesang selbst komisch wird, grenzt er ans Groteske und Parodistische, an Stöhnen, Schreien, Quicken oder Grunzen. Die Musik unserer Zeit hat sich solche Klänge oder Geräusche, die dem Absurden und dem demonstrativ Physischen angemessen sind, dienstbar gemacht.

Zur Schönheit der Mozartschen Kantilene gesellt sich die Schönheit seiner musikalischen Proportionen, die Suggestion völliger formaler Ausgewogenheit. Neben Mozarts wahrhaft klassischer Ordnung erscheint Haydn immer wieder als der kapriziöse Abenteurer: Wo Mozart es fertigbringt, mit dem Erwarteten zu überraschen, glänzt Haydn im Unerwarteten. (Der Paukenschlag im Adagio der Symphonie Nr. 94 ist nur ein Beispiel unter vielen.)²³

- 21 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Fairfax: Echo Library 2006, S. 214.
- 22 Musikalisches Conversations-Lexikon. Herausgegeben von Hermann Mendel. Bd. 5. Berlin: Oppenheim 1875, S. 330.
- 23 Meine Meinung revidierend, finde ich heute manche von Mozarts Finalsätzen durchaus komisch, im Klang Bläsern näherstehend als der menschlichen Stimme.



Für Schumann waren Beethoven und Schubert jene Meister, die „jeden Lebenszustand in die Tonsprache“ übersetzen konnten.²⁴ In einer Notiz über *Das Komische in der Musik* meint er seltsamerweise „in einzelnen Moments musicaux von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande: so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber“.²⁵ Als ein gewisser Joseph Dessauer eines von Schuberts Liedern allzu melancholisch fand, fragte ihn der Komponist angeblich: „Kennen Sie eine lustige Musik?“²⁶ Eduard von Bauernfelds Mitteilung klingt glaubwürdig. Was Schubert auch immer unter dem Lustigen verstanden haben mag, das er in der Musik offenbar nicht fand – seine eigene Musik scheint es kaum gesucht zu haben. Chopin und Liszt bleiben in ihrer Musik vom Komischen so gut wie unberührt. Dagegen ist Schumanns Bedürfnis nach dem Komischen oft genug zu spüren; unter den romantischen Musikern ist er der einzige, der sich den Bemühungen des deutschen romantischen Schrifttums um Humor und Ironie nicht verschlossen hat. Daß es komische Musik gibt, steht für Schumann außer Zweifel. Allerdings ist Schumanns „Humor“ – wo immer man diesem Wort in seinen Kompositionen begegnen mag – meist „guter Humor“: Das Versöhnliche und Gemütvolle steht der Aufsässigkeit im Weg. Auf der anderen Seite vermag sich bei ihm das Skurrile und Bizarre nur schwer vom Depressiven zu lösen. Richard Wagner soll einen bekannten Satz aus Schillers *Wallenstein* ins Gegenteil verkehrt haben: Heiter sei das Leben, ernst die Kunst. Es scheint, als ob der romantische Komponist die Rechtfertigung komischer Texte brauchte, um, in Lied oder Oper, Komisches zu komponieren.

Konzerte sind heutzutage eine ernste Sache. Musik hat, bei den meisten Interpreten und dem überwiegenden Teil des Publikums, nichts zu lachen. Was das Publikum im Interpreten feiern möchte, sind der Held, der Diktator, der Poet, der Magier und der Verführer, oder das hilflose Gefäß einer höheren Eingebung. Der Übermittler komischer Musik hingegen muß demonstrieren können, daß er sich selbst nicht allzu ernst nimmt. Komische Musik muß auch komisch gespielt werden. Sie ist weit abhängiger von der Einsicht des Spielers als ein Nocturne, ein Bravourstück oder ein Trauermarsch. Doch ist es mit der Fähigkeit, etwas komisch zu spielen, noch nicht getan. So wie die Dinge liegen, muß das Komische dem Publikum auch noch sichtbar gemacht werden, damit es überhaupt bemerkt, daß etwas Komisches passiert, und den Mut faßt, es komisch zu finden.

Beim Spielen vergnügt auszusehen will vielen von uns allerdings kaum gelingen. Allzuleicht schlagen sich Konzentration und nervöse Spannung in gequälten oder grimmigen Mienen nieder. Der Anfang eines klassischen Stückes legt dessen

24 Robert Schumann: *Das Komische in der Musik*. In: R. Sch.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1854. Online: <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr022.html> [2013-01-23].

25 Ebenda.

26 Eduard von Bauernfeld: *Aus Bauernfeld's Tagebüchern*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft VI* (1896), S. 85–223, hier S. 168.

Grundcharakter sofort fest; wer zu Beginn der bereits erwähnten C-Dur-Sonate von Haydn so aussieht, als sei er dabei, ein schwieriges Kreuzworträtsel zu lösen, richtet mehr Schaden an als der Spieler, dem es während des Adagios der sogenannten „Mondschein-Sonate“ in den Sinn käme, fröhlich zu lächeln. Niemand wird das cis-Moll-Adagio für ein fröhliches Stück halten, während doch der hochkomische Beginn der Haydn-Sonate samt seinen Eselsschreien häufig so herauskommt, als praktizierte gerade jemand die Quadratur des Kreises. Schon vom ersten Ton an müßte hier der Spieler dem Publikum wortlos und diskret zu verstehen geben, daß es sich amüsieren darf:



Warnung an den Spieler: Die Dosierung des Komischen ist wichtig. Es darf nicht forciert werden.

Als das englische Wort „humour“ nach Deutschland drang, übersetzte Lessing es mit „Laune“. Nach Kant bedeutet „Laune im guten Verstande [...] das Talent, sich willkürlich in eine gewisse Gemüthsdisposition versetzen zu können, in der alle Dinge ganz anders als gewöhnlich (sogar umgekehrt), und doch gewissen Vernunft-principien in einer solchen Gemüthsstimmung gemäß, beurtheilt werden“. Was Kant hier sagt, scheint mir den besonderen Fähigkeiten eines komischen Interpreten treffend gerecht zu werden. „Diese Manier gehört indeß“, wie Kant aber noch hinzufügt, „mehr zur angenehmen als schönen Kunst, weil der Gegenstand der letztern immer einige Würde an sich zeigen muß“.²⁷

Ich für meinen Teil folge Haydn und Beethoven mit dem größten Vergnügen auch dorthin, wo die Kehrseite des Erhabenen zu ihrem Recht kommt und Respektlosigkeit der Würde ein Gesicht schneidet.

27 Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft (1790). In: Kant's gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5. Berlin: de Gruyter 1908, S. 165–485, hier § 54, S. 336.



„Unser aller Weg führt übern Bodensee“

Robert Gernhardts Nonsens-Poesie

Von Robert Vellusig

1. Die Wacht am Reim, das beschissene Sonett und das Ding, das keiner voll aussinnt

Am 16. Dezember 1994 erhielt Robert Gernhardt einen Anruf aus der Kulturredaktion der BILD-Zeitung.¹ Er habe in einem BILD-Interview darauf hingewiesen, dass der Reim in der deutschen Lyrik der Gegenwart keinerlei Stellenwert mehr besitze, und dies habe das Heer der BILD-Leser mobilisiert und „in einen wahren Poesie-Rausch“ versetzt. Seit einigen Ausgaben nun schon veröffentliche das Blatt gereimte Gedichte; nun sei es an ihm, Robert Gernhardt, dem laut Auskunft des Suhrkamp-Presschefs Lutz Hagestedt einzigen Dichter deutscher Sprache, der des Reimes mächtig sei, den dichtenden BILD-Lesern eine Grußadresse zu senden. In Aussicht gestellt wurde Gernhardt ein werbewirksamer Hinweis auf seinen neuen Gedichtband; Gernhardt stimmte zu. Tags darauf erschien in der BILD-Zeitung folgender Artikel:

„Liebe BILD-Dichterinnen, liebe BILD-Dichter

Heute eine Überraschung: Robert Gernhardt (57) ist einer der bedeutendsten deutschen Dichter, der Meister des Wort-Witzes; seine Verse druckt die FAZ, für Otto erfindet er Pointen. Nun hat er für BILD gereimt! Wenn das kein Kompliment für alle Hobby-Dichter ist!“²

Und dann folgte unter der Überschrift *Von Robert Gernhardt für BILD-Leser* dieses Gedicht:

„Der deutsche Dichter reimt nicht mehr –
so stand es jüngst in BILD.
Da griff das Volk zur Schreibfeder
und dichtete wie wild.
Schier 23tausendmal
kam Post in diesen Tagen
Durchweg gereimt: Was will die Zahl
dem Freund der Dichtkunst sagen?
Was immer deutsche Dichter schreim,
davon stürzt das Gedicht nicht eim.

1 Zum Folgenden vgl. Robert Gernhardt: *Gesammelte Gedichte. 1954–2006*. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 1045–1046. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „GG“.

2 Ebenda, S. 1046.

Lieb Vaterland magst ruhig bleim –
fest steht und treu die Wacht am Reim.³

Subversiver könnte man einer Aufgabe nicht nachkommen. Gernhardts Gedicht, das von der BILD-Zeitung als Hommage an die deutschen Hobby-Dichter vorgestellt wird, erweist sich als heiter-ironische Persiflage jenes Anspruchs, mit der die BILD-Redaktion die Gedichte ihrer Leser präsentiert. Dass es die Stimme des Volkes sei, die die Kultur des Reims vor dem Untergang bewahrt, ist die Suggestion, der sich Gernhardts Gedicht-Gruß verweigert.

Zwar sieht sich Gernhardt durchaus auf einer Linie mit Peter Rühmkorf, der in seinem Buch *Über das Volksvermögen* und in seinen Poetikvorlesungen mit Nachdruck auf die vorliterarischen Ursprünge und die außerliterarischen Traditionen der Poesie hingewiesen hat,⁴ dem Kulturkampf, den die BILD-Zeitung inszeniert, kann er sich freilich nicht anschließen. Zwar hält er es durchaus für ein Gütesiegel der Poesie, wenn die Dichter „etwas stiften“,⁵ will sagen: wenn ihre Verse volkstümlich und zu „geflügelten Worten“ werden (Berührungsscheu ist ihm fremd), die Kunst aber ist ihm ein Feld, das von Kunstverstand und Präzision regiert wird: im Fühlen, im Denken, im Ausdruck,⁶ und die BILD-Zeitung ist gewiss nicht der Ort, an dem über solche Fragen angemessen verhandelt werden könnte.

Die *Wacht am Reim* ist ein für Gernhardt besonders typisches Gedicht: Es vereint die Leichtigkeit seiner Reimkunst mit der übermütig-heiteren Stimmung, von der seine Lyrik getragen ist, und einem entschiedenen Hang zum komischen Nonsens. Komisch sind Gernhardts Verse, weil sie die Reimereien des Volkes mit parodistischen Mitteln zum heldenhaften Kampf gegen eine nationale Bedrohung stilisieren.

Die gesuchte Schlichtheit der Volksliedstrophe (abwechselnd vier- und dreihebige Verse mit regelmäßigem Wechsel von weiblicher und männlicher Kadenz), die un-

3 Ebenda, S. 1046–1047.

4 Vgl. Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen*. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967; Peter Rühmkorf: *agar agar – zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981. Vgl. Robert Gernhardt: *Vorlesungen zur Poetik*. In: R. G.: *Was das Gedicht alles kann: Alles*. Texte zur Poetik. Herausgegeben von Lutz Hagestedt und Johannes Möller. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 9–222, v. a. S. 19–21. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „TzP“.

5 Vgl. Robert Gernhardt: *Stiften sie noch was, die Dichter?* In: TzP, S. 443–449. Einschlägig ist auch Gernhardts Frage „Wo zum Teufel bleiben eigentlich die Lyrik-Hämmer der Saison?“ In: R. G.: *Gedanken zum Gedicht*. Zürich: Haffmanns 1990. (= Haffmanns Taschenbuch. 100.) S. 75–124. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „GzG“.

6 Vgl. Gernhardts Kritik an dem Gedicht *Schwalben und Sterne über Berlin* von Ina Seidel: Gernhardt hält es für schlecht, „[w]eil ihr Blick aufs Tier sentimental ist, ihr Enthusiasmus fürs Tier hohl und ihr Reden übers Tier konventionell.“ Robert Gernhardt: *Berührt, nicht gerüttelt*. Warum der Leopard kein Jaguar sein kann. In: TzP, S. 454–463, hier S. 462. Hier wie auch sonst grenzt er „das Richtiggedachte und Gutgemachte“ vom „Gutgemeinten und Falschgedachten“, ebenda, S. 463, ab.



beholfen anmutende Entschlossenheit der gegenmetrischen Betonung („Da griff das Volk zur Schreibfeder“), die Naivität der emphatisch vorgetragenen, aber anspruchswidrigen, in der Diktion antiquiert wirkenden Frage „Was will die Zahl/Dem Freund der Dichtkunst sagen?“ – all das fügt sich zu einem Text, der sich auf kunstvolle Weise dilettantisch gibt und der dieses Dilettantische gerade jenen Liebhabern des Reimes zuspricht, die zur Feder greifen, um den reimunwilligen Dichtern Paroli zu bieten und dem Verfall der literarischen Kultur zu trotzen.

Die Entschlossenheit dieses Trotzes, den Gernhardts Verse in ihrem „Gestus“ (Brecht) nachbilden, artikuliert sich vor allem in der dritten Strophe. Das einheitliche Metrum dieser Verse, in denen parataktische Syntax und Versgrenze zusammenfallen, und das eindringliche Reimschema, das vom Kreuzreim der Volksliedstrophen markant abweicht, evozieren die Mechanik des Marschierens. Die patriotischen Verse sind, wie unschwer zu erkennen ist, durch Max Schneckenburgers Gedicht *Die Wacht am Rhein* inspiriert, die im Deutschen Kaiserreich den Status einer inoffiziellen Nationalhymne besaß. Ich zitiere die Eingangsstrophe mit den von Gernhardt aufgegriffenen, in der Vertonung des Gedichts (durch Carl Wilhelm) zum Refrain ausgestalteten Schlussversen:

„Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter seyn?
Lieb Vaterland, magst ruhig seyn,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein!“⁷

Und Gernhardt:

„Was immer deutsche Dichter schreim,
davon stürzt das Gedicht nicht eim.
Lieb Vaterland magst ruhig bleim –
Fest steht und treu die Wacht am Reim.“

Gernhardts Umschrift der vaterländischen Verse lässt sein Gedicht in den Nonsens gleiten. Dies geschieht vor allem dadurch, dass er viermal richtig reimt, die entsprechenden Reimwörter aber auf kunstvoll insistierende Weise entstellt: „schreim“ – „eim“ – „bleim“ – „Reim“. Das letzte Wort des Gedichts, das Wort „Reim“, auf das alle vorausgehenden Silben um den Preis ihrer lautlichen Verzerrung hinielen, ist dann zwar ganz folgerichtig gesetzt und auch richtig geschrieben, deplatziert wirkt es aber trotzdem – taucht es doch dort auf, wo es nichts zu suchen hat: in der hochsymbolischen Formel von der „Wacht am Rhein“, die es evoziert und deren hohes Pathos Gernhardt nutzt, um komische Effekte zu erzeugen. Gernhardt macht die Formel eines völkischen Patriotismus zur Losung eines Kulturkampfes, der nicht

7 Max Schneckenburger: Die Wacht am Rhein. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein [2012-10-21].

am Rhein, sondern lediglich *um den Reim* geführt wird. Was aber ist die „Wacht am Reim“?

Schlichte Verse, emphatischer Gestus, naive Diktion, entschlossener Rhythmus, kalkulierter Unsinn. Ich zögere, dieses Gedicht satirisch zu nennen. Es ist nicht darauf angelegt, zu entlarven oder spottend zu verletzen. Dafür wirkt es zu verspielt. Das Gedicht, das – wie so viele Gedichte Gernhardts – „in Zungen redet“, also parodistisch verfährt,⁸ ist nicht mit scharfer Zunge gesprochen, sondern mit der List eines Schelms, für den der Nonsens nicht nur ein Spiel, sondern eine Lebenshaltung ist: „Nonsens“, so Gernhardt in einem Interview aus dem Jahr 1994, „ist Gesinnung, die plötzlich möglich wurde, weil die Linke mit ihrem Dogmatismus nichts mehr zu sagen hatte.“⁹ Dem sozialkritischen Impetus der Satire steht Gernhardt skeptisch gegenüber. Der Satiriker, der als besserwisserischer Moralist auftritt, ist ihm suspekt: „Wenn er gut ist, ist er Artist. Als Artist geht es ihm weniger um irgendwelche Sachen; als Artist braucht er einfach Stoff, Anlässe für seine Artistik.“¹⁰ Geistesverwandt fühlt er sich jenen Schriftstellern, die „aus der Tatsache der gebrechlichen Einrichtung der Welt kein Drama [...], sondern handfeste komische Gedichte“ gemacht haben und machen.¹¹ Die Neue Frankfurter Schule, deren wohl prominentester Vertreter Gernhardt war, hat sich der sozialkritischen Satire ver-

8 Vgl. Robert Gernhardt: In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl. Frankfurt am Main: Fischer 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14759.)

9 „Zeigen, daß keiner Meinung zu trauen ist“. Robert Gernhardt über die deutsche Humorlandschaft. In: Badische Zeitung vom 19.7.1994. Zitiert nach Klaus Cäsar Zehrer: Nonsens und Revolte. Ist Robert Gernhardt ein „Achtundsechziger“? In: Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Herausgegeben von Lutz Hagedstedt. Frankfurt am Main: Fischer 2002. (= Fischer Taschenbuch. 15769.) S. 127–135, hier S. 134.

10 So Gernhardts dezidierte Abgrenzung im Gespräch mit Dieter E. Zimmer: Im Olymp der Komik. In: Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur. H. 50: Der Robert Gernhardt-Rabe. Herausgegeben von Heiko Arntz und Gerd Haffmans. Zürich: Haffmanns 1997, S. 78–85, hier S. 80. Vgl. auch Robert Gernhardt: Warum ich nicht gerne Satiriker bin und mich nur ungern als solchen bezeichnet sehe. Keine Satire. In: R.G.: Letzte Ölung. Ausgesuchte Satiren 1962–1984. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (= Fischer Taschenbuch. 17913.) S. 438–451. Über die „Anlässe der Satire“ sagt Gernhardt: „Welch ein ständig wiederkehrender Unfug! Welch ein Unfug, sich auf diesen monotonen Unfug einzulassen! Welch eine Abhängigkeit von denen, die den laufenden Unfug produzieren!“ Ebenda, S. 441. Über die „Folgen der Satire“ heißt es: „Was für verschwendeter Ingrim! Welch vertaner Witz! Wie viel vergebliche Scharfzüngigkeit!“ Ebenda, S. 444.

Zur Nonsenssatire vgl. Klaus Cäsar Zehrer: „Ich als schwarze Deutsche bin empört ...“. Gernhardts Komik und die Political Correctness. In: TEXT + KRITIK (1997), H. 136: Robert Gernhardt, S. 59–65, hier S. 63: „Die politisch korrekte Satire steht in einem gespannten Verwandtschaftsverhältnis zu ihrem jüngeren, übermütigen Bruder, dem satirischen Nonsens.“ Umfassend: Klaus Cäsar Zehrer: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“. Osnabrück: Der Andere Verlag 2002.

11 Robert Gernhardt: Zehn Thesen zum komischen Gedicht. In: TzP, S. 503–507, hier S. 505.



weigert und – so die treffende Formulierung Ralf Schnells – „den antiautoritären Gestus jener Zeit in einen literarischen Stil verwandelt“.¹²

Gernhardts Neigung zum Nonsens befreit ihn von der Zumutung, den wohlmeinenden dilettantischen Reimern das Wort zu reden, ohne ihn doch dazu zu nötigen, das, was ihm am Herzen liegt, das „uralte Reim- und Regelspiel“,¹³ zu verraten. Das Gedicht, das man als Spottgesang auf die Hobby-Dichter der BILD-Zeitung lesen könnte, erweist sich so als ein wahrhaftes Hohelied auf den Reim.

Gernhardts literarische Strategie ähnelt der Strategie, die er 1979 in seinen ungleich berühmteren, zum modernen Klassiker avancierten *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs* – meinem zweiten Beispiel – verfolgt hatte. Befreit er in dem Gedicht der BILD-Zeitung den Reim aus den unbeholfenen Umarmungen seiner Liebhaber, indem er hemmungslos schief reimt, so verteidigt er dort die hohe Kunst des Sonetts gegen ihre Denunzianten, die er im dumpfen Jargon psychischer Betroffenheit¹⁴ ebenso ressentimentgeladen wie haltlos labern lässt:

„Sonette find ich sowas von beschissen,
 so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
 es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
 daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut
 hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;
 allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,
 kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
 Ich hab da eine Sperre. Und die Wut
 darüber, daß so'n abgefuckter Kacker
 mich mittels seiner Wichsereien blockiert,
 schafft in mir Aggressionen auf den Macker.
 Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.
 Ich tick es echt nicht. Und will's echt nicht wissen:
 Ich find Sonette unheimlich beschissen.“¹⁵

12 Ralf Schnell: Neue Frankfurter Schule. In: Wolfgang Beutin [u. a.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7., erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 645–648, hier S. 645.

13 Robert Gernhardt: Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte. In: GzG, S. 18–27, hier S. 27.

14 Vgl. auch Gernhardts Überlegungen zur berühmten „Klopstock“-Szene im *Werther*: „Goethe macht uns zu Zeugen einer Kommunikationsbeschleunigung, von der die jungen Menschen von heute nur träumen können, wenn sie sich, von den Dichtern unserer Tage im Stich gelassen, angesichts eines gewaltigen Naturschauspiels und eines noch unbekanntem, dunkel lockenden Partners mit dem kurrenten Betroffenheitsjargon behelfen müssen: Du, ich weiß nicht, mir gibt so ein Gewitter unheimlich viel, also auch emotional – was macht Regen eigentlich mit dir?“ Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 64.

15 GG, S. 109.

Das ist, wie Hubert Spiegel pointiert formuliert hat, „eine Kritik an der Sonettkritik“: „ein Gedicht als Kritik des Szenegeschwafels und Apologie der klassischen Gedichtform, gekleidet in eine Kritik der klassischen Gedichtform mit den Mitteln des Szenegeschwafels“.¹⁶

Gernhardt zählt – das hat sich bereits angedeutet – zu den „bewahrenden“ Naturen;¹⁷ seine Gedichte stehen in einem lebendigen literarischen Traditionszusammenhang, und dies gerade auch dort, wo sein intertextuelles Spiel die Vorlage komisiert. Auf die Unterscheidung zwischen „kritisch-polemischer“ und „komischer Parodie“ legt er deshalb großen Wert.¹⁸ Gernhardts Parodien verstehen sich zugleich als Homagen, die die jeweiligen Gedichte „auf ihre Belastbarkeit und Beständigkeit hin“ prüfen.¹⁹ Besonders anschaulich wird dies an meinem dritten Beispiel, Gernhardts Umdichtung von Hofmannsthals Terzinen *Über Vergänglichkeit*. Hier zunächst das Original:

„Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?
Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberinnt.
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

16 Hubert Spiegel: Das Singen wird es bringen. Die Wacht am Reim: Robert Gernhardts Gedichte 1954 bis 1994. In: F.A.Z. vom 3.12.1996, S. L3. Es verwundert nicht, dass das Gedicht, das 1979 mehr oder weniger durch Zufall in die Seiten des *ZEITmagazins* gefunden hatte, nicht unkommentiert blieb. Gernhardt sah sich mit zahlreichen Schmäh- und Beschwerdebriefen konfrontiert, die ihren Unmut durchaus drastisch zum Ausdruck brachten. Berühmt geworden ist das Urteil eines Herrn Walter Hedinger aus Hamburg. Es verdient, zitiert zu werden: „Goethe ist tot! Schiller ist tot! Klopstock ist tot! Robert Gernhardt lebt! Wozu? Was soll das ‚Gedicht‘? Wem dient dies? Glauben Sie mir, ich bin nicht prüde, ich bin mein Leben lang im Hafen tätig gewesen. Aber von meinen Hafendarbeitern habe ich so eine Sammlung von zotigen Worten noch nicht gehört.“ Zitiert nach Robert Gernhardt: Was darf die Satire? In: Gernhardt, Letzte Ölung, S. 404–415, hier S. 411.

17 Vgl. Lutz Hagedstedt: Robert Gernhardt. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. 97. Lieferung. München: edition text + kritik 2011, S. 9: „Auch wenn Gernhardt kein Konservativer ist, so ist er doch in mancher Hinsicht ein Bewahrender“.

18 Vgl. (unter Berufung auf Gero von Wilpert) Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 60. Zur Poetik von Gernhardts Parodien aufschlussreich: Lutz Hagedstedt: Viel Können, viel Reife, viel Glück. Konstanz und Varianz in Robert Gernhardts späten Gedichten. In: *Alles über den Künstler*, S. 11–37, v.a. S. 20. Zur Parodie allgemein: Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1994. (= *Horizonte*. 16.)

19 Hagedstedt, Gernhardt [KLG], S. 13.



Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,
So eins mit mir als wie mein eignes Haar.“²⁰

Hofmannsthals Terzinen sprechen von der Vergänglichkeit. Zu Bewusstsein kommt sie dem Sprecher des Gedichtes in der Erfahrung eines schon verlorenen, sinnlich noch gegenwärtig anmutenden Liebesglücks („Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen“); diese Erfahrung weitet sich aus, zunächst zum unfassbaren Staunen über die Vergänglichkeit des Lebens selbst und schließlich zur Auflösung und zur gegenläufigen Entgrenzung der personalen Identität: Das eigene Ich der Kindheit erscheint so stumm und fremd wie ein Hund, der einem nachläuft; die verstorbenen Ahnen aber sind „So eins mit mir als wie mein eignes Haar“. Das ist in seiner Bildlichkeit eigenwillig und erratisch.

Gernhardts Hommage auf Hofmannsthal führt die tiefsinnige, auf das Ganze der menschlichen Existenz zielende Reflexionsbewegung („dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt“) in den Nicht-Sinn. Getauft ist dieser Nonsens auf den Namen „Vergesslichkeit“:

Terzinen über die Vergesslichkeit
nach Kuno von Hofmannsthal

Noch spür ich ihren Dings auf den Wangen,
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Dings sind, für immer fort und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt
Und viel zu kommnichtdrauf, als daß man klage,
Daß alles gleitet und vornüberrynt.

Und daß mein eignes ... Na! durch nichts gehemmt
Herüberglitt aus einem Kind? Ja, Kind,
Mir wie ein Hut unheimlich krumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor Jahren hundert war
Und meine Ahnen, die im roten Hemd
Mit mir verdingst sind wie mein eignes Haar.

So dings mit mir als wie mein eignes Dings.²¹

„So dings mit mir als wie mein eignes Dings“ – das ist *L'art pour l'art*, das den Sinn abgestreift hat und den Nonsens feiert, indem es die „Verlegenheitsworte“ (Hubert

20 Hugo von Hofmannsthal: Über Vergänglichkeit. In: Der Neue Conrady. Das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu herausgegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2000, S. 545–546.

21 GG, S. 113.

Spiegel) „Dingens“, „dings“, „verdingst“, die sich immer dann einstellen, wenn man das treffende Wort nicht findet, nobilitiert: „So dings mit mir als wie mein eignes Dings.“

Das Gedicht vergegenwärtigt den Prozess eines scheiternden Erinnerns an ein Gedicht und integriert dieses Scheitern – die Suchbewegung und deren Reflexion – in das Metrum der Hofmannsthal-Verse: „Und viel zu kommnicktdrauf als daß man klage“ oder „Und daß mein eignes ... Na! durch nichts gehemmt/ Herüberglitt aus einem Kind? Ja, Kind“. So steigert die Terzine über die *Vergesslichkeit* die Erfahrung der *Vergänglichkeit*, von der Hofmannsthals Gedicht spricht, indem sie die kunstvolle Artikulation dieser Erfahrung kunstvoll falsch erinnert: Die Vergänglichkeit des Lebens erleben kann nur, wer des vergangenen Lebens innewird. Das ist der Punkt, an dem Hofmannsthals Gedicht ansetzt. Die Vergesslichkeit, die Gernhardts Gedicht Gestalt werden lässt, ist die Vergänglichkeit der Erinnerung. Gernhardts Gedicht über das „Ding, das keiner voll aussinnt“ greift Hofmannsthals Formulierung des Themas wortwörtlich auf, amplifiziert und variiert das Wort „Ding“ und lässt den Tiefsinn so Schritt für Schritt in den Nonsens driften und im raunenden Nonsens enden.

Ich komme zu einem ersten Fazit. Die Gedichte, die ich hier präsentiert habe, sind für Gernhardts literarisches Werk äußerst charakteristisch: Es sind erstens Gedichte eines *traditionsbewussten* Autors, eines virtuosen Stimmenimitators,²² für den das jahrhundertalte „Haus der Poesie“²³ ein Lebensraum ist, in dem er sich wie selbstverständlich bewegt. Gernhardts Poesie lebt von der Poesie. Es sind zweitens Gedichte eines *kunstabewussten* Autors, d. h. eines Autors, der den Kunstgriff sucht, weil er den Kunstgriff braucht. Gernhardt versteht sich als regelrechter „Lyrikwart“.²⁴ Seine Antwort auf die Frage, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte, lautet: „Gut gefühlt/ Gut gefügt/ Gut gedacht/ Gut gemacht.“²⁵ Die „Ordnungssysteme“ der Poesie, allen voran Metrum und Reim, gelten ihm als „Suggestionserzeugung- und Faszinationssteigerungstechniken“.²⁶

22 Vgl. Gernhardts Apologie des Kuckucks in: Robert Gernhart: In eigener Sache. In: TzP, S. 489–502. Vgl. auch Helmut Glück: Gernhardt als Glottomane. Über die nächsten Aufgaben der Gernhardtphilologie. In: Alles über den Künstler, S. 270–286.

23 So die zentrale Metapher seiner Vorlesungen zur Poetik, S. 16 und passim.

24 Vgl. Robert Gernhardt: Wie arbeitet der Lyrikwart? In: TzP, S. 398–401.

25 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 98.

26 Ebenda, S. 90. Vgl. auch Robert Gernhardt: Einer flog aus dem Amselnest. In: TzP, S. 464–474, v. a. S. 466. Gernhardt stellt sein Kunstbewusstsein nicht selten metapoetisch aus, zum Beispiel, indem er (wie in dem frühen Gedicht *Bekennnis*) den Prozess eines misslingenden Dichtens mimetisch nachbildet: „Ich leide an Versagensangst, / besonders, wenn ich dichte. / Die Angst, die machte mir bereits / manch schönen Reim zuschanden.“ GG, S. 55. – Nichts liegt näher als das Reimwort „zunichte“ und nichts könnte die Versagensangst auf drastischere Weise anschaulich machen als eben das Malheur, dieses einzige Reimwort des Gedichts im allerletzten Moment noch zu verfehlen; nichts aber könnte doch auch Gernhardts Kunst sinnfälliger machen als dieses aberwitzig weit hergeholt Verfeh-



Gernhardt bewegt sich in den großen Traditionen der deutschsprachigen Lyrik, schreibt diese aber nicht unreflektiert fort, sondern nutzt sie als Spielraum für Komik und übermütig-heiteren Nonsens. Sein Traditionsbewusstsein, sein ‚handwerklich‘²⁷ zu nennendes Kunstverständnis und die Komik, die er in seinen Gedichten sucht, gehören zusammen. Damit komme ich in einem zweiten Schritt zu einer systematischer angelegten Reflexion über die poetologischen Mechanismen von Gernhardts Nonsens-Poesie.

2. Reim oder Nichtreim? Keine Frage! Gernhardts Poetologie des Nonsens-Gedichts

Ein Gedicht, so Gernhardt, ist eine „sprachliche Mitteilung, die sich am Ende reimt.“²⁸ Das ist besonders treffend und besonders falsch formuliert. Evidentermaßen falsch ist es, weil die moderne Lyrik auf die Bindung des Gedichts an den Reim fast vollständig verzichtet. Dies gilt insbesondere für die deutschsprachige Literatur seit den 60er Jahren, die in reimloser Lyrik die allein zeitgemäße Form des Gedichtes sah.²⁹ Besonders treffend ist Gernhardts Bestimmung des Gedichts, weil sie – die Leser der BILD-Zeitung geben ihm Recht – die unverwüstliche Vorstellung erfasst, dass prototypische Gedichte gereimt sind. Der Reim ist das populärste Ordnungssystem der deutschen Dichtung. In dem Maße, in dem sich die deutsche Lyrik dem Reim verweigerte, wurde dieser zur Signatur der Dilettanten (und der Gelegenheitsdichtung) oder lebte im „literarischen Untergrund“ (Rühmkorf) und in der Wer-

len: „zu-schanden“ statt „zu-nichte“ – darauf muss man erst einmal kommen! Zum Formenspektrum metapoetischer Lyrik vgl. Marion Gymnich, Eva Müller-Zettelmann: Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Gattungen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Herausgegeben von Janine Hauthal [u. a.]. Berlin, New York: de Gruyter 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature. 12.) S. 65–91.

- 27 Vom „Handwerk des Dichtens“ spricht Gernhardt in den *Vorlesungen zur Poetik*, S. 98. Vgl. auch Robert Gernhardt: Thesen zum Thema. In: GzG, S. 15 (Poesie ist die „Technologie verbaler Suggestion“) und Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 22: „das Dichten gilt als Kunst, und ich bin der letzte, der da widerspräche. Nur besteht die Kunst des Dichters nicht darin, seine Empfindungen oder Gedanken in Reime zu kleiden, sondern in seiner Fähigkeit, Sätze, Worte und Reimwörter so zu arrangieren, dass sie Gedanken oder Empfindungen suggerieren, im Glücksfall sogar produzieren. Als Meister aber erweist sich, der uns vergessen läßt, daß da überhaupt gereimt wird.“
- 28 Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 19.
- 29 Vgl. ebenda, S. 26: „Als ich zu dichten begann, war das Gedicht eine relativ kurze reimlose Mitteilung, die aus meist unerfindlichen Gründen nicht in durchlaufenden, sondern vielfach zerstückelten Zeilen abgesetzt wurde, von Leerzeilen unterbrochen und auf möglichst viel umgebendem Weiß.“ Auch solche prosaischen Gedichte – „viel Betroffenheit gepaart mit wenig Kunstverstand“ (Thesen zum Thema, S. 13) – hat Gernhardt übrigens parodistisch „veredelt“. Einschlägig ist ein kurzer Text, der den programmatischen Titel *Ein zeitkritisches Gedicht* trägt. Gernhardt bildet darin die Attitüde des bedeutsamen Zeilenbruchs und den Gestus anklagender Nüchternheit nach und führt den Text spielerisch in den Nonsens: „Herr M. hat/sein Kind/zu Tode/geprügelt./Sein Dackel Waldi/brauche mehr/Platz gab/er zur/Entschul/ding/ung/ang.“ GG, S. 97.

bung fort.³⁰ Der Reim gehört entweder gar nicht ins Gedicht oder aber zu den gedankenlos verwendeten literarischen Klischees. Anders bei Gernhardt: „Reim oder Nichtreim – für mich war das [...] keine Frage. Ich brauchte die Regel, solange ich eindeutig auf Komik oder Nonsens aus war“, lautet das Bekenntnis, das er in seinen *Gedanken zum Gedicht* ablegt.³¹ Gernhardt setzt eine Tradition der Lyrik fort, deren komische Qualitäten in wesentlicher Hinsicht auf dem Potential des Verses und des Reimes beruhen: Heine, Busch, Morgenstern, Ringelnatz, Tucholsky, Brecht, Jandl – das, mit Gernhardt zu sprechen, „Siebengestirn“³² der deutschen Komik – sind Meister des Reims (und Jandl bildet die Ausnahme).

Gernhardt hat sich in zahlreichen Essays und Vorträgen über die Mechanismen des Komischen und über die Charakteristika seiner Gedichte geäußert. Sie alle kreisen um den Gedanken der Regel und ihrer spielerischen Durchbrechung.³³ Dabei unterscheidet er nicht systematisch zwischen Komik und Nonsens, sondern spricht meistens von Nonsens, orientiert sich also an einem spezifischen Fall von Komik. Nonsens ist der Effekt eines Kalküls, das es darauf anlegt, den Leser in eine „ihm sinnvoll erscheinende Struktur“ hineinzulocken, um ihm eben diesen Sinn dann zu entziehen:³⁴ „Nonsens meint nicht baren – und beliebigen – Unsinn, sondern systematisch betriebene Sinnverweigerung – je einleuchtender, je zwingender das System, desto größer, sprich lustvoller, die Fallhöhe zwischen Methode und Ergebnis.“³⁵

Das lässt sich umstandslos als Spielart einer Inkongruenztheorie des Komischen be-greifen, wie sie jüngst von Tom Kindt mit großer argumentativer Übersicht vertreten und verteidigt wurde.³⁶ Sie besagt: Texte sind dazu disponiert, komisch zu wirken,

30 Vgl. Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 67–72.

31 Gernhardt, *Warum schreiben Sie Gedichte*, S. 26.

32 Gernhardt, *Zehn Thesen*, S. 506.

33 Vgl. etwa Gernhardt, *Warum schreiben Sie Gedichte*, S. 26–27: „Komik lebt von der Regelverletzung, und Nonsens ist nicht jener hausbackene Unsinn, der ungeregt in launigen Lautgedichten, krausen Collagen und absurden Verbalautomatismen wuchert, sondern konsequent, also regelmäßig verweigerter Sinn“. Einschlägig auch Robert Gernhardt: *Wer? Wo? Was? Wann? Warum?* In: R.G.: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (= Fischer Taschenbuch. 17679.) S. 13–18, v. a. S. 16. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „KdK“.

34 Zitiert nach Zimmer, *Im Olymp der Komik*, S. 83–84: „[Der Nonsens] braucht ein System. Ein Denksystem oder ein Reimsystem, das Sinn produzieren möchte und dem der Sinn verweigert wird. Der Leser oder der Zuschauer muß erst einmal in eine ihm sinnvoll erscheinende Struktur hineingelockt werden, und dann muß sich ihm der Sinn entziehen.“ Gernhardt hat diese poetologische Reflexion vielfach variiert.

35 Robert Gernhardt: *Alles falsch*. In: *KdK*, S. 267–269, hier S. 269.

36 Vgl. Tom Kindt: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag 2011. (= *Deutsche Literatur. Quellen und Studien*. 1.) Zur Spezifikation der Inkongruenz als Regelbruch vgl. ebenda, S. 46–47. – Gernhardt ist ein scharfsinniger Kritiker; als Theoretiker gibt er sich mit einfachen Formeln zufrieden. Seine Komiktheorie ist im Kern karnevalesk; sein Habitus der des



wenn sie neben- oder nacheinander zwei scripts, d. h. zwei „Informationscluster“,³⁷ aktivieren, die zueinander in Opposition stehen oder überhaupt disparat sind. Kurz: Verbal evozierte script-Konflikte sind komikkonstitutiv.³⁸

Als anschauliches Beispiel mag ein ebenfalls zum Klassiker gewordenes Gernhardt-Sonett dienen, das den Titel *Roma aeterna* trägt:

„Das Rom der Foren, Rom der Tempel
Das Rom der Kirchen, Rom der Villen
Das laute Rom und das der stillen
Entlegnen Plätze, wo der Stempel
Verblichner Macht noch an Palästen
Von altem Prunk erzählt und Schrecken
Indes aus moosbegrüntem Becken
Des Wassers Spiegel allem Festen
Den Wandel vorhält. So viel Städte
In einer einzigen. Als hätte
Ein Gott sonst sehr verstreuten Glanz
Hierhergelenkt, um alles Scheinen
Zu steingewordnem Sein zu einen:
Rom hat viel alte Bausubstanz.“³⁹

Paradigmatisch komisch sind diese Verse, weil sie Rom zunächst aus der Perspektive einer idealistischen Ästhetik preisen – in hohem Ton rühmen sie die Vielfalt seiner Erscheinungen, in der die Fülle des vergangenen Lebens glanzvoll sichtbar wird und als „steingewordne[s] Sein“ die Zeiten überdauert hat – und weil sie diese ästhetische Reflexionsbewegung dann in den ganz und gar prosaischen Schlusssatz kippen lassen: „Rom hat viel alte Bausubstanz.“

Das Gegenbild zu Gernhardts Sonett über das „ewige Rom“ ist sein Gedicht auf die Stadt Metzingen, das den script-Konflikt, den es inszeniert, im ersten Verspaar zur Sprache bringt. Es verkehrt die Klage über die Vergänglichkeit des Schönen in sein Gegenteil:

Schelms, dem nichts heilig ist und der sich den sozialen Zumutungen verweigert und den Unfug des Geläufigen bloßstellt, indem er ihn zum Spielraum für satirische Übertreibungen macht.

37 Der script-Begriff der von Viktor Raskin und Salvatore Attardo entwickelten „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH) knüpft an kognitionstheoretische Konzepte an, ist allerdings nicht nur auf spezifische Ereignisfolgen bezogen, sondern umfasst ganz allgemein kulturelle Regelmäßigkeiten. In der Kommunikation stellen solche Muster Bezugssysteme des Verstehens dar, die durch einzelne Ausdrücke aktiviert werden. Vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 71–73.

38 Für weitergehende Differenzierungen (zwischen der oppositionellen oder bloß disparaten Verbindung zweier scripts und der devianten Verwendung eines scripts) vgl. ebenda, S. 86–87.

39 GG, S. 234.

„Nachdem er durch Metzingen gegangen war

Dich will ich loben: Häßliches,
du hast so was Verlässliches.

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht –
fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
und Zeit sagt stets: Bald ist's soweit.

Die Schönheit gibt uns Grund zur Trauer.
Das Häßliche erfreut durch Dauer.⁴⁰

Dass die Beständigkeit des Hässlichen einen darüber hinwegtrösten können soll, dass das Schöne vergänglich ist, ist ein ewig trostloser und, recht betrachtet, wahrhaft unsinniger Gedanke.

Tom Kindt hat die hier skizzierte script-Theorie des Komischen auch anhand von Gernhardts Sonettkritik-Sonett erläutert und in ihm die komische Inkongruenz zwischen zwei stilistischen bzw. generischen Clustern ausgemacht – dem Szenejargon, den Gernhardt mimetisch nachbildet, und dem hohen Ton, der der „bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ traditionell zukommt.⁴¹

Die Inkongruenztheorie des Komischen ist ihrem Zuschnitt nach eine kognitivistische Schematheorie. Darin liegt ihre Stärke und zugleich auch ihr etwas prekärer Abstraktionsgrad, der nicht immer schon garantiert, dass die Komik komischer Texte phänomengerecht erfasst wird. Gernhardts im Kern metaphorische und gerade deshalb treffende Rede von der Verlockung des Lesers und von der Sinnverweigerung bzw. dem Sinnentzug, seine Berufung auf die Idee der ‚Fallhöhe‘,⁴² auf die der komische Effekt angewiesen ist, deuten demgegenüber an, dass Komik, auch die Komik von Texten, auf einem interpersonalen Spiel beruht. Komik ist ein genuin soziales Phänomen: Wir lachen nicht wegen komischer Inkongruenzen, sondern wegen Personen, zu denen wir uns in ein Verhältnis setzen, indem wir an dem, was sie sagen oder tun, Inkongruenzen wahrnehmen, und solcher Inkongruenzen werden wir gewahr, indem wir ihr Sagen oder Tun intentional deuten, und das heißt: indem wir uns eine Vorstellung davon machen, was sie eigentlich im Sinn haben.

Die Komik des Sonettkritik-Sonetts scheint mir – spezifischer, als Tom Kindt dies darstellt – darin zu liegen, dass Gernhardt jemanden ebenso hemmungslos wie unbeholfen gegen das Sonett wettern lässt, und diesen Banausen eben dadurch dazu nötigt, sich zum Erfüllungsgehilfen der eigenen Vers- und Reimkunst zu machen. Personalisiert man die script-Konflikte des Sonetts in dem hier vorgeschlagenen

40 GG, S. 274.

41 Vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 80–84.

42 Zur ‚Fallhöhe‘ als topischem Argument der Komiktheorie vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Das Komische und seine Theorien Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt*. In: *Sprachkunst* 40 (2009), S. 301–325, hier S. 301–302.



Sinn, dann zeigt sich, dass sich der Reiz des Textes tatsächlich erhöht. Man versetzt sich in die Lage, die Komik der Verse intensiver zu erleben, z. B. indem man bei der Lektüre den Tonfall des Sprechens möglichst drastisch nachbildet, die sprechende Person also beim Sprechen des Gedichts lebendig werden lässt: etwa indem man der Empörung mit aller Emphase Ausdruck verleiht und zugleich das Strophenenjambement wahrnimmt, das dabei kunstvoll entsteht („Daß wer den Mut / hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen“), oder indem man den Schlusssatz, der alle Empörung noch einmal konzentriert, mit einem Ausdruck erschöpfter Fassungslosigkeit spricht („Ich find Sonette unheimlich beschissen.“) und dabei zugleich wahrnimmt, wie sich die Verse nun – Es ist vollbracht! – endgültig zum Sonett fügen.⁴³ Und vielleicht liegt der besondere Reiz dieser komischen Inszenierung dann genau darin, dass wir, das Sonett in diesem Sinne lesend, schließlich nicht recht wissen, von wem denn nun eigentlich dieses Sonett stammt: von dem, der es kunstbewusst geschrieben hat, oder von dem, dem es gegen jede Absicht widerfährt.

All das ist interpersonales Spiel: ein Spiel, das der Autor des Sonetts mit der Figur spielt, die ihn in ihrer „dumpfe[n] Laberlust“⁴⁴ unbeholfen befragelt, und ein Spiel, das er mit uns spielt, indem er uns in dieses Spiel verstrickt. Auch dies sind Inkongruenzen, gewiss, Inkongruenzen aber doch, die jenen personalen und interpersonalen Charakter besitzen, von dem die Dichtung insgesamt lebt. Das Lachen, das sie provozieren, ist ein Lachen über Personen, deren personale Perspektive von Gernhardts Gedichten evoziert wird und die man bei der Lektüre zum Leben erwecken muss, damit sich der Reichtum dieser Komik entfaltet.

Ich habe Komik als genuin soziales Phänomen bezeichnet. Die *soziale Logik* des komischen Nonsens lautet: Lass dich verführen, Sinn zu suchen, und erkenne dann, dass dies ein Spiel war, in dem deine Fähigkeiten, Sinn herzustellen, schamlos missbraucht wurden, weil sie dich genötigt haben, Unsinn zu denken oder dir Unsinniges vorzustellen.⁴⁵ Lass dich dazu verführen, einer Reflexion über die Vergänglichkeit des Schönen zu folgen, um schließlich den mit großem Ernst vorgetragenen, ganz und gar widersinnigen Gedanken denken zu müssen, dass das Hässliche dadurch erfreut, dass es ewig hässlich bleibt. Lass dich dazu verführen, ein erbauliches Lob auf das reimende deutsche Volk zu erwarten, um dir dann vorzustellen, wie dieses mit großem Pathos und lauter grammatikalischem Unfug zur „Wacht am Reim“ marschiert.

43 GG, S. 109.

44 So die treffende Formulierung von Heinrich Detering: Ein Gespräch im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt. In: TEXT + KRITIK (1997), H. 136: Robert Gernhardt, S. 22–40, hier S. 33.

45 Die in der Forschung geläufige Begriffsbestimmung lautet: „Nonsens ist komisch, tendenzlos, textintern ausgerichtet und weicht von empirischen Tatsachen, logischen Gesetzen (beziehungsweise Vorschriften) oder sprachlichen Regeln ab.“ Peter Köhler: Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg: Winter 1989. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. N. F. 3.) S. 29.

Für solche nonsenshaften Spiele, die uns auf besonders raffinierte Weise zum Narren halten, gilt, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* auch über den Reiz der Komik gesagt hat: Wenn das Spiel vorüber ist, will man es noch einmal (oder immer wieder) spielen: „Merkwürdig ist: daß in allen solchen Fällen der Spaß immer etwas in sich enthalten muß, welches auf den Augenschein täuschen kann; daher, wenn der Schein in nichts verschwindet, das Gemüt wieder zurücksieht, um sich mit ihm noch einmal zu versuchen“.⁴⁶

Textuelle Komik beruht auf dem Prinzip der *Sinnverwirrung* und der *Sinnverschiebung*. Nonsens ist eine Steigerungsform textueller Komik: Er beruht auf dem Prinzip des *Sinnentzugs*. Gernhardts eigenes Beispiel für eine Komik, die Sinn suggeriert und Sinn verweigert, ist der zum geflügelten Wort avancierte Sinnspruch von F. W. Bernstein: „Die schärfsten Kritiker der Elche / waren früher selber welche.“ Der, so Gernhardt, „nach Auflösung drängende[] befremdliche[] Sachverhalt [...] – ‚Wieso Kritiker? Weshalb Elche?‘“ – wird durch den Reim aufgelöst: Die „befremdlichen Elche“ werden, mit Christian Morgenstern zu sprechen, „um des Reimes willen“ evoziert,⁴⁷ aber der Reim selbst löst die Sinnfrage nicht wirklich: Was um alles in der Welt gibt es an Elchen zu kritisieren? Und wie hört man auf, ein Elch zu sein? Der Unsinn nötigt zwar dazu, die Sentenz metaphorisch zu deuten, aber dies ändert nichts an ihrer Komik. Gernhardts Variante des Sinnspruchs (die angeblich ursprüngliche) lautet denn auch: „Die schärfsten Kritiker der Molche / waren früher ebensolche.“⁴⁸ Ob Elche oder Molche tut nichts zur Sache. Die Logik des Reimes erzeugt einen Deutungszwang, der sich nicht auflösen lässt und der den Vers, auch in reduzierter Form, besonders zitierwürdig macht.

Vom Reim bin ich in diesem Abschnitt ausgegangen; dem Reim kommt in diesem Spiel eine besondere Rolle zu.⁴⁹ Am ausführlichsten hat Gernhardt sie in seinen *Thesen zum komischen Gedicht* erläutert. Dort heißt es:

46 Immanuel Kant: Werkausgabe. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Bd. 10: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 57.) S. 274–275. – Tom Kindt spricht deshalb davon, dass Inkongruenzen dann komisch wirken, wenn sie „sich in besonderer, nämlich nur scheinbarer Weise auflösen“ lassen. Kindt, Literatur und Komik, S. 137. Das ist eine Formulierung, die die soziale Logik des Spiels unsichtbar macht, der Kindt selbst auf der Spur ist, wenn er darauf hinweist, dass sich eine solche Auflösung „nicht von der Erfahrung trennen lässt, auf eine falsche Fährte gelockt worden zu sein“. Ebenda, S. 136. Was Kindt als ‚scheinbare Auflösung‘ bezeichnet, ist in Wahrheit ein Verwirrspiel, auf das man sich des Spieles wegen einlässt. Darauf hat – übrigens mit Bezug auf Theodor Lipps’ Studie über *Komik und Humor* – auch Willibald Ruch aufmerksam gemacht: „At a meta-level we experience that we have been fooled; our ability to make sense, to solve problems, has been misused.“ Willibald Ruch: *The Perception of Humor*. In: *Emotion, Qualia, and Consciousness*. Edited by Alfred Kaszniak. Tokyo: World Scientific 2001. (= Series on Biophysics and Biocybernetics. 10.) S. 410–425, hier S. 415.

47 Gernhardt, Zehn Thesen, S. 506.

48 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 29–30.

49 Die Bedeutung des Reimes für Gernhardts Nonsens-Poesie ist immer wieder zum Thema gemacht worden. Vgl. v. a. Daniel Arnet: *Der Anachronismus anarchischer Komik*. Reime



„Alles Dichten, sofern es Reimen meint, ist schon deshalb nicht frei von Komik, da es mit Sprache spielt und den Sinn wie Wortlaut eines Gedichts einem herzlich sinnlosen – richtiger: sinnfreien – Selektionsprinzip unterwirft, dem, Worte mit gleichklingenden Bestandteilen zusammenzustellen. Dieser – zur Kenntlichkeit entstellten – Unsinnigkeit verdanken sich Kinderverse, Klosprüche und Kommerslieder ebenso wie die Klassiker der komischen Dichtung. Die freilich sind zugleich zutiefst den Klassikern hochernster Dichtung verpflichtet, da deren hoher Ton, ob gereimt oder ungereimt, erst jene Fallhöhe ermöglicht, die großes Wollen, große Werte und große Worte so richtig auf den Bauch fallen läßt.“⁵⁰

Auch dieser Reflexion ist anzumerken, dass Gernhardt komische Inkongruenzen personal deutet und mit seinen Gedichten ein Verführungsspiel inszeniert. Großes Wollen, große Werte, große Worte sind komisch, wenn sie in der ästhetischen Erfahrung als konkrete Anstrengung einer Person imaginiert werden und der Dichter uns dazu verführt, sie scheitern zu lassen oder ihr Scheitern mitzuverfolgen.

„Ziel des Gedichts aber ist Verführung – so wie der Fischer nach bewährten Regeln dem Fisch nachstellt, so der Dichter nach allen Regeln der Kunst dem Leser: Je suggestiver sein Blinker, desto eher kann er damit rechnen, daß da was hängenbleibt – eine seiner Gedichtzeilen beim Leser oder ein ganzer Leser an einem seiner Gedichte.“⁵¹

Der Reim ist ein sinnliches, aber doch sinnfreies sprachliches Prinzip. Als bloßes Selektionskriterium ist er, wie Gernhardt betont, „weder pathetisch noch witzig“⁵², aber er eignet sich doch auf besondere Weise dazu, Ernstes oder Komisches Gestalt werden zu lassen.

Nun ist der Endreim nicht nur ein lautliches, sondern auch ein rhythmisches Phänomen: Er gibt der rhythmischen Gestalt des Verses größere Prägnanz, intensiviert also die Artikulationsbewegung und steigert so die sinnliche Überstrukturiertheit der Rede.⁵³ Dies bringt ihn mit dem sprachlich ausgedrückten Sinn latent in Kon-

im Werk Robert Gernhardts. Bern [u. a.]: Lang 1996. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. 1587.) Das Standardwerk zu den komischen Spielformen des Reimes stammt von Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin, New York: de Gruyter 1992.

50 Gernhardt, *Zehn Thesen*, S. 504. Vgl. auch Rüdiger Zymner: *Zwerchfellakrobatik. Theorie und Praxis der Komik bei Robert Gernhardt*. In: *Die Sprache des Witzes*. Heinrich Heine und Robert Gernhardt. Herausgegeben von Burkhard Moennighoff. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2006, S. 33–54, hier S. 46–47.

51 Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 90.

52 Ebenda, S. 109.

53 Vgl. Heinz Werner: *Die Ursprünge der Lyrik. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung*. München: Reinhardt 1924, S. 182–184. Ähnlich Gernhardts Gewährsmann Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 27. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 2002. (= UTB. 1727.) S. 81–82. Zum Verhältnis von Reim und Vers vgl. auch Gerhard Kurz:

flikt. In seiner sinnfreien, aber Sinn evozierenden „Magie“⁵⁴ liegen sowohl seine Bedeutsamkeitssuggestion als auch sein komisches Potential begründet. Der Reim ist dazu disponiert, die Aufmerksamkeit vom artikulierten Sinn auf die sinnliche Artikulationsform zu lenken, das Denken vom Sinn weg und zum Tiefsinn oder zum Unsinn zu ver-führen.

Das lässt sich kognitionspsychologisch leicht verständlich machen.⁵⁵ Normalerweise achten wir beim Formulieren darauf, was wir sagen wollen, und die entsprechenden Worte kommen uns dann in den Sinn. Wir orientieren uns an der Bedeutung von Wörtern, nicht an deren lautlicher Gestalt. Wenn wir müde, unkonzentriert oder besonders erregt sind, wenn wir gleichsam „gedankenlos“ oder unreflektiert sprechen (das Monitoring des Formulierungsprozesses also unterlaufen wird), neigen wir dazu, uns beim Sprechen nicht von begrifflichen, sondern von lautlichen Assoziationen leiten zu lassen.⁵⁶

Das gilt aber auch umgekehrt. Wer sich beim Dichten dem Reimen verschreibt, öffnet den kreativen Prozess für den Nonsens, insofern die Sinnfreiheit des Reimes die „Grenzen“, „die Sinn und Unsinn scheiden“, verschiebt und den Sinn ‚implodieren‘ lässt.⁵⁷ Reimen ist riskant. In Platens hochgradig pathetischen Gedichten spürt Gernhardt Züge dieses dem Reim geschuldeten Nonsens auf; in Hofmannsthal's Terzinen inszeniert er diese Grenzverschiebung des Sinns mit den Mitteln

Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. (= Kleine Reihe V&R. 4013.)

- 54 Vorstellungen von der Magie des Verses werden von Gernhardt wiederholt zitiert, so etwa Karl Martin Schillers Einleitung zu seiner Neubearbeitung des Reimlexikons von Willy Steputat (in: Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 19: „Ein magischer Vorgang im Rahmen der Sprache vollzieht sich, wenn wir reimen“) oder Schopenhauers Überlegungen über „Rhythmus und Reim“ als „Bindemittel unserer Aufmerksamkeit“, die uns einem Vortrag „williger [...] folgen“ lassen und „ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene“ provozieren, „wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält.“ Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, Drittes Buch, § 51, zitiert nach Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 72. – Das sind mehr als bloß philosophische Spekulationen. Raoul Schrott und Arthur Jacobs haben auf empirische Untersuchungen aufmerksam gemacht, die zeigen konnten, dass Menschen gereimten Aphorismen einen höheren Wahrheitsgehalt zuschreiben als ungerimten. Vgl. R. S., A. J.: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München: Hanser 2011, S. 353–355.
- 55 Zum Folgenden vgl. Manfred Spitzer: Geist im Netz. Modelle für Denken, Lernen und Handeln. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 2000, S. 237–239.
- 56 Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Jakobsons Beispiele für die sogenannte „poetische Funktion“ der Sprache Formen empörter oder entzückter Rede sind („Horrible Harry!“ etwa oder „I like Ike“) und dass sie den mnemotechnischen Charakter der poetischen Sprachfunktion – „daß da was hängenbleibt“ (Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 90.) – akzentuieren. Vgl. Roman Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Style in Language. Edited by Thomas A. Sebeok. New York: Wiley 1960, S. 350–377.
- 57 Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 24. Gernhardt spricht von „Sinn-Impllosionen“. Dass metaphorische Rede und Nonsens auf ähnlichen literarischen Verfahren beruhen, versteht sich insofern fast von selbst. Zur Differenzierung vgl. Kindt, Literatur und Komik, S. 128–136.



des Ähnlichklangs: „vorüberraunt“ verschiebt er zu „vornüberraunt“, „Hund“ zu „Hut“, „stumm“ zu „krumm“ usw.⁵⁸ Gernhardt gehört zu jenen Autoren, die sich vom Reim führen und verführen lassen, weil sie auf die Prägnanz von Sinn- und Unsinnskonstellationen nicht verzichten wollen, die der Reim dem Gedicht zu verleihen vermag.⁵⁹

Damit komme ich zum letzten Abschnitt meiner Überlegungen, in dem ich Gernhardts kreativen Prozess anhand eines einzelnen Gedichts, seiner Umdichtung einer Ballade von Gustav Schwab, veranschaulichen möchte. Er führt noch einmal vor, wovon bislang die Rede war: Gernhardts Inspiration durch die Poesie und durch die kreativen „Ordnungssysteme“ Metrum und Reim, Gernhardts Strategie, mit Sinnerwartungen zu spielen und Sinn in den Un-Sinn zu führen, und – dies ist ein neuer Aspekt – Gernhardts Versuch, diesen Nonsens mit dem zu verknüpfen, was er „Megasens“ nennt.

3. Nonsens und Megasens: „Unser aller Weg führt übert den Bodensee“

In seinen *Zehn Thesen zum komischen Gedicht* hat Gernhardt betont, dass das komische Gedicht der Inspiration bedarf:

„Gerade der Verfasser komischer Gedichte ist stets dazu angehalten, jene Frage ernst zu nehmen, dank derer Ernst Lubitsch seinen Filmen den *Lubitsch touch* verlieh: ‚Wie kann man es anders machen?‘ Anders machen oder anders sehen. Manchmal genügt ein schlichter Blickwechsel, um Walten, Wähnen, Wesen und Worte in ein anderes, komisches Licht zu tauchen.“⁶⁰

Gernhardts Charakterisierung des kreativen Prozesses spielt auch hier darauf an, dass die erste Bedingung des Komischen darin liegt, eine Fallhöhe zu erzeugen, die auf das angewiesen ist, was er auratisch alliterierend „Walten, Wähnen, Wesen und Worte“ nennt. Im Klappentext zu dem Band *Lichte Gedichte* bezeichnet er diese großen und ewigen Themen der Dichtung: das Leben und Lieben, die Natur und

58 Vgl. Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 23. Gernhardts Kommentar: „Wo ein Vorhaben gelingen soll, kann es auch scheitern. Immer wieder unterlaufen selbst erfahrenen Dichtern Gedichte, in welchen die zutiefst komische Qualität aller vom Reim gelenkten Sinn- und Beziehungsstiftung bloßgelegt wird“. Ebenda, S. 22. Gernhardts Gedicht „nach Kuno von Hofmannsthal“ gehört zu den „Gebilde[n], in welchen der Sinn langsam, fast unmerklich in Nichtsinn oder Unsinn übergeht“; Platens Gedicht *Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts* zu jenen, in denen der Sinn „urplötzlich [kippt], und das gerade dann, wenn der Dichter ein Übermaß an Sinn produzieren, suggerieren oder schlicht ergaunern wollte“. Ebenda, S. 24.

59 Am wenigsten dann, wenn sie die Sinnfreiheit des Reims und das komische Scheitern des Reimens selbst zum Thema von Gedichten machen, wie es in Gernhardts *Gedicht über den Menschen (mit Trompetenbegleitung)*, GG, S. 65, geschieht: „Man hört so oft / ,Der Mensch ist gut‘ / (Tuut) / Jedoch, wenn ich / die Menschen seh‘ / (Tätää) / dann scheint mir das, / was ich da sah / (Traraa) / das reine Gegenteil / von ‚gut‘! / (Tätää ... äh ... Tuut!)“.

60 Gernhardt, Zehn Thesen, S. 504.

die Kunst, das Streben und Sterben als den „Megasens“, als die „Erdenschwere“, die den poetischen Nonsens grundiert.⁶¹

Das Gedicht, das ihm im vorliegenden Fall als Ausgangspunkt seines intertextuellen Spiels dient, ist Gustav Schwabs Ballade *Der Reiter und der Bodensee*. Einzelne Verse dieses Textes hat Gernhardt, z. T. leicht modifiziert, in sein Gedicht *Bodenseereiter* übernommen. Die ursprüngliche Inspiration für das Gedicht aber lag, wie Gernhardt im Rahmen seiner Vorlesungen zur Poetik berichtet, woanders: nicht in der Bedeutung eines Wortes, sondern in einem etwas schräg klingenden Reim: Als Gernhardt wieder einmal den Beatles-Song *Paperback Writer* hörte, kam ihm plötzlich in den Sinn, dass das Wort „Bodenseereiter“ eine „schöne deutsche Entsprechung“⁶² für „Paperback Writer“ sei. Gernhardts gleichnamiges Gedicht⁶³ verbindet den Song der Beatles mit Versen und Motiven der Schwab'schen Ballade zu einem Dritten, in dem der tragische Tod des Bodenseereiters ins Komische gewendet und die Geschichte des Reiters selbst auf eine Weise ausgedeutet wird, die sie zwischen Nonsens und Megasens oszillieren lässt: „Der dunkle Grund der Erdschwere kommt [...] zur Sprache und verwandelt sich [...] vor unser aller Augen in Helligkeit und Schnelligkeit.“⁶⁴

Hier zunächst die Ballade von Gustav Schwab.⁶⁵ Schwab hat den Stoff in einer Überlinger Chronik gefunden, die vom Ritt eines elsässischen Postvogts berichtet, der im Winter 1573 den Bodensee überquerte, und aus diesem unerhörten Ereignis eine Bewusstseinsballade gemacht:

„Der Reiter und der Bodensee.

Mündlich.

Der Reiter reitet durchs helle Thal,
 Auf Schneefeld schimmert der Sonne Strahl.
 Er trabet im Schweiß durch den kalten Schnee,
 Er will noch heut an den Bodensee;
 Noch heut mit dem Pferd in den sichern Kahn,
 Will drüben landen vor Nacht noch an.
 Auf schlimmem Weg, über Dorn und Stein,
 Er braust auf rüstigem Roß feldein.
 Aus den Bergen heraus, ins ebene Land,
 Da sieht er den Schnee sich dehnen, wie Sand.

61 Robert Gernhardt: *Lichte Gedichte*. Zürich: Haffmans 1997, Klappentext.

62 Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 220. Vgl. auch Gernhardts Auseinandersetzung mit Paul McCartneys Songtexten und seiner Lyrik in: Gernhardt, *Amselnest*, S. 466.

63 Gernhardt, *Lichte Gedichte*, S. 107–108. Im Untertitel trägt der Text den Hinweis: „*Zur Melodie des Lennon/McCartney-Titels ‚Paperback writer‘ und nach Motiven der Ballade ‚Der Reiter und der Bodensee‘ von Gustav Schwab*“.

64 Ebenda, Klappentext.

65 Gustav Schwab: *Der Reiter und der Bodensee*. In: G. S.: *Gedichte*. Bd. 1. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1826, S. 364–366.



Weit hinter ihm schwinden Dorf und Stadt,
Der Weg wird eben, die Bahn wird glatt.
In weiter Fläche kein Bühl, kein Haus,
Die Bäume gingen, die Felsen aus;
So flieget er hin eine Meil', und zwei,
Er hört in den Lüften der Schneegans Schrei;
Es flattert das Wasserhuhn empor,
Nicht anderen Laut vernimmt sein Ohr;
Keinen Wandersmann sein Auge schaut,
Der ihm den rechten Pfad vertraut.
Fort gehts, wie auf Sammt, auf dem weichen Schnee,
Wann rauscht das Wasser, wann glänzt der See?
Da bricht der Abend, der frühe, herein:
Von Lichtern blinket ein ferner Schein.
Es hebt aus dem Nebel sich Baum an Baum,
Und Hügel schließen den weiten Raum.
Er spürt auf dem Boden Stein und Dorn,
Dem Rosse gibt er den scharfen Sporn.
Und Hunde bellen empor am Pferd,
Und es winkt im Dorf ihm der warme Heerd.
,Willkommen am Fenster, Mägdelein,
An den See, an den See, wie weit mags seyn?'
Die Maid sie staunet den Reiter an:
,Der See liegt hinter dir und der Kahn.
Und deckt' ihn die Rinde von Eis nicht zu,
Ich spräch', aus dem Nachen stiegst du.'
Der Fremde schaudert, er athmet schwer:
,Dort hinten die Eb'ne, die ritt ich her!'
Da recket die Magd die Arm' in die Höh':
,Herr Gott! so rittest du über den See:
In den Schlund, an die Tiefe bodenlos,
Hat gepocht des rasenden Hufes Stoß!
Und unter dir zürnten die Wasser nicht?
Nicht krachte hinunter die Rinde dicht?
Und du wardst nicht die Speise der stummen Brut?
Der hungrigen Hecht' in der kalten Fluth?'
Sie rufet das Dorf herbei zu der Mähr',
Es stellen die Knaben sich um ihn her;
Die Mütter, die Greise, sie sammeln sich:
,Glückseliger Mann, ja, segne du dich!
Herein zum Ofen, zum dampfenden Tisch,
Brich mit uns das Brot und iß vom Fisch!'
Der Reiter erstarret auf seinem Pferd,
Er hat nur das erste Wort gehört.
Es stocket sein Herz, es sträubt sich sein Haar,
Dicht hinter ihm grins't noch die grause Gefahr.

Es siehet sein Blick nur den gräßlichen Schlund,
 Sein Geist versinkt in den schwarzen Grund.
 Im Ohr ihm donnerts, wie krachend Eis,
 Wie die Well' umrieselt ihn kalter Schweiß.
 Da seufzt er, da sinkt er vom Roß herab,
 Da ward ihm am Ufer ein trocken Grab.“

Und hier nun Gernhardts Um- und Neudichtung:

„Ein Mann wollte schnellstens von A nach B,
 zwischen A und B lag der Bodensee,
 der im kältesten Winter seit hundert Jahr
 von A bis B zugefrozen war:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 wie kommst du weiter?

Frischer Schnee, der deckte das blanke Eis,
 doch was einer nicht weiß, das macht ihn nicht heiß.
 Unser Mann ahnte nichts von dem See unterm Schnee,
 also ritt er über den Bodensee:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 wie geht es weiter?

Bald schon bricht der Abend, der frühe, herein,
 aus Häusern im Schnee blinkt der Lichter Schein.
 Das ist endlich A, denkt der Reitersmann,
 da staunt eine Frau groß den Fremden an:

Seltsamer Reiter, eisiger Reiter,
 kommst du von weither?

Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See?
 Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.
 Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab,
 und am Ufer ward ihm ein trocken Grab:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 da sind wir gescheiter:

Wir alle müssen von A nach B,
 unser aller Weg führt übern Bodensee.
 Doch um faktisch vorm trocken Grab sicher zu sein,
 brechen wir prophylaktisch ins nasse ein:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 kommt, es geht weiter!
 Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 das Leben geht weiter!⁶⁶

66 Gernhardt hat das Gedicht für die Werkausgabe überarbeitet, weil der Reiter in der (von mir zitierten) Erstfassung „von A nach B“ möchte, dann aber denkt, endlich in A zu sein. Gernhardts Korrektur („Da ist endlich B, denkt der Reitersmann“) nötigt ihn in der Folge



Gernhardts erster Schritt, um aus der tragischen Geschichte des Bodenseereiters einen komischen Text zu machen, besteht darin, sie konsequent zu verharmlosen.⁶⁷ Gernhardt revidiert deshalb Schwabs poetische Strategie: Schwabs Ballade akzentuiert die Stimmungsqualitäten der Landschaft und gibt der Figurenrede und der Bewusstseinsdarstellung Raum. Wer sie liest, ahnt zwar, dass hier jemand in Todesgefahr schwebt, die Perspektive des ahnungslosen Reiters aber bleibt als solche dominant, und sie muss es bleiben, weil der Leser, nachdem sich ihm und dem Reiter das ganze Ausmaß der überstandenen Gefahr offenbart hat, mit dem Reiter dieser Gefahr nachhängen können soll. Auf diese fatale Pointe zielt die Geschichte ab.

Der Paarreim (mit seiner einförmigen Kongruenz von Vers und Satz und seiner offenen Struktur) trägt zu dieser Pointierung nichts bei.⁶⁸ In dieser Hinsicht ist Gernhardts *Bodenseereiter* deutlich durch seine eigentliche Vorlage, den in einzelne Strophen und einen variierten Refrain gegliederten Popsong, geprägt: Die Vorlage nötigt zur *Kürze* und ermöglicht ihm ein Verfahren, dessen ästhetischen Reiz er an den Bildergeschichten von Wilhelm Busch gerühmt hatte: „Keine Abschweifung, kein Mitgefühl, kein Hintersinn trübt den Fortgang der komischen Handlung“.⁶⁹ Das gilt auch für Gernhardt; auch ihm ist „eine gewisse Schnelligkeit der Mitteilung zu

dazu, den besonders charmanten Vers der fünften Strophe: „Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.“ neu zu fassen; die logisch korrekte Alternative aber ist ästhetisch wenig ansprechend: „Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See? / So gesehen führt kein anderer Weg von A nach B.“ GG, S. 506. Gernhardts Fehler schleicht sich früher ein; er liegt bereits in der Eingangsformulierung „Ein Mann wollte schnellstens von A nach B, / zwischen A und B lag der Bodensee“. Schwabs Reiter möchte zunächst nicht *über* den See, sondern nur *an* den See, um dann mit dem Kahn überzusetzen. Gernhardt verkürzt diese Exposition (die den Leser der Ballade errahnen lässt, dass der Reiter über sein Ziel hinausreitet) und manövriert sich so in die missliche Lage, den Reiter dort ankommen zu lassen, wo er bei Schwab allererst hin möchte (nämlich *nach* A), bei ihm aber losreitet (nämlich *von* A). Recht betrachtet, hätte Gernhardt überhaupt neu einsetzen müssen; das aber hätte vieles von dem, was seine Verse besonders komisch macht, zerstört. Die ursprüngliche Version des Gedichtes ist poetisch reizvoller. Sie wurde von Otto Waalkes und seiner Band, den *Friesenjungs*, zu Gernhardts sechzigstem Geburtstag eingespielt; mit dieser Aufnahme beschloss Gernhardt seine Vorlesungen zur Poetik, vgl. ebenda, S. 222.

- 67 Zur Diskussion des Verhältnisses von Komik und Harmlosigkeit vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 93–114: Als komisch, so Kindt, können wir nur das erleben, was sich „als harmlos wahrnehmen“, ebenda, S. 137, lässt. Um auch dem aggressiven Verlachen gerecht zu werden, könnte man den Zusammenhang von Komik und Harmlosigkeit auch anders fassen: Wir lachen über das, was jemandem widerfährt, wenn wir seinen Schaden zwar unwillkürlich nachempfinden können (sonst wäre Schadenfreude keine Schadenfreude), ihm unser Mitleid aber verweigern. Harmlosigkeit ist in diesem Sinne alles andere als harmlos.
- 68 Diese strukturelle Offenheit des Paarreims macht ihn im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Reimform des Versepos. Gernhardts Text ähnelt mehr den „Sprüngen und Würfeln“ der Volkspoese, deren elliptischen, in der Tendenz fragmenthaften Charakter Herder als Zeichen ihrer mündlichen Überlieferung aufgefasst hatte.
- 69 Robert Gernhardt: Die Sau rauslassen. Bemerkungen zu Busch. In: KdK, S. 388–402, hier S. 391: Gernhardts Fazit: Busch ‚serviert‘ seine Helden ‚kaltblütig‘, ‚ab‘.

eigen“; auch er ist bestrebt, „nicht zu verrätseln, sondern“, „hell und schnell“, das heißt geistesgegenwärtig „zur Sache zu kommen.“⁷⁰

Gernhardt kappt die Dorfszene und verknüpft den epischen Vorgang, indem er ihn auf das Wesentliche reduziert: auf die Exposition, den Ritt, die Begegnung mit der Magd, die Erkenntnis, die Katastrophe. Sein Gedicht ist deutlich narrativer angelegt als Schwabs Bewusstseinsballade; er stellt die Geschichte des Reiters in eine Erzählsituation, orientiert umstandslos über das Setting und den Ereigniszusammenhang und setzt sich und seine Zuhörer zu dem Reiter in ein heiter distanzierendes Verhältnis, sie in das Seelendrama des Helden zu verstricken. So vermag er den Punkt freizulegen, an dem Schwabs Ballade ins Tragische und sein eigener Text ins Komische kippt. Tragisch ist der Tod des Reiters, weil er sinnlos ist. Komisch ist er aus eben dem Grund: Er widerfährt dem Reiter wider Willen (und wider besseres Wissen) und trägt Züge einer slapstickhaften Mechanik, die dazu beiträgt, den Reiter zur komischen Figur zu machen.

Für die Komik des Textes zentral ist deshalb die Szene, die diesen Umschwung vom Glück ins Unglück vergegenwärtigt. Diese Szene, von Schwab als innerer Prozess des Ahnens und Dämmerns und des sich steigernden Entsetzens gestaltet, wird von Gernhardt ganz in die Objektivität von Rede, Gegenrede und Handlung übersetzt. Hier geht alles so hell und schnell zu, dass sich eine mitfühlende Anteilnahme gar nicht erst ausbilden kann:

Das ist endlich A, denkt der Reitersmann,
da staunt eine Frau groß den Fremden an:

Seltsamer Reiter, eisiger Reiter,
kommst du von weither?

Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See?
Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.
Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab,
und am Ufer ward ihm ein trocken Grab:⁷¹

Weil Gernhardts Gedicht keine Nähe zum Reiter aufbaut, geht sein Tod uns auch nicht nahe; er wird seines existenziellen Ernstes beraubt. Wir lachen, weil hier alles Schlag auf Schlag geht: weil der Text uns in ein Verwirrspiel der Perspektiven zieht, das Gernhardt als chiasmisch arrangierten Wort- und Blickwechsel inszeniert, und weil der Reiter kaum Zeit hat, sich seines Herzstillstandes bewusst zu werden. Schwabs Reiter versinkt in der Imagination und kommt in ihr um; Gernhardts Reiter widerfährt ein Missgeschick, das durch seine sprachliche Präsentation überdies

70 So Gernhardts Selbstcharakterisierung im Gespräch mit Tobias Glodek (25. 4. 2004). Tobias Glodek: Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker – erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext. Münster, Univ., Diss. 2009, S. 699–700. Die Formel „hell und schnell“ stammt von Christian Morgenstern und wird von Gernhardt häufig verwendet, um die Leistungen des komischen Nonsens zu charakterisieren.

71 Gernhardt, Lichte Gedichte, S. 107.



verfremdet wird: „Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab“ – pardautz! Jetzt ist er tot. Das Gefühl der Überlegenheit über den armen Tropf, das Gernhardts Darstellungsstrategie vermittelt, spricht sich im Refrain unverhohlen aus: „Bodenseereiter, Bodenseereiter, / da sind wir gescheiter“. Mit ihr leitet Gernhardt die letzte Strophe ein, die der *narratio* ein *fabula docet* angliedert, das die Komik in den Nonsens führt.

Schwabs Ballade vom ‚Ritt über den Bodensee‘ macht das Drama des Bewusstseins sinnfällig und wurde eben deshalb zum geflügelten Wort. Diese parabolische Qualität der Vorlage nimmt Gernhardt auf: einleitend, indem er den Weg des Reiters als ‚Weg von A nach B‘ bezeichnet, dann, indem er die Ahnungslosigkeit des Reiters mit einem nonchalanten „doch was einer nicht weiß, das macht ihn nicht heiß“ kommentiert, schließlich, indem er das Ereignis mit Hilfe einer Strukturmetapher ausdeutet: Das Leben ist ein Weg.⁷²

Diese Deutung aber ist Nonsens *at its best*. Hatte Gernhardt den Weg des Reiters zunächst als Weg von A nach B charakterisiert und diese Formel in der Gedankenrede des Reiters und im Dialog des Reiters mit der Frau wieder aufgenommen, so verbindet er diese im poetischen Kontext unangebracht abstrahierende Ausdrucksweise nun mit einer Emphase, die den Weg, der unser aller Leben *ist*, ebenso unangebracht konkretisiert: „Wir alle müssen von A nach B, / unser aller Weg führt übern Bodensee.“ – Wie wahr und wie unsinnig. So wahr und so unsinnig wie die Strategie, die im Refrain als lebenskluge Vorsicht („da sind wir gescheiter“) angekündigt wurde und sich nun als grandioser Unfug erweist: „Doch um faktisch vorm trocknen Grab sicher zu sein, / brechen wir prophylaktisch ins nasse ein“: „faktisch“ – „prophylaktisch“: ein extravaganter Mittelreim, der mit anderen, extravagant schlichten Endreimen des Gedichtes („B“ reimt auf „See“) ebenso kontrastiert wie mit den paargereimten Schwab-Versen und der poetischen Formensprache des 19. Jahrhunderts.

Das Gelächter, das die tiefsinnige Reflexion der Coda provoziert, ist das heitere Gelächter derjenigen, die des Unsinnns innerwerden, der ihnen hier zugemutet wird. Er lautet: „So dumm, dass wir nach überstandener Gefahr tot umfallen, sind wir nicht: Wir machen es ordentlich. Wir kommen gar nicht erst ans Ziel; wir kommen in der Gefahr, in die wir uns nichtsahnend begeben haben, auch tatsächlich

72 Vgl. George Lakoff, Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 1980. Gernhardt hat diese konzeptuelle Metapher mehrfach benutzt, um eine komische Fallhöhe zu inszenieren. So etwa in dem durch Otto Waalkes bekannt gewordenen Kommentar eines Fernsehpfarrers zum Schlager *Theo, wir fahr'n nach Lodz* (vgl. Das Buch Otto. Von und mit Otto Waalkes. Herausgegeben von Bernd Eilert, Robert Gernhardt, Peter Knorr und Hanno Rink. Hamburg: Hoffmann & Campe 1980, S. 9); mit einer deutlichen Tendenz zum ‚Megasens‘ in den Dante nachgebildeten Terzinen mit dem Titel *Du* (aus dem Roman *Ich Ich Ich*), die mit folgenden Versen beginnen: „Ich fand mich, grad in unsres Lebens Mitte, / in München Süd, den Wagen aufzutanken, / da ich von Frankfurt fortgewandt die Schritte, / Als mich ein Tankwart, dem dafür zu danken, / ich heut' noch Grund hab', ernst danach befragte, / ob's Öl zu wechseln sei.“ GG, S. 179.

um. Vorsichtshalber.“ Dass man das, was einem vielleicht widerfährt, besser vermeidet, indem man es *prophylaktisch* vorwegnimmt, ist ein logisch nicht aufzulösender, „unendlicher Unfug“⁷³ und deshalb so unvergesslich wie die nonsenshafte (weil kachretische) Metapher, dass „unser aller Weg“ „übern Bodensee“ führt.

Das Leben ist ein Weg, der mit der Geburt beginnt und mit dem Tod endet. Die kontingente Endlichkeit des menschlichen Lebens kann zwar dazu bewegen, dieses Leben auf letzte Ziele auszurichten, die „zentrale Gestalt des Endes im Menschenleben“ aber ist – so die lakonische Reflexion Odo Marquards – „nicht das Ende als Ziel oder Zweck (telos), sondern das Ende als Tod“: „Menschen sind stets mehr letal als final“, „das Abbrechen ist bei ihnen stärker als das Erreichen“, „sie sind stets mehr ihre Endlichkeit als ihre Vollendung.“⁷⁴ – Das ist der metaphorische ‚Megasens‘, den Gernhardts Schlusstrophe evoziert.

Der besondere Reiz dieser Schlusstrophe liegt nun aber darin, dass sich die Rede vom „nassen Grab“, die als existenzielle Metapher eingeführt wurde, in eine andere Metapher transformieren lässt, in der das „nasse Grab“ als ein hemmungsloses Besäufnis erscheint, zu dem der Refrain des Liedes abschließend auch einlädt: „Bodenseereiter, Bodenseereiter, / kommt, es geht weiter! / Bodenseereiter, Bodenseereiter, / das Leben geht weiter!“ Sterben müssen wir alle – ergo bibamus! So gelesen erweist sich Gernhardts „hochsymbolischer Brückschlag von alt und neu, Wort und Ton, Ballade und Pop Song, Ostfriesland und England, Lennon und McCartney“⁷⁵ als wahres Trinklied, das immer schon an eine gesellige, feucht-fröhliche Runde gerichtet ist. Wie alle „Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“, handelt auch das Lied vom Bodenseereiter – einer antiken und humanistischen Tradition folgend – „vom befreienden Wein“ („libera vina“), von der „nichtigkeit des todes“ und der „vermahnung zue der fröligkeit“.⁷⁶ Das Leben geht weiter.

Ich ende mit einer Reflexion des Verfahrens, das ich hier ansatzweise verfolgt habe. Diese methodologische Coda trägt den Titel:

73 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: J.P.: Sämtliche Werke. Abteilung I. Bd. 5. Herausgegeben von Norbert Miller. München: Hanser 1963, S. 7–514, v. a. S. 110: Im Kapitel über die „Untersuchung des Lächerlichen“ (§ 28) spricht Jean Paul von „unendliche[r] Ungereimtheit“.

74 Odo Marquard: Finalisierung und Mortalität. In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Herausgegeben von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996. (= Poetik und Hermeneutik. 16.) S. 467–475, hier S. 471.

75 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 222.

76 So die traditionsbewusste Gattungsbestimmung von Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Herausgegeben von Herbert Jaumann. Stuttgart: Reclam 2002. (= Universal-Bibliothek. 18214.) S. 33. Opitz bezieht sich auf folgende Verse aus der *Ars Poetica* des Horaz: „Musa dedit fidibus [...] libera vina referre“ (V. 83–85): „Den Saiten der Lyra verlieh die Muse die Gabe, [...] vom befreienden Wein [zu melden].“ Ebenda, S. 148.



4. Phänomenologische Protreptik

Gernhardt ist kein schwieriger Autor. Seine Gedichte sind weder dunkel noch rätselhaft. Eine methodisch reflektierte Verstehensbemühung wird dem Interpreten selten abverlangt. Das macht die Lektüre leicht, den reflektierten Umgang mit ihr aber schwer.⁷⁷ Weil sich das Selbstverständliche von selbst versteht, droht es nicht angemessen zur Sprache zu kommen. Deshalb kann auch die Auseinandersetzung mit einem so verständlichen Werk wie der Nonsens-Poesie von Robert Gernhardt auf literaturtheoretische Perspektiven nicht verzichten. Diese aber sollen vor allem eines leisten: Sie sollen die ästhetische Erfahrung phänomengerecht zur Sprache bringen und in ihren Nuancen sinnfällig machen. Das diesem Ziel angemessene, durchaus anspruchsvolle Verfahren könnte man mit Lambert Wiesing als „phänomenologische Protreptik“⁷⁸ bezeichnen: als eine Form der *werbenden* Interpretation, die sich darauf verpflichtet, die eigene Erfahrung einem anderen Leser möglichst differenziert nahezubringen – nicht im Sinne einer rhetorischen Überredung, sondern im Sinne einer im Kern „undogmatischen“ „Anleitung und Aufforderung“ zu einer „erstrebenswerten“ Praxis.⁷⁹

Diese Praxis hat den Charakter einer „performativen Interpretation“.⁸⁰ Gedichte lesen heißt, sich zum Medium einer Aufführung machen. Gedichte führt man auf, indem man sie spricht. Wie alle Poesie verführen auch sie dazu, Personen zu imaginieren. Sie tun dies, indem sie dem Sprechen eine artikulatorische Prägnanz verleihen, d. h. dieses Sprechen als mimisch-gestischen Ausdruck einer Person präsentieren. Als erstrebenswert erweist sich diese Aufführung also in dem Maße, in dem sie den Text zum Sprechen bringt, d. h. in seinen ästhetischen Qualitäten erschließt.

Die Inkongruenztheorie des Komischen ist dazu nur bedingt geeignet. Der Identifikation inkongruenter scripts fehlt das Verständnis für die personale Qualität komischer Texte und damit für die interpersonale Dimension des Komischen. Ohne Verständnis für das, was andere Menschen bewegt, wäre Komik nicht denkbar: „Der Betrachter“, so die treffende Charakterisierung des Prozesses, um den es hier

77 Das zeigt sich übrigens auch daran, dass „die Herren Ästhetiker, wann immer sie von Gernhardt reden, kommod und witzig sein wollen! und nur ungerne hardt und nüchtern!“ – so der „Sprecher B“ in Heinrich Deterings „Gespräch im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt“, S. 23. Gernhardts Gestus ist ansteckend. Heinz Schlaffer hat sein literarisches Werk als literaturwissenschaftliche Dichtung (mit gelegentlich anti-germanistischer Absicht) bezeichnet: „Im Dichter Gernhardt steckt von Anfang an der Professor, der die Grundlagen der Dichtung erforscht.“ Heinz Schlaffer: Professor Robert Gernhardt. Aufklärung über die Zauberei der Poesie. In: Der große Dichter sieht die Dinge größer. Der Klassiker Robert Gernhardt. Herausgegeben von Thomas Steinfeld. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 138–153, hier S. 151.

78 Vgl. Lambert Wiesing: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 95–101.

79 Ebenda, S. 96.

80 Vgl. Jerrold Levinson: Performative versus Critical Interpretation in Music. In: J.L.: The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays. Ithaca (New York): Cornell University Press 1996, S. 60–89.

geht, „muß sich gedanklich in die handelnde Person hineinversetzen und dann wieder herausspringen, um über deren unglückliche Lage lachen zu können.“⁸¹

Man kann Gernhardts Sonett über das „Ewige Rom“ nicht mit zwei Stimmen lesen: einer enthusiastisch bewegten und einer anderen, die für das, was die eine beschwört, so sagenhaft unempfänglich ist, dass es nicht zu fassen ist. Man kann die *Wacht am Reim* nicht als personale Rede imaginieren: Obwohl Gernhardt das Gedicht – anders als sein Sonettkritik-Sonett – nicht als Rollengedicht anlegt, wird, wer sein komisches Potential erleben möchte, nicht umhin können, in der Artikulation des Ausdrucks „Schreibfeder“ eine personale Qualität wahrzunehmen. (Die gegenmetrische Betonung macht die unbeholfen entschiedene Geste, mit der jemand zur Feder greift, anschaulich.) Der Dilettantismus spricht sich hier so kunstvoll aus, dass wir nicht anders können, als den einen schiefen und unsinnigen Reim der finalen Strophe mit großer Inbrunst zu deklamieren. – „Man kann nicht nicht“ heißt: Alles andere wäre ‚mindblindness‘.

Das gilt mutatis mutandis für die Verse „nach Kuno von Hofmannsthal“: Gernhardt hat den Sprecher dieser „unsagbar schwermütigen Terzinen“ als „wackere[n] Gedächtnisschwache[n]“⁸² bezeichnet und damit die personale Komik des Textes besonders treffend benannt. Wir lachen über einen, der daran scheitert, ein tiefsinniges Gedicht aufzusagen, und dabei etwas produziert, von dem sich nicht sagen lässt, ob es nun besonders tief- oder besonders unsinnig ist: „mir wie ein Hut unheimlich krumm und fremd“. „Wacker“ verdient dieser Gedächtnisschwache genau deshalb genannt zu werden, weil er sich redlich bemüht und sein redliches Bemühen doch fraglich erscheinen lässt, ob er den Tiefsinn des Textes, den er sich ins Gedächtnis zu rufen versucht, je zu erfassen in der Lage war. (Und ist es denn ein Zufall, dass dieser „wackere“ Gedichtaufsager den Vornamen Hofmannsthals als Kuno erinnert?)

Weil man bei der Lektüre komischer Texte lachen kann (und dies unwillkürlich auch tut), ohne sich darüber im Klaren sein zu müssen, was es da zu lachen gibt, sind komische Texte auf den Versuch, sich ihr Gelingen noch einmal vor Augen zu führen, entweder gar nicht oder doch auf besondere Weise angewiesen. Darin liegt vielleicht der tiefere Sinn der an sich unbegründeten Skepsis gegenüber den

81 Ulrich Kraft: Sachen zum Lachen. In: Gehirn & Geist 2 (2003), H. 5, S. 12–17, hier S. 17. Arthur Koesters einflussreicher Theorie der „Bisoziation“, die den Mechanismus des Komischen auf die Formel „Inkongruenz – Auflösung der Inkongruenz – Abwertung“ bringt, ist diese soziale Dimension inhärent (vgl. A. K.: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Vom Autor redigierte und autorisierte Fassung. Bern, München, Wien: Scherz [sic!] 1966, v. a. S. 23–27 und 43–47); sie wurde von Steven Pinker pointiert reformuliert und detaillierter ausgearbeitet. Vgl. Steven Pinker: Wie das Denken im Kopf entsteht. Aus dem Amerikanischen von Martina Wiese und Sebastian Vogel. München: Kindler 1998, S. 681–686.

82 Robert Gernhardt: Darf man Dichter verbessern? Eine Annäherung in drei Schritten. In: GzG, S. 37–74, hier S. 74.



theoretischen Versuchen, Komik auf den Begriff zu bringen.⁸³ Angebracht ist diese Skepsis, weil die Einsicht in den Mechanismus des Komischen eine zwar hilfreiche, nicht aber schon hinreichende Voraussetzung dafür ist, die Komik von Texten zu erfassen oder gar anderen ‚anzusinnen‘. Nichts aber ist komischer als der Versuch, dem gesunden Menschenverstand mit großem intellektuellem Aufwand zu erklären, was sich von selbst versteht und deshalb keiner Erklärung bedarf. Dass man aber begreift, was einen ergreift, und so zur Sprache bringt, dass sich das Erleben differenziert und in eben dem Maße vertieft, ist alles andere als selbstverständlich. Es will geschult werden. Eine solche Schulung jedoch – die Schulung des Wahrnehmungs- und Ausdrucksvermögens – ist mit der Klärung der Begriffe nicht identisch; sie bildet deren notwendige Ergänzung.

83 Für eine kritische Sichtung und Zurückweisung der einschlägigen Vorbehalte vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 10–24.

Pointenlose Bildkomik

Von Lino Wirag

Ich will im Folgenden versuchen, den Begriff ‚pointenlose Bildkomik‘ zu konturieren, mit dem ich Zeichnungen oder Illustrationen bezeichne, die zwar komisch gemeint sind oder komisch wirken, die aber gerade wegen der versprochenen Pointenlosigkeit – oder vielleicht besser: Pointenverrätselung – ein besonderes ästhetisches Surplus entfalten.

Solche Zeichnungen situieren sich im Niemandsland zwischen den Schützengräben kommerzialisierter ‚Gebrauchskomik‘ – für die man den abwertenden Begriff ‚Witzbild‘ verwenden könnte – und den bedeutend solider erscheinenden Wällen des sogenannten Kunstbetriebs, in dem die komische Zeichnung so gut wie gar nicht vorkommt.

Mein Anliegen ist es, Zeichnungen vorzuführen, die sich weder dem einen noch dem anderen Lager bedingungslos andienen; die sogar derlei Lagerhaltung und -spaltung grundsätzlich infrage stellen.

Meine These lautet dabei so grundlegend wie schlicht, dass uns komische wie nicht-komische Kunstwerke in verschiedene, spannungsreiche Verhältnisse des ästhetischen Vernehmens verwickeln; dass aber einige von ihnen – und genau das sind die Arbeiten, um die es im Folgenden gehen soll – zu Spannungsverhältnissen reizen, ohne diese auch auf- bzw. einzulösen; eine Metaphorik, die man – Freud hätte hier zustimmend genickt – durchaus in Analogie zu den Energien des Erotischen verstehen kann, werden doch (Schau- und Denk-)Lust zwar gereizt, aber nicht befriedigend gelöst.

Jene Bildwitze, um die es mir geht, sind Zeichnungen mit komischem Potential, die allerdings möglichst lange (und gegebenenfalls unendlich) die Spannung halten zwischen Verstehen und Lösung, sich damit aus dem Feld eines eingängigen Humorkonsums mit Kippmechanismus, wie man ihn mit der ‚klassischen‘ Pointe verbindet, verabschiedend in Richtung einer ästhetisch-hermeneutischen Auseinandersetzung.

Zur ‚pointenlosen Bildkomik‘ gehört dabei unabdingbar, dass sie Assoziationen mit bereits existierenden Unterhaltungsformen aufruft: ‚Pointenlose Bildkomik‘ *beleibt* zwar die Gattungstradition des Bildwitzes, Cartoons oder Comicstrips, transzendiert und permutiert diese aber auch in eigentümlicher und faszinierender Weise, indem sie Sinnpotentiale und -spannungen herausfordert, mit denen uns der ‚Konsum‘ (hier erscheint der Begriff angemessen) von ‚Gebrauchskomik‘ nicht konfrontieren könnte.



Sie sehen, dass ich, was die komiktheoretischen Mechanismen der Spannung und Lösung betrifft, durchaus in freudschen bzw. kantschen Gewässern dümple; mit einer Gischtkrone Adorno vielleicht, dessen ‚Rätselcharakter‘ der Kunst an den hier vorgestellten Arbeiten besonders auffällig erscheint. Wie erwähnt, tritt jedes Kunstwerk meiner Meinung nach mit jedem Beobachter nicht nur in ein einzelnes, sondern in vielfältige sinnliche und kognitive Spannungsverhältnisse, die sich – je nach Werk – teilweise ent-spannen (sic) lassen oder nicht.

‚Gebrauchskomik‘ ist dafür hergestellt, verstanden, d. h. gelöst zu werden (wenn der Betrachter die Pointe verstanden hat, hat der Witz seinen Zweck erfüllt), während ‚pointenlose Bildkomik‘, um hier nochmals Kant zu beleihen, die Erwartungslust stillzustellen vermag.



David Shrigley: The Goose. In: D. Sh.: Ants have sex in your beer. San Francisco: Chronicle Books 2008, S. 23.

Betrachten wir eine Arbeit von David Shrigley, die stellvertretend steht für Hunderte ähnlicher Zeichnungen, die der Brite in den letzten Jahren in Büchern veröffentlicht oder in Ausstellungen (darunter auch der Londoner *Tate Modern*) gezeigt hat: Wir sehen ein in krakeliger Manier gezeichnetes nacktes Männlein, das auf einem

großen, straßenähnlichen Vogel reitet, der sich durch den begleitenden Text als Gans identifizieren lässt.

Besagter Begleittext kommt in grobschlächtigen Lettern daher, von denen einige zu allem Überfluss auch noch überkritzelt wurden, und informiert den Betrachter darüber, dass es sich um die Abbildung eines mutmaßlichen Herrschers handle, der, auf einer Gans reitend, aus dem Exil zurückkehrt. Die Gans wiederum sei auch dafür zuständig, etwaigen Demonstranten, sinngemäß übersetzt, ‚die Scheiße aus dem Leib zu picken‘.

Diese Zeichnung wird vermutlich bei kaum einem Betrachter Gelächter auslösen, führt sie doch keine Pointe im klassischen Sinn vor, bei der eine Spannung aufgebaut wird, die sich dann auf mehr oder weniger überraschende Weise auflöst. Hier löst sich gar nichts.

Weder gibt es einen größeren historischen oder narrativen Rahmen, in den der gezeigte Narrationssplinter eingebunden werden könnte (‚Welche Szene wird genau benannt?‘), noch lässt sich die offensichtlich (nach)lässige Gestaltung der Zeichnung ästhetisch rechtfertigen (‚Wie kann es sein, dass so etwas den Weg in die Tate Modern findet?‘), noch kann eine eindeutige Gattungszuschreibung getroffen werden – offensichtlich besitzt die Zeichnung Kennzeichen von Hochkunst *und* Cartoon –, noch lässt sich, wie bereits erwähnt, eine Pointe so recht finden oder auflösen – und dennoch besteht kaum ein Zweifel darüber, dass wir es mit einer Zeichnung zu tun haben, die zumindest über komisches Potential verfügt.

Selbst wenn man, um die Frage der künstlerischen Gattungszugehörigkeit zu entscheiden, die Karte der *Art brut* aus dem Hut zöge, um die Arbeit damit vom Gebrauchsgegenstand weg in Richtung eines Kunstwerks zu stabilisieren, wäre erst eine der eben aufgeworfenen Fragen (mehr schlecht als recht) beantwortet.

Zuvor hatte ich argumentiert, jedes Kunstwerk träte in verschiedene Spannungsverhältnisse mit dem Betrachter ein. Wie gestaltet sich dies nun bei Shrigleys gezeichneter Monstergans? Einige solcher ästhetischer und kognitiver Spannungsvektoren haben wir bereits benannt: Verstehensspannung (‚Welches Sujet wird dargestellt? Warum wird dieses Sujet dargestellt?‘), ästhetische Spannung (‚Warum wird dieses Sujet auf diese Weise dargestellt?‘); für unsere Zwecke besonders wichtig ist aber, was ich als ‚interne Fallhöhe‘ – ein semantisches oder logisches Auseinanderklaffen, das als komisch wahrgenommen werden kann – bezeichnen will: ‚Interne Fallhöhe‘ findet bei Shrigley innerhalb der minimalen Narration statt, die seine Zeichnung entfaltet; nämlich einerseits zwischen der Tatsache, dass eine Gans nicht nur riesenhaft sein, sondern auch als Reittier dienen soll, welches darüber hinaus noch zur drastisch beschriebenen Gewaltanwendung operationalisiert werden kann; alles keine Eigenschaften, die man einer Gans gewöhnlich zuschreibt. Aber auch auf sprachlicher Ebene findet ein ‚Fall‘ statt, nämlich im semantischen Absturz von der



Ehrfurcht gebietenden Rückkehr aus dem Exil zur lächerlichen Drohung gänsslicher Gewaltanwendung (die noch am ehesten Züge einer Pointe aufweist).

Die komischen Permutationen, die hier stattfinden, summieren sich mit den anderen, oben erwähnten ästhetischen und logischen Spannungen zu einem Rezeptions-Eindruck, der zwar nahe am Witzbild siedelt, aber dieses auch transzendiert. Shrigleys Zeichnungen signalisieren zwar ihre Verwandtschaft mit dem klassischen Cartoon, lösen aber – aus verschiedenen Gründen, von denen ich einige benannt habe – dessen Wirkungsversprechen nicht ein.

Für das sich einstellende ästhetische Erlebnis liegt Freuds Begriff der ‚Vorlust‘ nahe, die zwar verschiedener Reize bedarf, der aber die erwartete Ruhe und Befriedigung verwehrt bleibt. Der Betrachter erlebt auf diese Weise eine Spannung, die durchaus ein gewisses Maß an Unlust miteinschließen kann. Shrigleys Arbeiten bauen bewusst Hindernisse auf, um den ‚vorlustigen‘ Zustand der Ambivalenz zwischen Lust und Unlust zu prolongieren: Dabei kann es durchaus vorkommen, dass die Vorlust stärker erlebt wird als die Endlust, muss diese doch qua definitionem in Wunschlosigkeit münden.

Bezogen auf das Geflecht verschiedener Spannungsvektoren, mit dem wir es in jeder ästhetischen Auseinandersetzung zu tun haben, besteht die Stärke (und der besondere Reiz) ‚pointenloser Bildkomik‘ darin, möglichst viele dieser Vektoren möglichst lange in der Schwebe zu halten.

Bei Shrigleys Arbeiten handelt es sich also weder einfach um Cartoons, die aus Versehen den Weg ins Museum fanden, noch um Art brut, die zufällig den halben Weg zum Witzbild einschlug, sondern um originäre Zwischenformen, deren Reiz gerade darin besteht, sich weder auf der einen noch der anderen Seite widerspruchslos einzufügen. Es scheint, dass sich das Wesen erfolgreicher ästhetischer Verständigung, nämlich zu bannen, zu beschäftigen, zu verblüffen etc., von ‚pointenloser Bildkomik‘ ähnlich erfolgreich eingelöst werden kann wie von manch ‚großem Werk‘ der Kunstgeschichte.

Wollte man neben Freud noch Roland Barthes zu Hilfe nehmen, um das soeben ausgeführte Phänomen noch einmal aus poststrukturalistischer Perspektive zu reformulieren, könnte man auf dessen lustvolle Begriffe von *plaisir* und *jouissance* verweisen (die Barthes in *Die Lust am Text* ausarbeitete) und sie den Erscheinungsformen komischer Kommunikation – der Gebrauchskomik einerseits und der pointenlosen Komik andererseits – gegenüberstellen. *Plaisir* ist die herkömmliche Form der Lust: Der Betrachter genießt es, Sinn herzustellen und ein kohärentes System aus den vorliegenden Elementen aufzubauen; *plaisir* korrespondiert daher hervorragend mit dem klassisch pointierten Witz: Nachdem ‚der Groschen gefallen‘ ist, kann der Witz (durchaus lustvoll) in die Denkstruktur und Erfahrungswelt des Beobachters eingefügt werden, fordert danach aber zu keiner weiteren ästhetischen Auseinander-

setzung mehr auf. *Plaisir* verleiht damit (Selbst-)Sicherheit, indem es wieder in den Bereich des Bekannten zurückführt, und wirkt damit letztlich normstabilisierend.

Anders dagegen die *jouissance*, die zweite Form der Lust (am Text), die Barthes beschreibt, und die ich der ‚pointenlosen Bildkomik‘ zuordnen möchte. Die *jouissance* verunsichert, sie widersteht dem schnellen Verstehen, sie lenkt den Blick auf die Form selbst: Das Rätsel löst sich nicht, das Lachen stellt sich nicht ein, die Erklärung wird nicht gegeben. Ich finde in der *jouissance* die transgressive, letztlich normhinterfragende Rolle des Komischen überzeugender repräsentiert.

Die vorgestellten Überlegungen laufen auf die Existenz zweier unterschiedlicher ‚Kulturen des Komischen‘ hinaus: Zum einen auf eine Ver- und Gebrauchskultur, die sich *avec plaisir* nach Anwendung verflüchtigt (‚Nach Gebrauch bitte entsorgen‘); und eine zähere, auch kniffligere, letztlich widerständigere *jouissance*-Kultur des Komischen, die näher an den Normhinterfragungen der Hochkunst siedelt, und die ich in den Werken von Künstlern wie David Shrigley – aber auch bei Raymond Pettibon, Markus Vater, Nedko Solakov oder Dan Perjovschi – wiederfinde.

Während das pointierte Komische auf schnellen Ausgleich bedacht ist und damit eine echte Auseinandersetzung oder gar Veränderung erschweren oder gar verunmöglichen kann, wird die Rolle, die dem Komischen eigentlich zugeordnet ist – nämlich die Hinterfragung von Sinnstrukturen, die karnevaleske Umkehr usw. –, meiner Meinung nach wirkungsvoller von der ‚pointenlosen Bildkomik‘ vertreten, da sie in der Lage ist, vielfältigere Spannungsvektoren zu entfalten, Spannungen länger auszuhalten und damit in anderer Weise zu (hoffentlich fruchtbaren) Auseinandersetzungen anzuregen.



Komische Enkomien

Die ‚Geflügelgedichte‘¹ des Königs vom Odenwald

Von Gabriele Klug

Vermutlich in den 1340er Jahren verfasste ein anonymes ostfränkischer Dichter, der sich selbst als ‚künig vom Otenwalde‘ oder schlicht ‚künig‘² bezeichnet, zwölf höchst originelle Reimpaargedichte, die gemeinsam im sogenannten ‚Hausbuch des Michael de Leone‘, einer bedeutenden Würzburger Sammelhandschrift, überliefert sind.³ Viel Resonanz haben diese bemerkenswerten Gedichte wie auch ihr Verfasser in der Forschung allerdings nicht gefunden, lässt man die Versuche, den Texten realienkundlich verwertbare Aussagen zur mittelalterlichen Alltagskultur zu entlocken, einmal beiseite. Wohl versuchte man verschiedentlich, eine historische Autorpersönlichkeit hinter dem präntiösen Pseudonym festzumachen, was zwar zu mehr oder weniger gewagten Spekulationen führte,⁴

-
- 1 Der hier verwendete ‚Gattungsbegriff‘ ist in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, zumal für das Mittelalter, nicht etabliert. Ich habe ihn, da ich ihn als passend empfand, der englischen Sprache entlehnt, wo ‚poultry poems‘ bzw. ‚poultry poetry‘ bisweilen als Sammelbegriff für einschlägige Gedichte der Romantiker Tennyson und Southey, hauptsächlich aber im Bereich der zeitgenössischen Lyrik Verwendung findet: vgl. z. B. George Shannon und Lynn Brunelle: *Chicken Scratches. Poultry Poetry and Rooster Rhymes*. San Francisco: Chronicle 2010.
 - 2 Auch in diesem Beitrag wird, der Einfachheit halber und der Mehrzahl der literarischen Selbstnennungen des Autors entsprechend, überwiegend die Kurzform ‚der König‘ Verwendung finden.
 - 3 Vgl. dazu zusammenfassend Gisela Kornrumpf: *Der König vom Odenwald*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. Bd. 5. Herausgegeben von Kurt Ruh [u. a.]. Berlin; New York: De Gruyter 1985, Sp. 78–82.
 - 4 Dass der König vom Odenwald ein fränkischer Adelige und hoher Beamter am Würzburger Bischofshof war und vielleicht gemeinsam mit Michael de Leone in Bologna studiert hat, wie Reinhard Olt (*König vom Odenwald. Gedichte Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch. Mit einer Einleitung zur Klärung der Verfasserfrage* herausgegeben und übersetzt von R. O. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1988, S. 16–31) und Ernst Erich Metzner (*E. E. M.: Der frühere und spätere „König vom Odenwald“ und sein Pruzssen und Bolan und Salutern, Lamparten und Tuscan. Über Verfasserschaft und Titelgebung, Geschichtsrahmen und Namensbestand eines komplexen „bairischen“ und „fränkischen“ Reimreden-Ceuvres in der „Helmbrecht“-Nachfolge*. In: *Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters*. Herausgegeben von Horst Brunner. Wiesbaden: Reichert 2004. (= *Imagines medii aevii*. 17.) S. 313–335) meinen, lässt sich letztlich ebenso wenig beweisen wie Edward Schröders Annahme, der in Fragen der Kochkunst sehr gut informierte König sei auch der Autor des ebenfalls im ‚Hausbuch‘ überlieferten ältesten deutschsprachigen Kochbuchs (*buoch von guoter spise*) oder gar der Küchenchef des Würzburger Bischofs gewesen (*Die Gedichte des Königs vom Odenwalde*. Zum erstenmal vollständig herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Edward Schröder. Darmstadt: Historischer Verein für das Großherzogtum Hessen 1900, S. 26–33).

letztlich aber keine befriedigenden Ergebnisse zeitigte. Abgesehen davon jedoch begnügte man sich anstelle einer eingehenden literaturwissenschaftlichen Analyse im Großen und Ganzen damit, den König vom Odenwald als Kuriosum am Rande, weitab vom literarischen Kanon, zu vermerken.

Kurios ist das ‚königliche‘ Œuvre in der Tat, denn es werden darin Sujets behandelt, die in die Literatur der Zeit üblicherweise keinen, oder wenn doch, nur sehr vereinzelt Eingang fanden. Der König vom Odenwald widmet fünf seiner Gedichte den wichtigsten Haus- und Nutztieren – nämlich der Kuh, dem Huhn, der Gans, dem Schaf und dem Schwein; ein weiteres Gedicht handelt vom Stroh und seinen vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten. Diese Texte bieten ein in der mittelhochdeutschen Literatur einzigartiges Panoptikum ‚prallen Lebens‘ und legen dabei eine schier unerschöpfliche Bandbreite an Alltagswissen offen. Sie stellen in katalogartiger Form (die an die Tradition der lehrhaften Dichtung, besonders der lateinischen Kataloggedichte, gemahnt), augenzwinkernd und mit ganz offensichtlicher Lust am Aufzählen alle nur erdenklichen Kontexte vor, in denen das betreffende Tier dem Menschen zu Nutzen und Freude gereicht. Die Tierkörper werden teils systematisch, teils in wilden Gedankensprüngen hin- und hereilend in ihre sämtlichen verwertbaren Teile und Produkte zerlegt, wobei meist am Beginn der kulinarische Bereich abgehandelt und das Schema dann bis hin zu den weniger offensichtlichen und – vor allem für moderne LeserInnen oft überraschenden – Verwendungsmöglichkeiten durchexerziert wird. So werden beispielsweise im Gedicht vom Huhn mehr als 23 (!) verschiedene Varianten von Eierspeisen angeführt, aber auch der Einsatz von Hühnermist zum Stärken von Leinen erwähnt. Im Gedicht von der Kuh findet sich neben Rindsuppe, Braten und Würsten buchstäblich alles – vom Kuhhorn, das als Windlicht Verwendung findet, über die Sehnen, mit denen man die beiden Teile eines Dreschflügels verbindet, bis hin zum Schwanz, den man zum Auf- und Zuziehen derselben an Türen nagelt. Es sind vor allem diese höchst unkonventionellen und witzigen Lobreden auf Tiere und deren Produkte, derentwegen der König immerhin ein bescheidenes Maß an Beachtung erfuhr. Er hat allerdings noch Anderes zu bieten, nämlich zwanzig Gründe, warum man das Badehaus aufsucht (wobei das Spektrum hierbei von hygienischen Aspekten bis hin zur Flucht vor Gläubigern reicht), und zehn Gründe, warum Männer lange Bärte tragen. Allerdings hat er nicht ausschließlich Komisches zu bieten, sondern schlägt auch ernsthaftere Töne an – zwei Fabeln sowie zwei zeitkritische Reden über den allgemeinen Verfall der guten Sitten hat er ebenfalls verfasst.

Die bis heute andauernde ästhetische Geringschätzung des Königs vom Odenwald in der Forschung beruht offensichtlich nach wie vor auf dem Verdikt, das bereits die Germanistik des ausgehenden 19. Jahrhunderts verhängt hatte. Karl Bartsch bemerkte 1886: „Der dichterische Werth seiner einzelnen Gedichte ist nicht hoch anzuschlagen, doch muß eine humoristische Ader ihm zugesprochen werden;



für die Culturgeschichte jener Zeit haben sie ein nicht unerhebliches Interesse.“⁵ Diese Aussage gibt nicht nur Aufschluss über die Vorstellungen von literarischer Qualität und das Verständnis von ‚Humor‘, das jene Generation von Germanisten ihrem Zugang zu mittelalterlicher Literatur zugrunde legte, sondern sie drückte dem König nachhaltig das Etikett mit der Aufschrift ‚kulturgeschichtlich durchaus interessant – aber ansonsten nicht eben aufregend‘ auf, das die Beschäftigung mit ihm lange Zeit zwischen realienkundlichen Steinbrucharbeiten und krampfhafter Suche nach dem realen Autor hinter dem ostentativen Pseudonym oszillieren ließ. Ich wage allerdings zu behaupten, dass es bereits in dieser frühen Auseinandersetzung mit dem König zu einem Missverständnis gekommen ist, nämlich insofern, als man seine vorgebliche Inkompetenz für bare Münze genommen hat, anstatt sie als ‚Teil des Spiels‘ zu sehen, mithin als gezielt eingesetzte Strategie zur Erzeugung komischer Effekte. Der Schlüssel zum Verständnis der ‚königlichen‘ Gedichte ist demnach ihre spezifische Komik, und in Wahrheit müsste also folgerichtig der Mittelteil der Bartsch’schen Aussage – nämlich die von ihm unterstellte ‚humoristische Ader‘ – der am besten geeignete Angelpunkt für einen Analyseansatz sein. Außer Albrecht Classen⁶ hat sich jedoch bisher niemand näher für die Komik im Werk des Königs vom Odenwald interessiert, so wie überhaupt eine umfassende stilistische Analyse der Gedichte noch ausständig ist (was aber im Übrigen nicht wunder nimmt, wenn man bedenkt, dass bereits die korrekte, sinngemäße Übersetzung der mittelhochdeutschen Verse mitunter erhebliche Probleme zu bereiten scheint).

Ich werde im Folgenden zwei Beispiele aus dem Werk des Königs herausgreifen und hinsichtlich ihrer Komik untersuchen. Hauptsächlich werde ich mich dabei auf das Gedicht „von dem hūn und dem ey“ konzentrieren, da in ihm eine besonders große Bandbreite komischer Effekte zum Tragen kommt. Unter Hinzuziehung des zweiten königlichen ‚Geflügelgedichtes‘, der „rede von der gense“ (des „Gänselobs“), sollen die verschiedenen Ebenen, auf denen Komik entsteht, genauer in den Blick genommen werden. Die Texte sollen dabei hauptsächlich über die drei Kategorien Wortkomik, Typenkomik und Situationskomik erschlossen werden, wobei allerdings alle drei Ebenen aufs Engste miteinander verschränkt sind und eine Trennung lediglich behelfsmäßigen Charakter haben kann, um eine gewisse Ordnung in der Vorgehensweise zu schaffen. Alles wie eine Klammer umschließend fungiert das Konzept des Kontrastes bzw. der Inkongruenz als

- 5 Karl Bartsch: König vom Odenwald. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 24. Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Leipzig: Duncker und Humblot 1886, S. 146–147. Online: http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:K%C3%B6nig_vom_Odenwald&oldid=1701113 [2012-11-20].
- 6 Albrecht Classen: The voice from the kitchen. The poems by the König vom Odenwald. In: Michigan Germanic Studies 17 (1991), Nr. 1, S. 1–16. Wenngleich der Titel seines Beitrags etwas irreführend ist, hängt Classen ausdrücklich nicht der These an, der König vom Odenwald sei ein professioneller Koch bzw. Küchenmeister gewesen, vgl. ebenda, S. 4–5.

oberstes Organisationsprinzip in der komischen Gestaltung der ‚königlichen‘ Lyrik. Vor allem über den Kontrast zwischen etablierten literarischen Genres als hehren Bezugsgrößen und den tatsächlich realisierten Formen und Inhalten sowie über die Kluft zwischen ernsthaft-hochtrabendem Anspruch und dilettantisch-holpriger Umsetzung generiert sich in den beiden Gedichten das komische Kipp-Phänomen.

Dem Unterfangen, komische Effekte konkret festzumachen bzw. Komik zu analysieren, haftet stets etwas Enttäuschendes an, denn es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Witz, den man (aus welchen Gründen auch immer) erklären will oder muss: hat man diesem erst analytische Gewalt angetan, ist er nicht mehr witzig, oder aber bewirkt zumindest nur noch ein distanziert-verstehendes Lächeln, wo er eigentlich spontanes Lachen hätte auslösen sollen. So vergeblich wie der Versuch der Schildbürger, das Tageslicht in Säcken einzufangen, um damit ihr fensterloses Rathaus zu beleuchten, ist der Versuch, eines so flüchtigen Phänomens wie der Komik mit literaturwissenschaftlichen Methoden habhaft zu werden, ohne den Untersuchungsgegenstand dabei systematisch all seines Witzig-Seins zu berauben. Ein zumindest ansatzweiser Ausweg aus diesem Dilemma bietet sich dann, wenn ein solcher Vorstoß gleichsam im Dienste der guten Sache erfolgt, nämlich um die literarische Qualität und Komplexität eines zuvor weithin verkannten oder unbeachteten Werks anhand seines bemerkenswerten Einsatzes komischer Effekte aufzuzeigen. Und unter derartigen Vorzeichen sollen die folgenden Beobachtungen in der Tat stehen, denn es gilt die von Karl Bartsch getroffene Einschätzung zu korrigieren: Der „dichterische Werth“ des Odenwald-Euvres ist keineswegs gering zu schätzen, und dem Dichter lediglich eine „gewisse humoristische Ader“ zu konzederen ist schlichtweg zu kurz gegriffen.

Von Hühnern, Gänsen, Lerchen, Zeisigen und Nachtigallen – aber hauptsächlich doch von Hühnern

In seinem Gedicht vom Huhn und vom Ei kreist der König vom Odenwald in 278 Versen um die zentrale Aussage „ein ahper vogel ist ein hūn“⁷ („ein Huhn ist ein ehrenwerter Vogel“). Nach einem überaus weitschweifigen Gedichteingang, auf den im Besonderen gleich noch näher einzugehen sein wird, kommt der König relativ unvermittelt zur eben zitierten Zentralthese. Es folgt ein Lobpreis des Eies und all der verschiedenen Speisen, die sich daraus zubereiten lassen, sowie die Aufzählung weiterer Verwendungsmöglichkeiten von Eiern abseits der Küche (beispielsweise für die Herstellung von Tinte und als Stärke für Bekleidung), um dann wieder zurückzukehren in den kulinarischen Bereich und zu weiteren Speisen, die aus bzw. unter Zugabe von Eiern und/oder Hühnerfleisch zubereitet

7 König vom Odenwald, *Gedicht vom Huhn*, V. 52. Diese und alle folgenden Textstellen werden mit der Autor-Sigle KvO zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe von Reinhard Olt, siehe Anm. 4. Die neuhochdeutschen Übersetzungen stammen von mir, da Olt's Version z. T. fehlerhaft bzw. ungenau ist.



werden. Es folgt der (wiederum recht unerwartete) Einschub einer Episode, in der die zentrale Funktion von Hühnern für das Gelingen von Kriegszügen dargetan wird (auch dazu gleich noch Genaueres). Darauf folgen weitere Aspekte der Nützlichkeit von Hühnern und Hähnen, von deren Federn, deren Mist und anderem mehr für das menschliche Leben ganz im Allgemeinen, bevor der König dann mit unverhohlenem Stolz zum Ende seiner „rede güt“ (seiner „schönen Geschichte“) kommt. Strukturell ähnlich, allerdings ohne unerwartete szenische Einschübe und überraschende ‚twists and turns‘ in der Argumentation, ist das „genselob“ aufgebaut. Hier geht der König vergleichsweise direkter und zielgerichteter vor und kündigt rasch und unumwunden an: „Ich sage in der kurtzen frist/Wie nutzber vogel ein gans ist“⁸ („Ich sage euch in aller Kürze/was für ein nützlicher Vogel eine Gans ist“). Darauf folgt zunächst wieder eine Aufzählung aller kulinarischen Produkte, die von der Gans stammen, bevor es zu einer Zäsur kommt, die zugleich akzelerierende Wirkung zeigt: „Sin, du mir die kunst bemerkst./Nu hebt sich der nutz aller erst,/als ich üch bescheiden wil“⁹ („Verstand, du regst mir meine Kunst an. Jetzt fängt der Nutzen erst richtig an, wie ich euch gleich auseinandersetzen will“). Jetzt also kommt der König erst richtig in Fahrt, und es geht weiter mit den nicht essbaren Bestandteilen wie Federn, Federkiel und Knochen, um am Ende mit der nochmaligen Verheißung „nu get der nutz an“ (etwa: „und nun zum wahren Nutzen!“) zur Klimax zu kommen, denn: Auf den mit Gänsefedern gefüllten Betten macht man die Kinder, was im logischen Universum des Königs bedeutet, dass die Gans ganz ursächlich daran beteiligt ist, dass überhaupt Fürsten, Geistliche, Ritter, Bürger und Bauern geboren werden können.

Kontraste: Nicht eingelöste und doch eingelöste Erwartungen

Der moderne Leser und die moderne Leserin werden vermutlich schmunzeln angesichts dieser überschwänglichen Anhäufung von Allerweltwissen, der teils doch sehr weit hergeholtten Argumente für die Nützlichkeit der tierischen Protagonisten und der auf witzige Weise verkürzten Kausalketten zwischen Ursache und Wirkung (wenn etwa die Gans der Grund dafür ist, dass ein Mann seine Kinder ernähren kann – weil sie die Federn liefert, mit denen man die Pfeile befiedert, die besagter Mann benötigt, um sie in den Bogen einzuspannen, um sein Haus gegen Feinde zu verteidigen, damit er dann darin in Ruhe seine Kinder ernähren und großziehen kann). Was mag aber nun speziell das zeitgenössische Publikum des Königs vom Odenwald zum Lachen gebracht haben? Wenn man davon ausgeht, dass Komik ein „kontextdeterminierter pragmatischer qualitativer

8 KvO, *Gänselob*, V. 11–12.

9 Ebenda, V. 35–37.

Begriff¹⁰ ist und als solcher nicht ahistorisch definiert werden kann,¹¹ so ist damit gleichzeitig klargestellt, dass ein mittelalterliches Publikum nicht unbedingt dasselbe komisch fand wie ein moderner Rezipient, und umgekehrt. Der historische Kontext der Produktion und Rezeption eines Textes ist jeweils zu berücksichtigen, und Hand in Hand damit der literarische Kontext und die jeweils gerade gültigen ästhetischen Normen – was also gerade in einer bestimmten Zeit und Gesellschaft als ‚literaturfähig‘ angesehen wurde und was nicht. Hühner und Gänse gehörten im Mittelalter gemeinhin nicht zu den literaturfähigen Sujets, und es zeichnet den König vom Odenwald in besonderem Maße aus, dass er gerade diese üblicherweise nicht in die Dichtung seiner Zeit Eingang findenden Motive aufgreift und geradezu genüsslich mit etablierten Darstellungsweisen aufeinanderprallen lässt.

Gleich zu Beginn des Gedichts vom Huhn zitiert der König die Gattung Minnesang an, indem er einen für diese Art der Dichtung durchaus typischen Natureingang bringt. Er öffnet damit bei seinem Publikum einen Erwartungshorizont, den er zunächst weiter spannungsvoll aufbaut, um ihn dann umso drastischer zu enttäuschen. Der Freude über den kommenden Sommer wird zunächst ausgiebig Ausdruck verliehen, indem eine idyllische Frühlingslandschaft mit blühenden Wiesen im Sonnenschein und zwitschernden Vögeln heraufbeschworen wird:

„Der liehte sumer nahet,
 Der winter hinnan gahet,
 Den sūln wir varn lazzen.
 Des frauwen sich die blazzen,
 Die da trurig sin gewest.
 Ieder vogel wil sin nest
 Aber wider machen
 Und lazzen trurn swachen;
 Da legent sie ir eyer in
 Und brütent junge vōgellin.
 [...]
 Der walt der stet mit bletern.
 Ôheim unde vetern,
 Basen unde mūmen,
 Fraut ūch der blūmen,
 Die springent uf dem anger,
 Er ist ir worden swanger.“¹²

Der helle Sommer naht,
 der Winter geht dahin,
 ihn sollen wir fahren lassen.
 Darüber freuen sich die Blassen,
 die Trübsal geblasen haben.
 Jeder Vogel will sein Nest
 wieder herrichten
 und die Trauer fahren lassen.
 Da legen sie dann ihre Eier hinein
 und brüten junge Vögel aus.
 [...]
 Der Wald steht im Laub.
 Mutterbrüder und Vaterbrüder,
 Vaterschwestern und Mutterschwestern,
 freut euch über die Blumen,
 die da sprießen auf dem Anger –
 er ist mit Blumen schwanger.

-
- 10 Siegfried J. Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (= Poetik und Hermeneutik. VII.) S. 165–190, hier S. 169.
- 11 Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Nr. 7 (März 2012), S. 5–39, hier S. 6. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_07.html [2013-01-23].
- 12 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 11–20 und 23–28.



Soweit, so gut; allerdings schleicht sich bereits im Gedichteingang eine leichte Skepsis bezüglich der Kompetenz des Verfassers ein. Etwas zu ausführlich ist die Beschreibung der knospenden und sprießenden Natur, einen Tick zu überschwänglich der Ton, etwas zu weitschweifig der Umweg über Onkel und Tanten, die angewiesen sind, sich über die florale Schwangerschaft des Angers zu freuen. Ein Verweis auf die topischen Nachtigallen hätte genügt, aber der König gibt sich damit nicht zufrieden, sondern bemüht in seinem insgesamt immerhin 37 Verse langen Natureingang auch noch Störche, Schwalben, Elstern, Häher, Kuckucke, Lerchen und Drosseln, ganz zu schweigen von deren jeweiligen Küken. Dennoch – bis einschließlich Vers 48 könnte das Gedicht immer noch ein (zugegebenermaßen etwas hausbackenes) Minnelied werden. Aber dann kommt die Pointe, und es wird klar, dass sich das Ganze in eine völlig andere Richtung entwickelt, denn:

„Der gesang wer gar enwiht	Der Gesang [der Vöglein] wäre aber gar
und getzten die hūner niht!	nichts wert,
Nu wil ich allez abetūn.	wäre da nicht das Gackern der Hühner!
Ein ahper vogel ist ein hūn! ¹³	Jetzt will ich das alles beiseitelassen.
	Ein ehrenwerter Vogel ist das Huhn!

Nicht die Minne, sondern das Huhn tritt nun auf den Plan: Die zuvor aufgebaute Erwartungshaltung könnte kaum radikaler gebrochen werden. Das Spiel mit solchen genrespezifischen Erwartungshaltungen geht aber beim König noch einen Schritt weiter, beziehungsweise beginnt es schon früher, nämlich ganz zu Beginn des Gedichtes. Das Text-Ich eröffnet seine Verse mit einem für die mittelalterliche Dichtung durchaus üblichen Bescheidenheitstopos und äußert Zweifel hinsichtlich seiner eigenen dichterischen Kompetenz:

„Wer ich der künste niht ze laz,	Verstünde ich mehr von der Kunst,
So wōlt ich tihten etwaz.	dann würde ich etwas dichten.
Waz mir darūm geschicht,	Egal – was auch immer mir daraus
	erwachsen mag,
Ich laze doch underwegen niht.	ich lasse es doch nicht sein.
[...]	[...]
Nu will ich tihten, ab ich kann,	Nun will ich dichten, soweit ich's eben kann,
Gein der zit so hebe ich an. ¹⁴	passt auf, gleich fang' ich an.

Während üblicherweise solche Unzulänglichkeitsbekundungen tatsächlich nur Floskeln sind, also uneigentliche Redemittel mit dem einzigen Zweck, die darauffolgenden brillanten Verse noch glänzender erscheinen zu lassen, wird die hier spielerisch geweckte Erwartung eins zu eins eingelöst: Das Text-Ich kündigt gleich zu Beginn auf geradezu treuherzig beflissene Weise ästhetisch mäßig Wertvolles an – und genau das liefert es dann auch. Es vollzieht damit gewissermaßen einen

13 Ebenda, V. 49–52.

14 Ebenda, V. 1–4 und 9–10.

umgekehrten, bzw. einen doppelten Bruch von Erwartungshaltungen – während das Publikum aufgrund der literarischen Konvention erwartet (ja, erwarten muss), dass die geweckte Erwartung enttäuscht wird, wird sie es hier gerade eben nicht. Und aus dieser Nicht-Diskrepanz, in der fehlenden Inkongruenz also, entsteht die Komik. Durch genau diesen komischen Auftakt wird der Boden bereitet für die folgende komische Steigerung, die sich in Form der – nun echten – Inkongruenz zwischen literarischem Schema und (vorgeblich) unfreiwillig komischer (weil unzulänglicher) Realisierung desselben entwickelt.

Wortkomik: Die Fallhöhe der Sprache

Ein ganz wesentlicher Faktor für die Erzeugung von Komik in den Gedichten des Königs ist sein Spiel mit Sprache. Geht man davon aus, dass auch in komischer Lyrik das Konzept der Fallhöhe zum Tragen kommt und sich in der Wortkomik vor allem über die Reime konstituiert,¹⁵ so lässt sich dies auch beim König vom Odenwald als wichtiges komikstiftendes Moment festmachen. Nicht nur im eben zitierten Beginn des Gedichts vom Huhn ist dies feststellbar, sondern das Spielen mit Reim, Metrik und Stil zieht sich durch das gesamte Œuvre. Indem das Text-Ich sowohl Eingeständnisse bezüglich seiner mangelhaften Fähigkeiten macht als auch mit seiner Kunst ‚prahlt‘, öffnet es ein Spannungsfeld, das sich auch auf bzw. zwischen den Ebenen von Sprache und Inhalt widerspiegelt. Das Ich lässt einerseits keinen Zweifel daran, dass es Substanz und Inhalt seiner Dichtungen für ungemein gewichtig und bedeutend hält. Je ernsthafter aber sein Ton und je ‚gewöhnlicher‘ im Gegensatz dazu seine Sujets werden, desto komischer ist das Ergebnis. Unterstützt und akzentuiert wird dies durch die Form der sprachlichen Umsetzung. Ein einfach gestricktes Metrum kommt, gepaart mit alltäglich-naiver Metaphorik, recht klobig daher getrabt, während die Paarreime stets streng als reine Reime durchgehalten werden. Der reine Paarreim steht als formale Vorgabe, die es unter allen Umständen zu erfüllen gilt, über allem, und dieses Diktat führt mitunter zu Dilemmata, die teils durch Endsilbenreime entschärft werden müssen, teils aber auch zu recht skurrilen semantischen Paarungen führen. Vordergründig sind somit die naiv erscheinenden und oft geradezu an den Haaren herbeigezogenen Reime dem streng nach Schema vorgehenden Reimzwang geschuldet. Auf der Ebene der Semantik können sie jedoch jeweils für sich gesehen Akzente setzen und unerwartete Wendungen im Verlauf der Argumentationslinie einleiten. Jeder Reim kann gleichsam auf der Mikroebene einen eigenen Kontrast, eine semantische Inkongruenz im Kleinen eröffnen, indem er dem ersten Reimwort einen scheinbar unpassenden, unerwarteten Partner zugesellt. Dies ist besonders deutlich zu beobachten an Stellen, an denen auf einen durchaus konventionellen ein vergleichsweise skurriler Reim, quasi wie ein Holperer, folgt:

15 Vgl. Müller-Kampel, Komik und das Komische, S. 17, und bes. Robert Vellusig in diesem Heft: Robert Vellusig: „Unser aller Weg führt übern Bodensee“. Robert Gernhardts Nonsense-Poesie. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Nr. 8 (Februar 2013), S. 27–53. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/13_08.html.



„Der liehte sumer nahet,
 Der winter hinnan gahet,
 Den sūln wir varn lazzen.
 Des frauwen sich die blazzen,
 Die da trurig sin gewest.
 Ieder vogel wil sin nest
 Aber wider machen.“¹⁶

Der helle Sommer naht,
 der Winter geht dahin.
 Den wollen wir ziehen lassen,
 Und das freut die Blassen,
 die da traurig sind gewest.
 Jeder Vogel will sein Nest
 von Neuem herrichten.

Während die Reimpartner „nahet-gahet“ (wie überhaupt das ganze Verspaar als solches) genau so auch in ‚seriösem‘ Minnesang vorkommen können, ist die Paarung „lazzen-blazzen“ eher unerwartet, passt aber durchaus zur königstypischen bodenständig-alltäglichen Bildlichkeit, die darauf verweist, dass nach einem langen, lichtarmen Winter nun einmal viele eine blasse Gesichtsfarbe aufzuweisen haben. Die Verwendung der dialektal gefärbten Partizipform „gewest“ (statt „gewesen“) im folgenden Vers wiederum ergibt sich aus der Notwendigkeit, dass sie sich mit „nest“ reimen soll. Ähnliches ist zu beobachten, wenn sich etwa Blätter und Vettern reimen, Lust und Armbrust, und zahlreiche weitere Male. Besonders gehäuft und verdichtet tritt diese Technik in den Überschriften und Gedichtabschlüssen auf, etwa im Titelvers des Gänselobs („Diz ist die rede von der gense/Daz ist kein gedense“¹⁷) oder im Schlussvers des Gedichts vom Baden („Ade · ade · ade · ade/Diz ist uz vom bade“¹⁸), wobei in letzterem Beispiel zusätzlich zum erzwungenen Reim auch noch die vom Metrum geforderte Taktanzahl ganz einfach durch viermaliges Wiederholen des Abschiedswortes ‚Adé‘ aufgefüllt wird und daraufhin die eigentlich klingende Kadenz des letzten Verses („bâde“) notgedrungen zu einer stumpfen wird („adé – badé“).

Typenkomik: Das Text-Ich als komische Figur

Auffällig in den Gedichten des Königs vom Odenwald ist die überaus starke Präsenz des Text-Ichs. Diese lässt sich nicht nur schon rein sprachlich an der überdurchschnittlichen Häufung des Pronomens ‚ich‘ und seiner kasusbedingten Varianten festmachen (allein in den ersten zehn Versen des Gedichts vom Huhn

16 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 11–17.

17 „Das ist die Rede von der Gans – das ist *kein* Geschnatter!“ (KvO, *Gänselob*, Über-titelung). Interessant ist hier, dass das Substantiv ‚gedense‘ (im Übrigen das Etymon von heutigem ‚Gedöns‘) im Mittelhochdeutschen tatsächlich eine semantische Nähe zur Gans aufweist (vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Lemmata ‚gedense‘ und ‚dinsen‘. Online: <http://woerterbuchnetz.de/Lexer> [2012-11-20]), da es sich auch auf Bewegung, Tumult und Akustik in einer Schar Gänse beziehen kann. Indem also der König der Nähe dieser beiden Begriffe durch die Verbindung im Reim Rechnung trägt, sie aber gleichzeitig inhaltlich gegeneinander absetzt, eröffnet er sein Gedicht bereits mit einem Wortspiel, das sich aus Kontrast und Nähe speist und den komischen Kontrast im Gedicht selbst bereits antizipiert: Gänse machen zwar üblicherweise ein *gedense*, aber das nun folgende Gedicht über die Gänse ist eben gerade *ke i n gedense*, sondern eine ernsthafte und wichtige Angelegenheit.

18 „Ade, ade, ade, ade – das war’s vom Bade“ (KvO, *Gedicht vom Baden*, V. 53–54).

kommen achtmal ‚ich‘ und einmal ‚mir‘ vor), sondern sie äußert sich in einer durchgängig stark autoreflexiven Haltung. Das Text-Ich nimmt immer wieder Bezug auf sich selbst, es reflektiert seine Fähigkeiten und den Akt des Dichtens, seine Haltung gegenüber den von ihm präsentierten Inhalten wie auch sein Verhältnis zu seiner Umwelt, und es befindet sich in permanentem aktivem Dialog mit seinem Publikum. Durch diese explizite Selbstcharakterisierung und die gleichzeitige implizite Charakterisierung, die das Text-Ich durch seinen Einsatz sprachlich-stilistischer Mittel erfährt, erhält es eine Plastizität, die es zu weit mehr als einer reinen Vermittlungsinstanz macht. Die Ich-Rolle wird gleichsam mit Leben gefüllt und somit in gewisser Weise zu einer Figur, und zwar eindeutig zu einer komischen. In der doppelten Charakterisierung formiert sich das Bild eines vor sich hin dilettierenden Provinzdichters, der gerne möchte, aber nicht so recht kann und darin demjenigen vergleichbar ist, der zwar nicht singen kann, es aber trotzdem tut, und zwar laut, falsch und mit Begeisterung. Der komische Kontrast tut sich dabei vor allem auf zwischen der zwar durchaus ambivalenten, aber doch überwiegend positiven ‚Selbstwahrnehmung‘ des Text-Ichs und seiner stark relativierten Außenwahrnehmung durch die (imaginierten) Rezipienten, welche sich sowohl aus den Aussagen des Ichs als auch aus Gestalt und Gehalt seiner Dichtung speist. Das Dichten ist dem König geradezu ein Bedürfnis, ja, es drängt ihn schier dazu: „Daz ich sage, daz müz heruz“¹⁹ („das sage ich [euch], das muss raus“), stellt er im Gänselob mit Nachdruck fest. Auch im Gedicht vom Huhn folgt der (bereits zitierten) Einleitung ein Ausdruck starken Sendungsbewusstseins in Verbindung mit ein wenig Lobheischen:

„Von dem hūn kumt daz ey Und brenget manigerley Güter gerihte: Davon müz ich tihte! Wölt ir nu sprechen, ich wer frum, Waz gnade von dem eye kum, Die wölt ich bescheide Man und frauwen beide.“ ²⁰	Vom Huhn kommt das Ei und bringt vielerlei wohlschmeckende Gerichte: Davon muss ich dichten! Falls ihr nun sagt, ich sei tüchtig – nun, dann will ich also Männern und Frauen gleichermaßen kundtun, welcher Segen vom Ei ausgeht.
---	---

Immer wieder also pocht der König auf sein Können und seine Originalität; er kommt zwischenzeitlich richtiggehend in Fahrt, wenn ihm immer noch etwas einfällt, und baut dadurch Spannung auf („Des ich niht verswigen mag/Fürwar so sprich ich“²¹; „auch das kann ich nicht verschweigen,/wahrlich, ich sage euch“). Allerdings verhehlt er ebenso wenig, dass ihm seine Aufgabe gelegentlich Schwierigkeiten bereitet. Gegen Ende seines Gänselobs bekennt der König freimütig: „Die rede wart mir sur“²², also etwa „das Dichten fiel mir schwer“,

19 KvO, *Gänselob*, V. 29.

20 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 53–60.

21 Ebenda, V. 260–261.

22 KvO, *Gänselob*, V. 112.



oder wohl besser frei übersetzt: „Mir reicht es jetzt langsam“. „Nu müz ich mich nöten“²³ („jetzt muss ich mich anstrengen“) gibt er im Gedicht von der Kuh zwischendurch einmal zu. Oft schweift er auch in seinen Gedankengängen ab und inszeniert eine Sprunghaftigkeit, die ihn bevorzugt bei Alltäglichem ‚kleben bleiben‘ lässt (wie bereits am Minnelied-Eingang des Hühnergedichts gezeigt wurde). Dazu gehört auch, dass sich das Text-Ich selbst als den kulinarischen Genüssen nicht eben abgeneigt charakterisiert; dies äußert sich durchgängig in all seinen Lobgedichten und soll hier nur exemplarisch anhand einer Stelle aus dem Gänselob gezeigt werden:

„Hüte und die diehe	Zu (knuspriger) Haut und Keulen,
Da wolt ich von niht fliehe,	würde ich nicht nein sagen,
Und die Pfaffensnitze,	und auch zu den Pfaffenschnitten*
Dabi so wölt ich sitze.	würde ich mich gerne setzen.
Flügel, kemmenaten	Flügel und Krippe*
Wern güt gebraten,	wären gebraten gut,
Kragen, fütze, Kröse	Kragen, Füße und Gekröse*
Wern niht gesoten böse.“ ²⁴	Wären gekocht nicht schlecht.

Reden übers Essen macht einen großen Teil der Gedichte aus, aber weniger aus der technischen Perspektive der Zubereitung heraus, sondern aus der des Genießers, dem schon beim Gedanken an die verschiedenen Speisen das Wasser im Mund zusammenläuft. Es wird also nicht nur objektiv über die verschiedenen Gerichte berichtet, sondern das Text-Ich setzt sich sehr oft selbst in Beziehung mit diesen, indem es das eigene Geschmacks-Empfinden beschreibt. Auch hierin tut sich wiederum ein komischer Kontrast auf – zwischen dem hohen Anspruch des Königs, seiner „künsten lade“²⁵ (der „Fülle seiner Kunst“) Ausdruck zu verleihen und Inhalte von allgemeiner Wichtigkeit kundzutun, die ganz einfach „raus müssen“, und seiner kleinen Schwäche, dann doch immer wieder einmal beim Essen zu verweilen bzw. „bei den Pfaffenschnitten sitzen zu bleiben“.

Situationskomik: Wenn Hennen (und Ritter) rennen

Nicht allein die Sprachkomik, die ironische Selbststilisierung des Text-Ichs und das Gefälle zwischen Sujet und literarischer Form machen die komische Qualität der ‚königlichen‘ Gedichte aus. Im Gedicht vom Huhn kommt es zu einem szenischen Einschub, der in seiner Situationskomik beinahe slapstickhafte Züge trägt. Auf die bereits zu Beginn inszenierte komische Substitution der Minne bzw. Minnedame durch das Huhn wird noch eins draufgesetzt, indem das Huhn nun als Auslöser jener höfischen Hochgestimmtheit, die in der zeitgenössischen Terminologie als

23 KvO, *Gedicht von der Kuh*, V. 155.

24 KvO, *Gänselob*, V. 15–22. * Pfaffenschnitten sind die besten Bratenstücke, im Fall der Gans von der Brust; die Krippe ist der Brustkorb mit den Rippen; der Kragen ist der Hals der Gans (auch des Huhns); das Gekröse meint die Därme.

25 KvO, *Gedicht vom Baden*, V. 1.

hoher muot bezeichnet wird, auch noch gleichsam zur zentralen Schlüsselfigur höfischer Kultur stilisiert wird. Ausgangspunkt dieser Konstruktion ist die These, dass ein Heerzug nicht zu einem guten Ende kommen könnte, wäre da nicht das Huhn, denn es verleiht in den Kampfpausen Rittern und Knappen gleichermaßen eben jenen *hohen muot*, der für die Umsetzung höfischer Tugendvorstellungen essentiell ist und im konkreten Fall die Kampfmentalität aufrechterhält. Wie das Huhn dies zustande bringt, wird in einer Bildlichkeit vorgeführt, die moderne LeserInnen an Szenen aus den *Rittern der Kokosnuss* erinnert, aber auch beim mittelalterlichen Publikum seine bisoziale Wirkung wohl nicht verfehlt und so für beträchtliche Erheiterung gesorgt haben wird.

„So wüerde die herfart nimmer güt: Wenne daz hūn git <i>hohen mūt</i> Grafen unde frien. Die laufen unde schrien: Sie sint gewopent ader bloz, Nach dem hūn get ein doz Mit stecken und mit brūgel, Sie werfenz an die flūgel. Ritter und knehte Die haben ein gebrehte, Sie schrien alle ‚vaha, vach!‘ Nach dem hūne ist in gach Über zūn unde graben, Werz begrift der wilz haben. Einer sprichet ‚sicherlich unders holtz verslūft ez sich‘. Den ist also gach Unde slifen hinden nach. Daz er niht selber hruz kan kumen, Einer helfe ime denne ze frumen.	So würde auch der Kriegszug missglücken, verliehe nicht das Huhn <i>hohen muot</i> den Grafen und den Freien. Die laufen und schreien durcheinander, seien sie nun gerüstet oder nicht: Dem Huhn gilt der ganze Aufruhr. Mit Stecken und mit Prügeln werfen sie nach seinen Flügeln. Ritter und Knappen veranstalten einen lärmenden Aufzug, sie schreien alle ‚Fangt es, fangt es!‘ Nach dem Huhn verlangt es sie ganz ungestüm. Über Zäune und Gräben – wer es ergreift, der will es haben. Einer sagt: „Bestimmt verkriecht es sich unterm Holz“. Es packt ihn an und er kriecht ihm nach, sodass er selbst nicht mehr heraus kann, es sei denn, ein anderer hilft ihm freundlicherweise.
[...] Sie fürenz in dem sweize, Biz sie wöllen erbeize.“ ²⁶	[...] So treiben sie es schwitzend bis zum Umfallen.

Die Lebendigkeit und die Dynamik dieser Szene verstärken den komischen, durch Kontrast/Inkongruenz/Fallhöhe entstehenden Effekt. Besondere Dramatik erhält sie durch die Geschwindigkeit des Metrums (mit Enjambement in V. 183 / 184), den Einsatz des Präsens, die direkte Rede und den aufgeregt gedoppelten Ausruf „vaha, vach!“. Fast meint man, das Gackern des wild umherflatternden Federviehs und das Gelächter und Geschrei der ihm kreuz und quer nachjagenden, schwitzenden und schnaufenden Ritter und Knappen zu hören. Die Buntheit des Geschehens gipfelt im Bild des eifrigen Verfolgers, der dem flüchtenden Tier im Zuge der ausgelassenen Hühnerjagd unter einen Holzstoß (oder ins nahe Unterholz –

26 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 169–188 und 191–192.



hier lässt das Mittelhochdeutsche Interpretationsspielraum offen) nachkriecht und, feststeckend, von einem seiner Mitstreiter befreit werden muss. Auch hier kommt die Fallhöhe zum Tragen, nämlich indem die ritterlichen Protagonisten einer gänzlich unerwarteten ‚Freizeitbeschäftigung‘ nachgehend gezeigt und somit aus den Höhen idealen Verhaltens ein Stück weit herabgeholt werden. Auch wirkt der gemeinsame Spaß zumindest bis zu einem gewissen Grad sozial nivellierend, denn er eint „Grafen und Freie“, „Ritter und Knappen“. Nachdem das Huhn gefangen ist, löst sich die heitere Eintracht wieder auf, denn nun sehen die Adelligen dabei zu, wie das Federvieh für den Verzehr zubereitet wird. Danach allerdings entbrennt wiederum ein spielerischer Wettstreit aller um die besten Stücke, der den Beteiligten erneut *hohen muot* verleiht und in ähnlicher Weise wie die Jagdszene mit wiederholten direkten Reden und Ausrufen performativ ausgestaltet wird:

„So schriet dirre unde der: ,Saltz und lebern und magen her!‘ Die müz man denne holn Und werfen uf die koln. E si vollen gebraten sin, Ieslicher sprichet: ‚der ist min‘, Unde zücken uz der glüt, Daz git in hohen mǖt. Den ez brennet der schriet ‚och!‘ – Daz hūn daz machet manigen koch.“ ²⁷	Dieser und jener schreit: „Gebt Salz, Leber und Magen her!“ Die muss man dann holen und auf die Glut werfen. Noch bevor alles fertig gebraten ist ruft schon ein jeder: „Das ist mein Stück!“ und schnappt sich’s aus der Glut – das gibt ihnen <i>hohen muot</i> . Wer sich verbrennt, der schreit „Autsch!“ Das Huhn macht so manch einen zum Koch.
---	---

Eine derartige Beschreibung ausgelassen einem Huhn hinterherjagender und dieses danach gemeinsam am offenen Feuer verspeisender Ritter ist einzigartig in der mittelhochdeutschen Dichtung. Die zeitgenössischen Lacher müssen einer solchen Szene wohl sicher gewesen sein. Dabei ist die Funktion dieser Textstelle trotz ihrer unverhohlenen komisierenden Züge mit Sicherheit nicht als Satire bzw. als eine Kritik am höfischen Rittertum zu verstehen, ebenso wenig wie sie ein ‚bürgerlicher‘ Abgesang auf die literarische Adelskultur ist. Produktions- wie auch Rezeptionsort dieser Dichtungen ist der Hof in seinen soziokulturellen Kontexten, der, selbst wenn es sich dabei um einen städtischen Bischofssitz wie Würzburg handelt, auch in der Mitte des 14. Jahrhunderts noch gleichermaßen von adelig-höfischem Selbstverständnis charakterisiert wird wie eine weltliche Residenz. Das Lachen über die (übrigens ja selbst lachenden) Hühner jagenden Ritter und der witzige Umgang mit höfischen Leitkonzepten sind nicht als subversiv-kritisierend oder gar als Verwerfung zu verstehen, sondern vielmehr das Produkt einer den Autor, das Publikum und die Protagonisten – zumindest die menschlichen – gleichermaßen einschließenden Lachgemeinschaft, die in der Lage und willens ist, sich über ins Komische transponierte Versatzstücke des eigenen Normen- und Wertesystems zu amüsieren, und somit schließlich auch über sich selbst.

27 Ebenda, V. 201–210.

Das Spiel mit den Schablonen: Originalität geht in Serienproduktion

Dass der König vom Odenwald mit seinen panegyrischen Tiergedichten innerhalb der mittelhochdeutschen Reimpaardichtung etwas wahrhaft Innovatives geleistet hat, indem er erstmals „literarische Faktencollagen“ anstelle eines didaktischen Anspruchs setzte, wurde in der germanistischen Forschung bereits von Ingeborg Glier in aller Deutlichkeit festgestellt,²⁸ war aber auch dem König selbst schon durchaus bewusst: „Ich tihtez alterseine“ („Ich alleine/ als Einziger dichte dies“), verkündet er stolz in Vers 43 des Gänselobs. Am Ende des Gedichtes platziert er noch eine Selbstnennung und fügt dort nochmals einen Hinweis zu seiner eigenen originellen Vorreiterrolle ein: „Der genselob ist sie [die rede] genant/Und hat getichtet b a l d e /Der künig vom Otenwalde“²⁹ („Das Lob der Gänse ist sie [die Rede] genannt/und es hat sie k ü h n verfasst/der König vom Odenwald“). Einer gewissen Kühnheit bedarf es mit Sicherheit, üblicherweise nicht literaturfähige Inhalte in etablierte literarische Formen zu kleiden und somit das Spektrum möglicher Spielarten der mittelhochdeutschen Reimpaargedichte beträchtlich zu erweitern – ganz zu schweigen davon, dass mit Sicherheit nicht jeder beliebige Literat auf den Gedanken käme, Haus- und Nutztiere in Lobgedichten zu preisen, was der König durch das Label „ich alterseine“ ausdrückt. Auch braucht es sicher einiges an Beherztheit (oder gar Dreistigkeit, mhd. „belde“?), um das Publikum unverblümt mit der ganzen gewichtigen Wahrheit über die Mensch-Gans-Beziehung zu konfrontieren. Gleichzeitig ist aber auch klar, dass Innovativem, existiert es erst eine Weile oder wird es gar mehrfach reproduziert, bald der Charakter des Neuen, Überraschenden abhandenkommt. Dies ist beim König nicht nur deshalb der Fall, weil das Repertoire an preisenswerten Haus- und Nutztieren nun einmal beschränkt ist, sondern auch, weil er in seinen Tiergedichten dasselbe Schema immer wieder aufgreift und ohne viel Variation (abgesehen von jener im Hühnergedicht) auf strukturelle und inhaltliche Wiederholung setzt. Aber auch dies ist ihm durchaus bewusst bzw. wird von ihm explizit thematisiert und somit ebenfalls der Komik preisgegeben. Das Gedicht vom Schwein fängt folgendermaßen an (nachdem im Titel wieder ein Hinweis darauf erfolgt, dass der „kuning vom Otenwalde“ es „hot getiht so b a l d e“):

„Wan ich nû niht nûwe bin,	Da ich gegenwärtig nichts Neues zu bieten habe,
So sprichet maniger: „nû wol hin!	Reden mich viele an: „Raff dich auf!
Wir solden haben ein nûwes,	Wir wollen was Neues,
Kunig, tihte uns ein getrûwes!“	König, dichte uns was Schönes!“
Sider ich danne müz nûwe sin,	Nachdem ich also etwas Neues bringen muss,
So will ich tihten vom swin.“ ³⁰	Will ich nun vom Schwein dichten.

28 Ingeborg Glier: Der König vom Odenwald. In: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter (1250–1370). Teil 2: Reimpaargedichte, Drama, Prosa. Herausgegeben von I. Gl. München: Beck 1987. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. 3.) S. 36–39, hier S. 39.

29 KvO, *Gänselob*, V. 114–116; meine Hervorhebung.

30 KvO, *Rede vom Schwein*, V. 1–6.



Im Spiel mit dem Adjektiv „nūwe“, das zwei- von dreimal direkt als Attribut mit dem ‚Ich‘ verbunden erscheint (Verse 1 und 5), wird ein komisches Spannungsfeld zwischen Neuem und Bekanntem aufgetan. Gleichzeitig nimmt der König an dieser Stelle Bezug auf die Rezeptionssituation seiner Gedichte: er hat offensichtlich ‚Fans‘, die schon ungeduldig auf sein nächstes Werk warten und ihn drängen, wieder aktiv zu werden. ‚Seufzend‘ erklärt sich der König bereit, der Aufforderung Folge zu leisten. Wenn es denn nun schon „neu sein“ muss, dann eben jetzt einmal etwas über das – Schwein. Selbes Muster, neues Tier; wobei auch hier einschränkend zum Tragen kommt, dass es ja wieder um ein Tier aus demselben Paradigma geht, und so unterscheidet sich das Gedicht im Grunde kaum von seinen Vorgängern. Aber das macht nichts, denn was einmal gefallen hat, gefällt auch ein zweites und drittes Mal, und so wird das königliche Erfolgsrezept einfach mit dem nächsten Tier weitergeführt.

Schlussbemerkung: Ist Humor, wenn man trotzdem oder sowieso lacht?

Wie verhält es sich nun mit der eingangs unterstellten ‚humoristischen Ader‘ des Königs vom Odenwald? Dass seinen überaus unterhaltsamen Gedichten eine heiter-ironische Grundstimmung zugrunde liegt, dürfte ebenso offensichtlich geworden sein wie die Tatsache, dass auf verschiedenen Textebenen eine große Freude am Spiel als einer der Grundingredienzen des Komischen feststellbar ist. Doch hat dies etwas mit ‚Humor‘ zu tun? Kann man für ein Korpus von Reimpaarreden des 14. Jahrhunderts, zumal ein anonymes, unterstellen, dass hierbei Humor am Werk ist? Ein so komplexes und zugleich flüchtiges Phänomen wie Humor einer wissenschaftlich tragbaren Definition zuzuführen ist mindestens genauso schwierig, wenn nicht noch schwieriger, als dies im Fall der Komik ist, und im bescheidenen Rahmen dieser Untersuchung nicht leistbar. Zudem führt der Versuch, an einen mittelalterlichen Text mit der Frage nach dem ihm zugrunde liegenden Humor heranzugehen, unweigerlich in die Falle des Anachronismus, denn: „Humor [...] setzt nach vorherrschender Meinung ein Verhältnis des Einzelnen zur Welt voraus, für das im Mittelalter die Grundlagen fehlten. Und zuzugeben ist, daß mittelalterliche Poetik und Literaturkritik das Phänomen des Humors nicht in den Blick bekommen. Wolfram von Eschenbach, der Kenner dunkler Geheimnisse – das gab im späten Mittelalter einer dem anderen weiter; Wolfram, der Humorist – das kam niemandem in den Sinn.“³¹ Wenngleich Hans Fromm, der diese Feststellung an den Beginn seiner Überblicksdarstellung zu Komik und Humor in der mittelalterlichen deutschsprachigen Dichtung stellt, die Absenz von Humor im Mittelalter im Verlauf seiner Überlegungen teils wieder relativiert, bleibt dennoch begründeter Anlass zu äußerster Vorsicht. Grundsätzlich muss daher also der Stempel ‚Humor‘, drückt man ihn einem mittelalterlichen Autor oder Text denn auf, immer als moderne Rückprojektion angesehen werden.

31 Hans Fromm: Komik und Humor in der Dichtung des deutschen Mittelalters. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962), S. 321–339, hier S. 321–322.

Und so verlockend und scheinbar passend etwa Freuds Thesen zum Humor³² gerade in Hinblick auf den König vom Odenwald auch erscheinen mögen, da ja in dessen Gedichten das ‚Ich‘ und sein Verhältnis zur eigenen literarischen Produktion wie auch zur Welt so stark präsent sind, so problematisch ist doch ihre Anwendung – es handelt sich hier um ein völlig anderes ‚Ich‘ als dort, mit ganz anderen mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen und von anderen sozialen Kontexten geprägt. Ein Ausweg aus diesem Dilemma mag sich in der Idee des *homo ludens* anbieten³³, denn das Spiel (und die Freude daran) zieht sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen Ebenen der vorgestellten ‚Geflügelgedichte‘ wie auch der übrigen Tiergedichte des Königs. Spielerisch ist das Aufzählen und collageartige Ansammeln von Allerweltwissen in den Gedichten, spielerisch sind die Selbstreferenzen und vorgeblich belehrenden Publikumsanreden des Text-Ichs, und spielerisch ist der Umgang der Texte mit zeitgenössisch etablierten literarischen Formen und Konzepten.

Der König vom Odenwald beschließt sein Gänselob mit folgenden Versen: „Hie hat die rede von der gense ein ende/nieman sol mich dar um pfende.“³⁴ Der erste Teil ist noch relativ klar: „Hier endet die Rede von der Gans“. Der Schlussvers jedoch lässt, wie es so oft beim König der Fall ist, einen Interpretationsspielraum offen. Er könnte auf Neuhochdeutsch entweder lauten: „niemand soll mich deshalb pfänden“, oder aber: „niemand wird/darf sie mir wegnehmen“. Dieser Schluss ist insofern bezeichnend, als er in seiner Zweideutigkeit meines Erachtens zwei wichtige, zeitenüberspannende Merkmale komischer Äußerungen berührt. Zum einen spielt er auf die komische Redelizenz an, die innerhalb der jeweiligen Lachgemeinschaft entsprechend der stillschweigenden Übereinkunft über die Harmlosigkeit des Gesagten den Verfasser von Komischem temporär unter Schutz stellt. Niemand soll bzw. darf den König um seines Gedichtes willen „pfänden“, i. e. bestrafen (wobei diese Apprehension angesichts der totalen Absenz irgendwelcher gewichtiger, straf- oder zensurwürdiger Aussagen im Gedicht für sich genommen schon wieder komisch ist). Zum anderen transportiert der letzte Vers eine Haltung, die bereits im Generieren von Komik selbst einen

32 „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes, welche Züge an den beiden anderen Arten des Lustgewinns aus intellektueller Tätigkeit nicht gefunden werden. 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.“ Sigmund Freud: *Der Humor* (1927). In: *Freud-Studienausgabe*. Bd. 4. *Psychologische Schriften*. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich [u. a.]. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 275–282, hier S. 278.

33 Vgl. Müller-Kampel, *Komik und das Komische*, S. 17; Fromm, *Komik und Humor in der Dichtung des deutschen Mittelalters*, S. 323 („Der homo comicus [...] handelt als homo ludens – und zwar unter allen Aspekten, die das Spiel bietet.“).

34 KvO, *Gänselob*, V. 117–118.



lustvollen Akt sieht, und zwar zunächst unabhängig davon, wie das Publikum reagiert. Das Text-Ich hat sein Werk in literaturästhetischer Hinsicht zwar mehr schlecht als recht zum Besten gegeben, aber es hatte offensichtlich durchaus seinen Spaß dabei und hat sich gleichzeitig selbst als komische Figur stilisiert. Der lustvoll-kreative Akt der komischen Neuschöpfung ebenso wie sein Ergebnis können ihm demnach nicht mehr genommen werden, auch dann nicht, wenn das Publikum die Komik nicht kapieren würde bzw. das (vorgebliche) Gewicht des Gesagten nicht zu honorieren wüsste. Wer eine komische Äußerung tätigt, der hat ja bereits für sich selbst einen komischen Kontrast erkannt und zieht aus der Ausgestaltung dieses Kontrastes sein eigenes Vergnügen – und dieses zumindest ist ihm stets sicher.

Diese Haltung ist Teil des inszenierten Verhältnisses zwischen dem Text-Ich und dem im Text imaginierten Publikum, beziehungsweise Teil des Spiels mit diesen beiden Rollen. Gleichwohl drückt sich in ihr aber auch auf pointierte Weise genau jene spielerische, unernste Haltung aus, die den Texten ganz allgemein zugrunde liegt: Das Vergnügen am Entdecken und Ausgestalten von komischen Kontrasten, die Freude am Spiel mit Worten, Formen, Gedanken und Konzepten und das heitere Bewusstsein, dass das Komische zwar flüchtig und schwer festmachbar ist, sich dadurch aber andererseits auch restriktiven Maßnahmen entzieht, will heißen: nicht gegeben, genommen oder gar bestraft werden kann. Oder, um am Ende nochmals zum Bild der Schildbürger zurückzukehren: Mit dem eingetüteten Licht lässt sich zwar kein Raum erhellen – aber zumindest das *Abfüllen* hat Spaß gemacht! Und vom solcherart eingefangenen Licht erhellt, eröffnet sich letztlich auch noch für das Pseudonym ‚König vom Odenwald‘ eine wichtige Bedeutungsdimension, die bisher, trotz mannigfaltiger Bemühungen um eine Erklärung für den Königstitel³⁵, in der Forschung unberücksichtigt geblieben ist: Sie verweist in die Richtung des *rex facetus*,³⁶ des ‚lachenden Königs‘, der sich nach mittelalterlichem Verständnis des Lachens als eines Herrschaftsinstruments befleißigt und dem umgekehrt das Lachen als Attribut der Macht gleichsam anhaftet. Der König hat die ‚Lizenz zum Lachen‘, er lacht und lässt lachen. Umgemünzt auf den König vom Odenwald ließe sich also folgende Pointe abschließend festhalten: Der ‚König‘ hat die Hoheit über das Lachen; er erheitert sein Publikum, und dabei amüsiert er sich auch noch selbst wahrhaft königlich.

35 Vgl. dazu zusammenfassend Kornrumpf, *König vom Odenwald*, Sp. 78 und Olt, *König vom Odenwald*, S. 14.

36 Jacques LeGoff: *Das Lachen im Mittelalter*. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 21. Vgl. dazu auch jüngst: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*. Herausgegeben von Christian Kuhn und Stefan Bießenecker. Bamberg: Bamberg University Press 2012 (bes. die Beiträge im Abschnitt ‚Das Lachen als Machtinstrument‘, S. 355–461).

Zum Lachen

Kanonmechanismen und die Komik des Karl Valentin

Ein Feuilleton mit abschließender These

Von Klaus Zeyringer

Den Wert des Kunstwerks bringt nicht der Künstler,
sondern eine Glaubensgemeinschaft hervor.

(Nach Pierre Bourdieus *Die Regeln der Kunst*)

„Das Publikum schrie, brüllte, tobte vor Lachen, fiel von den Stühlen, japsend“, überliefert Lion Feuchtwanger die Wirkung des Münchner Komikers Karl Valentin, eines der großen Dramatiker deutscher Sprache. Hermann Hesse erzählt von „brausenden Lachsalven“, die Zuschauer seien „wie Besessene vom Dämon gestoßen“ worden, so sehr hätten sie gelacht. Kurt Tucholsky beschreibt einen Saal voller Lachen; Rudolf Frank berichtet von „Wogen unbändigen Lachens, die das Haus überfluteten“. Und Bertolt Brecht schüttelte sich, wie er sich erinnert, vor Lachen. Im Publikum saßen begeistert die Brüder Mann, Alfred Polgar, Franz Blei, Carl Zuckmayer, Samuel Beckett (der „recht traurig viel gelacht“ habe) und nicht wenige der Kulturgrößen der 1920er und 1930er Jahre. Brecht, der mit Valentin auch auf dem Oktoberfest spielte und ihm einen entscheidenden Hinweis für den Verfremdungseffekt verdankte, bezeichnete ihn als eine der „eindringlichsten Figuren der Zeit“.

Die Literaturgeschichten hingegen schreiben Karl Valentin keine besondere Bedeutung zu – wie sie überhaupt der Komik wenig Aufmerksamkeit widmen. Die Geringschätzung einer „Unterhaltung“ verweist die komische Figur von der Bühne des Bedeutsamen: Einem Publikumserfolg mißtraut der eifersüchtige Ästhet, der sonst das Wort „Volk“ politisch-moralisch gern im Munde führt.



Will man analysieren, wie sich das Lachen auf ästhetische Wertung auswirkt, gilt es Komiktheorien heranzuziehen sowie im literatursoziologischen Sinn die lange und bis heute lang anhaltende Kanonentwicklung historisch zu bedenken. In ihrer einleuchtenden, kritischen Zusammenfassung *Das Komische und seine Theorien* plädiert Beatrix Müller-Kampel 2009 in *Sprachkunst* für „die soziohistorische und textanalytische Funktionsbestimmung des je gängigen Komischen entlang der Achse von Macht und Machtlosigkeit“. Im Zusammenwirken von „Normpoetik, Zensur und einem in den Eliten, den Oberschichten und der (kleinen) Mittelschicht gewandelten [...] ‚zivilisierten‘ Geschmack verliert die deutsche Komödie das Komische und das Lachen“. Das Lachen zog sich „in die nichtkanonisierten, stigmatisierten



Unterhaltungs- und Vergnügungsviertel der deutschen und österreichischen Theaterkulturen zurück“.

Mit Martin Opitz und seinem *Buch von der deutschen Poeterey* kam 1624 eine poetologische Komik-Reflexion mit einer protestantischen Moral in Gang; Gottsched setzte sie 1730 fort: Die Komödie sei „nichts anderes, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung“. In einem Diktat des Nutzens verbanden die norddeutschen, protestantischen Aufklärer Vernunft mit Pflichtbewußtsein, erklärten den Fleiß zur moralischen Bestimmung des Menschen und Müßiggang zum Laster. Unterhaltung ohne Lehre erachtete man als bedenkliche Frivolität. Körperliche Reize, Erotik, „Wollust“ traf die ganze heftige Intoleranz der Toleranzprediger.

Dem Spaßtheater des 18. Jahrhunderts war das Lachen die fundamentale Rezeptionshaltung. Die Bezeichnung „Volkstheater“ erweist sich als falsch – das Wort „Volk“ spielt eine wesentliche Rolle für Kanonmechanismen –, wenn man bedenkt, daß der Tageslohn eines Maurers oder Zimmermanns in der karolinischen und maria-theresianischen Zeit in etwa 25 Kreuzer betrug und sich ein niedriger Eintrittspreis im Kärntnerortstheater auf 24 Kreuzer belief. Dafür hätte eine Stickerin aus der Vorstadt mehr als einen ganzen Wochenlohn auslegen müssen. 1787 kostete der Eintritt in das Parterre der Vorstadttheater eine Viertelkrone, das waren 34 Kreuzer. Entsprechend nannte man die Viertelkrone einen „Kasperl“ – 34 Kreuzer, also einen Kasperl, erhielt ein Polizeispitzel pro Tag.

Eine der Wien-Reisenden der Zeit, Lady Mary Montagu, sah 1716 eine Amphitryon-Bearbeitung von Joseph Anton Stranitzky, dem Wiener Hanswurst, und seiner Truppe: „Ich fand das Haus sehr niedrig und dunkel, doch ich gestehe, die Komödie glich diesen Fehler ganz bewundernswert aus. Ich habe niemals in meinem Leben so viel gelacht.“ Sie könne aber dem Dichter nicht verzeihen, daß er

„sich die Freiheit nahm, sein Stück nicht nur mit unanständigen Ausdrücken zu spicken, sondern sogar mit so gemeinen Worten, wie sie unser Mob kaum von einem Marktschreier dulden würde, und die zwei Sosias ließen gar ganz gemütlich ihre Hosen gerade den Logen gegenüber herab, die mit Leuten allerhöchsten Ranges besetzt waren, welche mit ihrer Unterhaltung sehr zufrieden schienen.“

Friedrich Nicolai berichtet aus dem Wien von 1781, endlich sei Extemporieren verboten worden, endlich gebe es hier regelmäßige Stücke. Zuvor habe man „das narrenhafte unter das ernsthafte gemischt, und Miß Sara Sampson mit Hanswurst gespielt“. Dem entspricht, was Eva König am 15. Juli 1772 aus Wien an Lessing über eine Aufführung der *Emilia Galotti* schrieb: Der Kaiser habe gesagt, er hätte in seinem Leben in keiner Tragödie so viel lachen gehört; das Publikum habe auch an Stellen gelacht, an denen es eher hätte weinen sollen – die Rolle des Prinzen spielte ein Hanswurst-Komiker, der nach Emilias Ermordung genüsslich schmatzend das Blut vom Dolche leckte.

Dieses „plebejische Theater“, vermutet Karl-Markus Gauß, habe wohl Lessing „nur zu gut verstanden“ und er habe „in der gnadenlosen Travestie, in der Grobheit, mit der es klirrend abstrakte Themen auf die Sinnlichkeit des blutschleckenden Vaters herabzerrte, etwas vom Wesen der bürgerlichen Aufklärung erfaßt, was die hochmögenden deutschen Aufklärer nie und nimmer von sich selber erahnten“. Was durch die volkstheatralische Wiener Version eines norddeutschen Aufklärungsstücks gezeigt werde, sei „das sexuelle Unterfutter eines eleganten Mantels, der aus nichts als Tugend geschneidert scheint. Indem der Mantel unvermittelt aufklappt, ist ein Moment höchster Komik gegeben“. Sie sei entlarvend, aber „deswegen nicht von selber schon demokratisch. Die Klage der Aufklärer, in Wien regiere die Sinnlichkeit und nicht die Vernunft, bezeichnet Verhältnisse, die nicht einfach als besser oder schlechter, ehrlicher oder verlogener zu bewerten“ seien. In diesen Verhältnissen keime vielmehr „sowohl die Revolte als auch die Barbarei“.

Die Meinung von Gottsched, der den Hanswurst von der Bühne vertrieben hatte, und von Nicolai teilten österreichische Aufklärer wie Joseph von Sonnenfels – in Wien war der Hanswurststreit allerdings ein Bernardonstreit. Die Gegner von Hanswurst und Bernardon wollten die Narrenfigur, die ihrem Vernunftdenken widersprach und unbeherrschte Affekte freisetzte, ausschalten. Einige ihrer Befürworter meinten, sie ihren Tugendlehren gemäß zähmen zu können.

Den gebildeten Bürgern ging es bei der Entstehung einer ihnen entsprechenden Öffentlichkeit darum, sich durch eine Verfeinerung der Umgangsformen vom niedrigen Volk und mit Sittsamkeit gegen die vorgeblich losen Sitten der Aristokratie abzusetzen. Kurz: Dem Theater schrieben die Vorstellungen der Aufklärung und später der Genieästhetik eine Verbürgerlichung und Literarisierung vor. Die komische Narrenfigur wie Hanswurst oder Bernardon untergrub nicht nur die bürgerlichen pädagogischen sowie ästhetischen Besserungsbemühungen, sondern stellte auch eine dauernde, zudem lustvolle Skepsis gegen den aufklärerischen Optimismus und Fortschrittsglauben.

Zur Lust- und Spaßkultur in einer Gesellschaft, die auf Anschaulichkeit und Darstellung hin sozialisiert war, gehörte ganz wesentlich das Lachtheater, das im Gegensatz zu den, zunächst weniger im Bürger- als im Beamtentum vertretenen, aufgeklärten Positionen stand. Die Debatte um die Wiener Komödie und das Extemporieren fällt in eine Zeit, in der im deutschen Sprachraum wie (mit leichter Phasenverschiebung) in vielen Ländern Europas der Bezugsrahmen der Sprachkunst geändert wurde.

In seinem Werk *Ueber das Publikum* hatte Friedrich Justin Riedel 1768 noch das Publikum als letzte Instanz der Urteilsbildung verstanden: Ein Buch, das allgemeinen Gefallen finde, müsse gut sein. Gottfried August Bürger hatte seinen Essay *Von der Popularität der Poesie* in der Vorrede der zweiten Ausgabe seiner Gedichte 1789 bekräftigt und im Schlußsatz erklärt: „Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“ Sie habe ein „lern- und lustbegieriges Publikum“ zu befriedigen, seien doch Phantasie und Empfindung „die Quellen aller Poesie“,



von der man niemanden ausschließen solle. Darauf reagierte Friedrich Schiller in aller Schärfe in einer zunächst anonym abgedruckten Rezension: Populär vermöge nur eine Kunst zu sein, die dem Geschmack der Kenner ebenso wenig verberge wie dem „Kinderverstand des Volkes“. Die entscheidende Frage sei, ob der Popularität nichts von der „höheren Schönheit aufgeopfert“ worden sei. Mit Goethes Unterstützung entschied Schiller die Debatte eindeutig zugunsten seiner Vorstellungen; die Schiller-Verehrung des 19. Jahrhunderts verfestigte sie.

Die Auseinandersetzung zwischen Bürger und Schiller fand zur selben Zeit statt, in der sich ein Bürgertum und sein Selbstbewußtsein auszubilden begannen. Die daraus folgenden Kanonsetzungen, die teils bis heute den Kernkanon bestimmen, wurden wirksam, als die bürgerlichen Abgrenzungen gegen unten, gegen „das Volk“, besonders intensiv waren und mittels Kultur und Kunst als „Erhöhung“ gestützt wurden. Das Theater sei zum „einzigen öffentlichen Gottesdienst“ geworden und die Literatur zur „Privat-Andacht“, schreibt Karlheinz Rossbacher über die Ringstraßen-Zeit.

Der Burgschauspieler Carl Ludwig Costenoble notierte 1837 in seinem Tagebuch, die Spielart Nestroys erinnere „immer an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Totschlagen bereit ist. Wie komisch Nestroy auch zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht“. Und Karl Gutzkow vermerkte in seinen *Wiener Eindrücken* von 1845: „Die Zweideutigkeit und die Selbstironisierung haben besonders in den Nestroy'schen Stücken einen Einfluß auf die untern Klassen ausgeübt, der ihnen zwei der kostbarsten Kleinode des Volkscharakters raubte: sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen“; „es überlief mich kalt, ein ganzes Volk so wiehern, Weiber lachen, Kinder klatschen zu sehen“. Dies entsprach offenbar nicht den Vorstellungen, die sich die Jungdeutschen vom „Volk“ machten.

In seinem Band *Klassik und Romantik* faßt Gert Ueding im Rahmen der Reihe „Hansers Sozialgeschichte der Literatur“ 1993, auch mit Blick auf den neuen deutschen Literaturstreit, der ausgerechnet 1989/90 ausgebrochen war, zusammen: Die Genieästhetik und die „auf das intellektualistische Kunst- und Bildungskonzept verpflichteten deutschen Schriftsteller“ haben im 19. Jahrhundert alsbald „eine kaum zu überschätzende Verstärkung aus der Germanistik“ erhalten, die die Literatur in einem auf Weimar ausgerichteten Bildungsideal zu einer Art Epiphanie des höheren Geistes erklärte. Sie stellte das Ernst-Erhabene in einem nationalen Bildungsprogramm und als Nationsbildungshefe in den Vordergrund. Die Konzeption einer deutschen Nationalliteratur, wie sie August Koberstein 1827 mit seinem *Grundriß zur Geschichte der deutschen National-Literatur* sowie Georg Gottfried Gervinus ab 1835 in ungemein verbreiteten literarhistorischen Werken proklamierten, wollte im Kulturellen die politische Einheit antizipieren. Dies entsprach Schillers Überzeugung, man müsse sich zuerst im Ästhetischen ausbilden, damit man dann die politischen Probleme praktisch zu lösen vermöge. In seiner fünfbändigen *Geschichte der*

poetischen Nationalliteratur der Deutschen, die zwischen 1835 und 1842 erschien, setzte Gervinus den unübertreffbaren Höhepunkt mit der Deutschen Klassik an und fixierte einen Kanon, in dem das nationale Schaffen seinen höchsten Ausdruck erreicht habe. Gervinus gehörte dann ebenso der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche an wie sein Kollege Vilmar.

Ab 1848 begannen die Literaturgeschichten im akademischen Betrieb und auch im Deutschunterricht eine zentrale Rolle zu spielen. Den größten Erfolg verbuchte die *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von August Friedrich Christian Vilmar, die 1845 erstmals erschien und bis 1913 nicht weniger als 27 Auflagen erlebte. In ihr ist das Nationale deutlich konservativ besetzt.

Am 9. November 1830 hatte Goethe an Zelter geschrieben: „Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Äußerungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen“; Schiller sei „eben diese echte Christus-Tendenz eingeboren“ gewesen. 1859 priesen die Schillerfeiern den Klassiker als nationalen Erlöser und belegten ihn mit dem Christusbild. In fast 500 Städten gedachte das Bürgertum der Dichterpersönlichkeit, an die es seine Werte koppeln wollte. Die Hintergedanken waren in Berlin, Wien, Prag nicht die gleichen, überall aber huldigte man Schiller als Anführer einer Kulturnation. Ein Wiener Gedenkbuch betonte das militant Deutsche, das man auf Schiller projizierte: „ein nach dem höchsten Ideale ringender, muthiger Kämpfer, ein durch und durch echter deutscher Mann“, der „gekrönte, erwählte Sänger des ganzen deutschen Volkes“. Der weltregierende Gott, so ein Berliner Prediger als Festredner, erweise einem Volke, „das er zu einem weltgeschichtlichen Kulturvolk aufrufen will“, die Gnade, ihm Männer „mit der Kraft des offenbarenden Geistes“ auszurüsten. Im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* schließt Barbara Drucker 2004: „Wenn Schiller ein säkularer Messias ist, nimmt auch das deutsche Volk, zu dem er spricht, eine Sonderstellung ein“, denn zum kulturellen Stereotyp eines Messias gehört ein auserwähltes Volk. „Das Erhabene schafft uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt“, heißt es bei Schiller. Kurz: Der Menschheit Würde sei nicht komisch, das Nationale sei nicht komisch.



Um 1910 feierte Karl Valentin seine ersten großen Erfolge. Ein bekanntes Foto zeigt ihn als Wilhelm II. – mit und hinter einer Gasmasken. Zur selben Zeit schlugen hingegen deutsche Germanisten schrille, volksbewußte Töne an und traten als geschlossene Ideologieförderung, etwa 1913 beim Deutschen Germanistentag in Marburg, auf. 1914 begrüßten sie begeistert den Krieg: Er würde eine Stärkung des nationalen Selbstbewußtseins, eine Stärkung der eigenen Position als Hüter der deutschen Sprache und Kultur bringen. Die *Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches* betonte: „Im deutschen Heere ist kein anderer Geist als in dem deutschen Volke, denn beide sind eins, und wir gehören auch dazu.“ Germanisten wie Josef Nadler forderten eine verstärkte Einbeziehung völkischer Elemente in lite-



rarhistorische Werke. Diese Position blieb in der Zwischenkriegszeit wirksam, war in der NS-Zeit bestimmend.

Und sie wirkte sich in der Rezeption von Karl Valentin aus. Valentin kam ja von den Münchner „Volkssängern“ – sein Publikum beschreibt Lion Feuchtwanger als „Dreiviertel-Rentner“: „Drei-Quartl-Privatiers werden sie genannt, weil ihr Vermögen zu einem ganzen Liter Bier nicht reichte“. Sie brachte Karl Valentin ebenso zum Lachen wie sein intellektuelles Publikum; sein Werk bedient sich dazu aller von den Komiktheorien beschriebenen Phänomene und Mechanismen: kippende Erwartungshaltungen, komischer Kontrast, Fallhöhe, Aneinander-vorbei-Reden, Spiel im Spiel ... Es ist eine Mischung aus Volkssängertum und Absurdem Theater vor Beckett und Ionesco.

Eine dürre Gestalt ist er, die rundliche Liesl Karlstadt hat er sich zur Partnerin (meist in Hosenrollen) genommen, auf seine Bühne bringt er eine ausgesucht seltsame Komparserie. In der Bürgerwehr, die den Raubrittern vor München entgegenzutreten soll, lehnt ein elendslanger neben einem Kleingestockerlten. Und was macht Karl Valentin auf der Wacht? Er schläft, dann grantelt er. Die Karlstadt als Ablöse hat ihn geweckt. So schön habe er geträumt, gerade sei er dabei gewesen, einen Wurm, „dreißig Zentimeter gelb“, zu verschlucken. „– Kein schöner Traum! / – Ja, für a Entn scho.“ Mögen die Raubritter in Berg am Laim stehen, ob es einer Ente träumt und aus welcher Perspektive der Träumende empfindet, ist jetzt die existenzielle Frage.

Komik ist Kollision mit einer Norm, ist Spielen mit gesellschaftlich fixierten Sinninhalten.

Über den Rahmen des Üblichen drängt es Karl Valentin hinaus, im Rahmen des Gewöhnlichen stiftet er Verwirrung. Weihnachten feiert seine Kleinbürgerfigur am 24. Juli: „Da geht nacha mei Abreißkalender nach“. Im Orchester: „– Geben 'S den Ton an! / – L, l, l.“

Er hat in Zürich und Wien gespielt, gelegentlich jedoch soll er auf der Fahrt zu einer Berliner Aufführung in Augsburg panisch aus dem Zug geflohen sein. Zwei Zugführer werden nicht auf einmal vom Schlag getroffen, erklärt man ihm. „Warum nicht?“ Einfach ist die so befragte Welt keineswegs. In einer Szene bedeutet man ihm, er sei unschuldig. „– Warum?“ Wer ständig fragend bohrt, will präzisieren: Auf einer „ausländischen Bananenschale“ sei er ausgerutscht, sagt er und erntet dank der Übercodierung unser Gelächter „in baldiger Bälde“.

Beharrlichkeit hilft auch nicht weiter. „Käfig mit Vogel 13 Mark“, wiederholt der Ausgeher von der Vogelhandlung, als die Kundin ihren Hansi nicht vorfindet. „Frau, der Vogel muaß drin sein“, da er auf der Rechnung stehe. Immerhin lassen sich Floskeln praktisch gebrauchen, da kann man bei „Familieneinmischungsdifferenzen“ seinen Sohn anherrschen: „Du bleibst da, und zwar sofort!“

Aufgeführt werden Tücken des Lebens, hartnäckiges Dagegenhalten und Hintergehen des Gewohnten. Das Einfache ist bestenfalls Zufall. Gerade als man in der Bahnhofstraße von einem Radfahrer gesprochen habe, sei einer dahergekommen, „Zufall“. Da komme doch dauernd einer, weiß Liesl Karlstadt als Kapellmeister gegen den arbeitsunwilligen Geiger Valentin, Tausende fahren da täglich. „– Wir haben aber nur über einen gesprochen.“ Ja, wenn sie über einen Flieger gesprochen hätten ... „– Ham ma net.“ „– Das weiß ich ja“, ruft es entgegen. „Wieso?“, ruft Valentin zurück. Und morgen werde er über einen Flieger reden, wehe, wenn dann ein Radfahrer komme. Und als er den Zufall weiter in Abrede gestellt sieht: „Sie ham a andere Weltanschauung!“

Ein andermal Valentin als Radler, angehalten von einem Polizisten. Bei der Identifizierung klemmt's. Wie er heiße? „– Wrldbrmpfd. / – Wadlstrumpf? / – Wrldbrmpfd.“ Wie man das schreibe? „– So wie man's spricht“.

Das „Immer denkts in mir“ des Infragestellungskünstlers gab ihnen allen zu denken, den Brüdern Mann und Beckett. Die tiefen Gruben der Sprache, in die seine Figuren und das Publikum fallen, seine Sprachzerlegungen faszinierten.

- „– Aber Semmelknödel sind Semmelknödel.
- deln!
- deln?
- deln!
- Was deln?
- Semmelknödeln heißt's.“

Einteilungswut und Ich-Bezeugung fallen aus dem Rahmen.

Seine Figur, der Stadtkämmerer, präsentiert Vorschläge für den kollisionslosen Verkehr: Am Montag sollen nur die Fußgänger auf die Straße dürfen, am Dienstag die Radfahrer, am Mittwoch die Autos, am Donnerstag die Feuerwehr „und so weiter“. Und nun das Weiterdenken: „oder im Jänner die Fußgänger, im Februar die Radfahrer und so weiter“, oder „jahrweise“, „1939 die Fußgänger, 1940 die Radfahrer, 1941 die Autos“ und, bezeichnend, „1942 die Feuerwehr.“

Valentins Politikersätze mögen heute eigentümlich bekannt vorkommen: „Wenn die Besonnenheit uns von Sorgen, deren wenige ein verblendendes Spiel in uns gesetzt zum Zwecke des Mittels, einen wie bei jedem, wir können nicht das gute Gewissen mit derselben Resignation verknüpfen, die unserem Standpunkt von vorneherein gegenüberstand.“ Und so weiter.



In Peter Handkes *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* steht ein interessanter Text über Karl Valentin. Ernst Jandl hat ihn verehrt, Otto Grünmandl hat von ihm gelernt, Gert Jonke sagte zwei Monate vor seinem Tod, er könne viel von Karl Valentin auswendig. In Friedrich Achleitners Büro hängt über dem Computer ein



Bild von Valentin. In den vielen Essays und literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Wiener Gruppe oder zu einer „Avantgarde“ ist es noch niemandem eingefallen, nach dem Einfluß des Karl Valentin zu fragen.

Im strengen „Bielefelder Colloquium“, der ernsten Kirche vorgeblicher literarischer Avanciertheit, soll Ernst Jandl in den frühen 1990er Jahren zurechtgewiesen worden sein, er habe mit seinen Texten und Lesungen zu viele Lacher. Ein Unbehagen gegen Lacher spielt wohl auch in aktuelle Debatten über „Unterhaltung“ und Kunst hinein.

Unterhaltung zerstöre Kultur und Literatur, bedauerte Josef Winkler in einigen Interviews im Herbst 2007; ähnlich äußerten sich Julian Schutting und Anna Mitgutsch. Allerdings präzisieren sie nicht, was sie als „Unterhaltung“ verstehen, ob sie etwa auch das Komische meinen, dessen Rezeption ja im Lachen Unterhaltung (wenngleich auch Erschütterung) auszudrücken vermag, und ob sie nicht dergestalt einen Teil menschlichen und gesellschaftlichen Wesens aus der Kunst ausschließen.

Hanswurst und Karl Valentin und das Lachen über sie mag man offenbar noch immer ungern auf den Brettern der Kunst und des Erhabenen anerkennen, solange man der Menschheit Würde dem Künstler in die Hand gegeben sieht.

Im Kanon äußern sich Tradition, Normativität, Dogmatismus.

Komik, Kultur und Migration

Institutionelle und Alltagskomik in deutsch-türkischen und russland-deutschen Kontexten. Eine Projektskizze¹

Von Halyna Leontiy

Prolog

„In Russland war ich Betriebsleiter und hatte 1000 Personen unter mir. Hier in Deutschland sogar 2000. Ich arbeite als Friedhofsgärtner.“

„Zwei Bettler sitzen mit Plakaten in der Hand auf der Straße. Dem einen wird selten etwas gegeben. Der andere erhält reichlich Gaben und dabei auch in großen Scheinen. Der erste fragt: ‚Was steht auf deinem Plakat, dass man dir so reichlich spendet?‘ ‚Dass ich Russlanddeutscher bin, nach Russland zurück möchte und bitte, mir zu helfen, genügend Geld für eine Rückfahrkarte zu sammeln‘.“²

Auf eine so selbstironische Art beschreiben Reiser und Schulz die Lebenssituation ihrer eigenen Landsleute, der deutschstämmigen Spätaussiedler aus der ehemaligen Sowjetunion, nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland. Als heiter und humoristisch lassen sich diese Beispiele jedoch nur schwer bezeichnen. Viel verbreiteter und an Aggressionspotential stärker sind Witze über die zweitgrößte Migranten-Community in Deutschland, die sogenannten Deutsch-Türken. Beinahe jedes Witz-Portal im Internet enthält eine Subkategorie „Witze über (Deutsch-)Türken“. Dass diese Witze von Türken selbst erzählt und aufgeschrieben worden sind, ist stark zu bezweifeln. Vielmehr spiegeln sie die Fremdwahrnehmung (d. h. die gesellschaftliche Einstellung diesen Migranten gegenüber) wider, was das hohe Aggressionsniveau im Vergleich zu den obigen Aussiedlerwitzen erkennen lässt:

„Ein paar Türken sitzen im Bus und feiern, dass es jetzt schon 4 Millionen Türken in Deutschland gäbe. Da dreht sich eine alte Frau um und sagt: ‚Es gab auch mal 6 Millionen Juden in Deutschland!‘“³

„Wie zählt man Türken in Düsseldorf? Alle Keller zählen, mit 14 multiplizieren.“⁴

1 Die am 3. Juni 2011 im Rahmen der LiTheS-Tagung „Das Lachen und das Komische. Soziologisch – literarisch – musikalisch – theatral“ präsentierte Projektskizze wurde im August 2012 online unter http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege12_08/lithes_leontiy_vorabdruck.pdf vorab publiziert und wird nunmehr in *LiTheS* Nr. 8: Das Lachen und das Komische II übernommen. Web-Adressen wurden aktualisiert.

2 Alexander Reiser, Reinhold Schulz: 99 Anekdoten von Aussiedlern. Bura: BMV-Verlag 2005, S. 12 und S. 26.

3 Türken Witze. Online: <http://witze.net/t%C3%BCrken.html> [2013-01-23].

4 Türken-Witze. Veröffentlicht am 6.8.2008. Online: <http://www.witze365.de/witze-kategorie/94-Tuerken-Witze/P4.html> [2013-01-23].



„Was ist der Unterschied zwischen einem überfahrenen Türken und einer überfahrenen Ratte? Vor der Ratte ist eine Bremsspur!“⁵

Auf weitere Beispiele möchte ich an dieser Stelle verzichten, da sie weiter in den Bereich des Obszönen und Rassistischen gehen. Verwunderlich ist nur, dass sich Witze, die sich im Jahr 2011 auf unzähligen Internetseiten finden, von denen der 1980er Jahre (z. B. analysiert von Nierenberg⁶) in Bezug auf ihr Diskriminierungspotential und ihr Aggressionsniveau kaum unterscheiden. Losgelöst von der alltäglichen Pragmatik, eröffnet das Komische „Zugänge in das Reich der Möglichkeiten und Freiheiten“ und „macht [...] oft mehr an gesellschaftlicher Realität sichtbar, als mit alltäglichem Augenmaß oder auch mit Hilfe ernsthafter sozialwissenschaftlicher Abhandlungen erkennbar würde“,⁷ schreibt Soeffner in der Rezension von Peter L. Bergers *Erlösendes Lachen*. Welche gesellschaftliche Einstellung zu den beiden größten Migrantengruppen die obigen Beispiele widerspiegeln, lässt sich ohne große Anstrengung erkennen.

Im vorliegenden Beitrag werde ich die soziologischen und linguistischen theoretisch-methodischen Ansätze der Komikforschung kurz skizzieren, um zu zeigen, dass sich Komik als Mittel für eine soziologische bzw. interaktionistische Forschung durchaus eignet, und werde danach auf den Zusammenhang von Komik, Kultur und Gesellschaft überleiten. Auf dieser Basis möchte ich die Potentiale der Komik für die Erforschung der Beziehungen zwischen Einheimischen und Zugewanderten in Deutschland anhand der Beispiele der Spätaussiedler sowie der Deutsch-Türken auf einem neuen Wege – nämlich in Bezug auf die sozialen Funktionen von Komik – aufzeigen. Es wird nachgewiesen, dass Komik ein soziales, kultur- und kontextabhängiges, in den Alltag eingebettetes Phänomen darstellt, da sie bei den Beteiligten nicht nur die Bildung von In- und Out-Group, sondern auch einen ungezwungenen Perspektivenwechsel und die Revision eigener Wissensbestände ermöglicht. Aus diesen Gründen eignet sie sich in besonderer Weise als Gegenstand für die Erforschung inter- und intraethnischer Beziehungen.

Der vorliegende Beitrag entstammt dem Pilotprojekt „Komik und Migration“, das am Kulturwissenschaftlichen Institut NRW zwischen Oktober 2010 und März 2011 durchgeführt wurde.⁸ Es geht darum, herauszufinden, wie und mit welchen Mitteln der komischen Genres die Kommunikation zwischen Migranten und Ein-

5 Witze und Sprüche – Türken. Online: <http://www.witze-kiste.de/88,tuerken-witze.html> [2013-01-23].

6 Vgl. Jess Nierenberg: „Ich möchte das Geschwür loswerden“. Türkenhass in Witzten in der Bundesrepublik Deutschland. In: *Fabula* 25 (1984), H. 3–4, S. 229–240.

7 Hans-Georg Soeffner: „Signale der Transzendenz“ oder irdische Leuchtfeuer. [Rez. über: Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen*. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. Berlin, New York: de Gruyter 1998.] In: *Soziologische Revue* 22 (1999), H. 3, S. 279–285, hier S. 281.

8 Aus dem Pilotprojekt ist ein Forschungsprojektantrag hervorgegangen, der bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft bereits eingereicht wurde.

heimischen (sowie zwischen Migranten untereinander) hergestellt wird, wie sie wirkt und welche Reaktionen sie hervorruft, wie Migranten mithilfe der Komik ihre (oft konfliktreichen) Migrationserlebnisse verarbeiten und Identitätskonflikte bewältigen, aber auch, wann und warum die Komik ausbleibt. Aus der Perspektive der Kultur-, Sprach- und Kommunikationssoziologie, der Soziolinguistik sowie mithilfe einer für das Projekt entworfenen Methodenkombination wird die Untersuchung auf zwei Ebenen durchgeführt: Zum einen auf der Ebene der institutionalisierten Komik in Form von Ethno-Kabarett/-Comedy, zum anderen auf der Ebene der konversationellen Komik im Alltag. Hierzu sollen am Beispiel ausgewählter Migranten-Gruppen in zwei Orten Deutschlands ethnographische Studien durchgeführt werden, welche Aufschluss über die Beziehungen und Kommunikationsvorgänge innerhalb der Gruppen selbst und in Bezug auf Einheimische sowie andere Ethnien geben sollen.

Methodisch richtet sich das Projekt an den Prämissen einer hermeneutischen Wissenssoziologie aus, die ein rekonstruktives Vorgehen bei der Erforschung sozialer Wirklichkeit ermöglichen.⁹ Für die Erforschung des Phänomens der Komik in der Migration und in etablierten Migranten-Milieus auf diesen zwei Ebenen wird eine Methodenkombination aus Gesprächs- und Videoanalyse, der hermeneutischen Sequenzanalyse, der Ethnographie und der Grounded Theory herangezogen.¹⁰ Jede Methode verfolgt ein – an ihrem Sinn und Zweck orientiertes – Ziel. Trotz ihrer Verschiedenheit schließen sich die genannten Methoden nicht aus, sondern ergänzen sich gegenseitig; jeder Einsatz einer Methode wird gesondert begründet. Das ausgewählte (sowohl vorhandene als auch selbst erstellte) Videomaterial wird mit der Methode der Videoanalyse,¹¹ die am Lehrstuhl für Allgemeine und Kulturosoziologie bei Soeffner an der Universität Konstanz auf der Basis der sozialwissenschaftlichen

-
- 9 Siehe dazu z. B. Hans-Georg Soeffner: *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*. 2., durchgesehene und ergänzte Aufl. Konstanz: UVK 2004; Hans-Georg Soeffner, Ronald Hitzler: *Hermeneutik als Haltung und Handlung. Über methodisch kontrolliertes Verstehen*. In: *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*. Herausgegeben von Norbert Schröer. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 28–55.
- 10 Zur Methodenkombination siehe z. B. Uwe Flick: *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (= Reihe *Qualitative Sozialforschung*. 12.) und Uwe Flick: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek: Rowohlt 2007. Die Methodenkombination hat die Autorin bereits in ihrer Dissertation erfolgreich angewendet. Vgl. Halyna Leontiy: *Deutsch-ukrainische Wirtschaftskommunikation. Ethnographisch-gesprächsanalytische Studien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009. Speziell zur Grounded Theory vgl. Anselm Strauss: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. München: Fink 1994; Anselm Strauss, Juliet Corbin: *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union 1996.
- 11 Vgl. Soeffner, *Auslegung des Alltags*; Soeffner/Hitzler, *Hermeneutik als Haltung und Handlung*. Vgl. auch Hans-Georg Soeffner und Jürgen Raab: *Kultur und Auslegung der Kultur. Kulturosoziologie als sozialwissenschaftliche Hermeneutik*. In: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*. Herausgegeben von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 543–567.



Hermeneutik erarbeitet wurde,¹² erschlossen. Die Alltagskomik wird mithilfe ethnographischer Methoden¹³ erforscht.

Als Oberbegriff setze ich im Projektzusammenhang einen weit gefassten Komik-Begriff voraus, unter dem alle komischen Ausprägungen und Reaktionen wie Lachen, Lächeln, Mit- oder Auslachen, Witzemachen, aber auch Begriffe wie Humor, Scherzkommunikation sowie die zahlreichen Genres und Mittel der Komik wie Ironie, Frotzeln, Witz, Scherz, Anekdote u. v. a.¹⁴ eingeordnet werden. Während Kotthoff, die einzige Forscherin zum konversationellen Humor im deutschsprachigen Raum, „Humor“ als Oberbegriff versteht, ist dieser für das Untersuchungsthema nicht ausreichend, weil damit vor allem positive Seiten des Komischen fokussiert werden, wogegen Faktoren wie soziale Ungleichheit, Konflikt, Aggression, Ausgrenzung ausgeschlossen werden. Da im vorliegenden Projekt nicht nur inkludierende (Wie wirkt sich Komik auf die Gruppenbildung aus? Inwieweit wirkt sie solidarisiert?), sondern auch exkludierende Phänomene untersucht werden, ist ein weit gefasster Komik-Begriff erforderlich. An relevanten Stellen wird zwischen Humor als inkludierendem Mittel und Komik als umfassendem Begriff unterschieden. Im Folgenden stelle ich die beiden Forschungsrichtungen in Bezug auf ihre Relevanz für das Forschungsprojekt dar.

Die sozialwissenschaftliche Betrachtung eines nicht neuen Phänomens: Theorien der Komik

In der heutigen Sozialforschung haben Phänomene der Komik kaum Bedeutung. Dabei hat die Erforschung der sozialen Funktionen und Wirkungen der Komik bereits eine lange Tradition: das Komische (in Verbindung mit Lachen), das Lächerliche, der Humor und die Satire sind seit der Antike bekannte Begriffe, die über zwei wesentliche Komponenten definiert sind – das Auslachen und das Anlachen. Sozialwissenschaftliche Theorien beziehen sich auf zwei wesentliche Komponenten des Komischen: Komik als Limitation (durch Ver-Lachen jemanden in seinen Grenzen fixieren) und Komik als Transgression (im Lachen Grenzen überschreiten). Hervorgehoben werden referentielle Bedingungen des Lachens in Form von sogenannten

- 12 Vgl. Jürgen Raab und Dirk Tänzler: Video Hermeneutics. In: Video Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Herausgegeben von Hans-Georg Soeffner [u. a.]. Oxford: Peter Lang 2006, S. 85–97.
- 13 Siehe dazu Martyn Hammersley und Paul Atkinson: Ethnography. Principles in Practice. 2. Aufl. London, New York: Routledge 1995; Hubert Knoblauch: Kommunikationskultur. Die kommunikative Konstruktion kultureller Kontexte. Berlin, New York: de Gruyter 1995; Hubert Knoblauch: Fokussierte Ethnographie. In: Sozialer Sinn 1 (2001), S. 123–141; Georg Breidenstein: Teilnahme am Unterricht. Ethnographische Studien zum Schülerjob. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. Außerdem: Handbook of Ethnography. Herausgegeben von Paul Atkinson [u. a.]. London: Sage 2001.
- 14 Kotthoff nennt 30 Formate des Humoristischen, die in der Scherzrede vorkommen. Vgl. Helga Kotthoff: Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen. In: Hochschule der Medien/Bibliothek. Veröffentlicht am 9.2.2004. Online: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/338/pdf/Humor3.pdf> [2013-01-23], S. 2.

Inkongruenz- oder Kontrasttheorien. Bereits im 17. Jahrhundert beschrieb Thomas Hobbes Komik als das Verhältnis von Über- und Unterlegenheit, als einen Akt der Selbstaffirmation. Die wesentlichen Kriterien des Komischen werden im Defizit, in der Fremdheit des Anderen gesehen.¹⁵ Nach Schopenhauer definiert sich das Phänomen des Lächerlichen als „die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen“.¹⁶ Zahlreiche Theorien der Komik beziehen sich auf deren Funktion. Henri Bergson schreibt dem Komischen ausschließlich eine soziale Funktion zu, für ihn ist es ein rein menschliches Phänomen: „das Lachen bedarf offenbar des Echos [...]. Unser Lachen ist stets das Lachen einer Gruppe“.¹⁷ Anlass des Lachens ist die ungenügende Anpassung des Belachten an die normativen Erwartungen der Gruppe der Lachenden. Freud siedelt das Komische im psychischen Bereich an. Hier überwindet es ein gesellschaftliches oder kulturelles Hindernis (ein Tabu oder eine Konvention) oder eine innere Hemmung und erlaubt so, sich momentan vom Verdrängungsdruck zu befreien.¹⁸ Für Helmuth Plessner ist das Komische „kein Sozialprodukt, und das Lachen, das ihm antwortet, kein Warnungssignal, keine Strafe, [...] sondern eine elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts“.¹⁹ Das Lachen und das Weinen sieht er als anthropologische Expressionen, als Gleichgewichtsstörungen, als einen „Verlust der Beherrschung, ein Zerbrechen der Ausgewogenheit zwischen Mensch und psychischer Existenz“.²⁰ Anton C. Zijderveld präzisiert dies: Diejenigen Situationen veranlassen den Menschen zum Lachen oder Weinen, auf die er keine adäquate Antwort weiß, zu denen er sich nicht mehr sinnvoll verhalten kann.²¹ Wenn es eine Situation von existentieller Bedeutung ist, wird sie wegen der Unbeantwortbarkeit Spannungen und Konflikte mit sich bringen, die sich im Lachen entladen und dadurch Ent-

15 Vgl. Thomas Hobbes: Vom Menschen. Vom Bürger. [De homine, 1658. De cive, 1642.] Aus dem Lateinischen von Max Frischeisen-Köhler. Herausgegeben von Günter Gawlick. Hamburg: Meiner 1959. (= Philosophische Bibliothek. 158.) S. 33. Vgl. auch Helmut Bachmaier: Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2006, S. 16.

16 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Leipzig: Brockhaus 1859, S. 99.

17 Henri Bergson: Das Lachen. [Le rire. Essai sur la signification du comique, 1900.] Aus dem Französischen von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena: Diederichs 1921, S. 8.

18 Vgl. Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Eingeleitet von Peter Gay. 8., unveränderte Aufl. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2006.

19 Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. In: H. P.: Philosophische Anthropologie. Herausgegeben von Günther Dux. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. (= *Conditio Humana*. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen.) S. 11–171, hier S. 117.

20 Ebenda, S. 73.

21 Vgl. Anton C. Zijderveld: Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. [Sociologie van de zotheid, 1971.] (Erweiterte und korrigierte Ausgabe.) Aus dem Niederländischen von Diethard Zils. Graz, Wien, Köln: Styria 1976, S. 54.



lastung bringen.²² Zijderveld bemüht sich um eine systematisch-soziologische Theorie, in der Humor nicht auf das Unbewusste, sondern auf die soziale Wirklichkeit der Institutionen bezogen wird,²³ und zeigt die sozialen Funktionen des Humors als Kontrapunkt, der institutionelle Werte, Normen und Machtverhältnisse auf den Kopf stellt, deren Notwendigkeit aber zugleich betont, oder als Mittel zur Kommunikation und zur Herstellung von Gruppensolidarität, sozialer Kontrolle und gewaltlosem Widerstand.²⁴ Peter L. Berger zeigt die Transzendierung der (Alltags-) Wirklichkeit im Komischen und schreibt dem Komischen eine *kognitive* Funktion zu: Die Komik biete eine spezielle ‚Diagnose‘ der Welt und zeige uns, dass die Dinge nicht so sind, wie sie scheinen, dass die Welt doppelbödig ist, dass die Institutionen entlarvt werden können, dass die Wirklichkeit transzendiert werden kann. Hinter der sichtbaren Oberfläche liege noch eine unsichtbare, eigentliche Realität. Das Komische sei eine „Suche nach Ordnung in einer ordnungslosen Welt“.²⁵ Es setze eine Ordnung voraus, indem es mit Diskrepanz-Erfahrungen operiere (nach Aristoteles handelt es sich um eine Diskrepanz zwischen dem menschlichen Anspruch auf Größe und seiner tatsächlichen Begrenztheit), Inkompatibles aufeinander beziehe und Normalerwartungen enttäusche. Das Komische bewirke demnach ein Herausfallen aus der Ordnung. Auf die Komik als Strategie zur Normenerzwingung hat Friedrich Georg Jünger verwiesen, für den das Lachen einen Akt der Zustimmung und Bestätigung einer Regel nach einer Konfliktsituation darstellt.²⁶

Insgesamt wird Komik als ein pragmatisches Konzept verstanden, das sowohl auf die Kommunikationspartner als auch auf spezifische Kommunikationssituationen bezogen werden muss. Damit wird Komik als eine kulturspezifische, Zeit und Gesellschaft prägende Kommunikationsform ins Zentrum gerückt. Das, was als komisch gilt, worüber gelacht wird, werden darf und soll, und wer mit wem worüber lacht, gibt Auskunft über eine Gesellschaft oder eine Gruppe, und es wirkt auf diese Verbindung zurück. Das Komische kann somit keine „objektive Eigenschaft eines Textes“²⁷ sein, da es in unterschiedlichen Situationen, bei verschiedenen Menschen nicht dieselbe (komische) Wirkung erzielt. Diese hängt von der Interpretation, von der Haltung eines bestimmten Publikums ab. „Komisch ist etwas nur, wenn jemand

22 Vgl. ebenda.

23 Vgl. ebenda, S. 9.

24 Vgl. ebenda, S. 173.

25 Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. Berlin, New York: de Gruyter 1998, S. 44.

26 Vgl. Friedrich Georg Jünger: Über das Komische. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1948. Vgl. auch die Zusammenfassung in: Bachmaier, Texte zur Theorie der Komik, S. 130.

27 Susanne Schäfer: Komik in Kultur und Kontext. München: iudicium 1996, S. 17.

darüber lacht“.²⁸ Die oben genannten, empirisch basierten Theorien reichen allein für die Erklärung des Komischen in der kommunikativen sozialen Wirklichkeit jedoch nicht aus. Wie in der strukturalistischen Linguistik²⁹ werden hier v. a. Witze als schriftliche komische Gattung oder monologische Texte untersucht, an denen Theorieverifizierung betrieben wird (deduktives Vorgehen). Eine induktive Verbindung von Theorie und Empirie, wie sie sich für die Erforschung von Interaktionen eignet, fehlt.³⁰

Die soziolinguistischen Theorien der Komik

Das zweite theoretisch-methodische Potenzial stellen soziolinguistische Theorien der Komik dar. Während in der Soziologie primär nach sozialen Funktionen der Komik gefragt wird, widmet sich die interpretative Soziolinguistik in erster Linie den stilistischen und kommunikationsbezogenen Elementen bei der Herstellung der mündlichen Komik sowie ihren Funktionen in der Scherzrede, so etwa der emotiven, phatischen, referentiellen, konativen, poetischen und metasprachlichen Funktion. Dazu gehört die Analyse des Einsatzes ästhetischer Inhalts- und Ausdrucksfiguren oder Aktivitätstypen des Humoristischen in Gesprächen, wie sie Kotthoff im Schlusskapitel ihres Buches *Spaß verstehen* (1998) zusammenfasst: als absurde Phantasien/Theorien, Anekdoten, ironische Aktivitäten, konversationelle Grotesken/Karikaturen/Parodien, narrative Witze, Pflaumereien, Rätselwitze, sarkastische Aktivitäten, Sich-Mokieren u. v. a. Verwendet werden können sowohl spaßige (Necken, ‚Jemanden-auf-die-Schippe-nehmen‘) als auch aggressive Elemente (Foppen, Frotzeln, Verulken) sowie spöttische Anspielungen.³¹ Von strukturlinguistischen Ansätzen, die produkt- anstatt prozessorientiert und deduktiv anstatt induktiv vorgehen, grenzt sich der interaktionistische Ansatz von Helga Kotthoff ab, die eine konversationelle Komiktheorie entwickelt hat. Es geht ihr darum, „insgesamt besser zu verstehen, was in spaßigen, sozialen Interaktionen vor sich geht. Das generelle Ziel der qualitativen Gesprächsforschung ist nicht die möglichst exakte Prüfung von Modellen oder Hypothesen, sondern die möglichst unverfälschte Erkenntnis der kommunikativen Wirklichkeit“.³² Kotthoff geht von realen Gesprächen aus, die sie untersucht, wobei die vorhandenen Theorien durchaus Anwendung finden,

28 Siegfried J. Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976, S. 165–190, hier S. 17.

29 Vgl. Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht: D. Reidel 1985. (= *Studies in linguistics and philosophy*. 24.); Salvatore Attardo: *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter 1994.

30 Siehe dazu die Stellungnahme von Helga Kotthoff: *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Narr 1998. (= *Reihe Germanistische Linguistik*. 196.) S. 93–95.

31 Vgl. ebenda, S. 347.

32 Ebenda, S. 94.



um humoristische Interaktion zu erklären. Diese Arbeit stellt die erste umfassende Untersuchung des konversationellen Humors im deutschsprachigen Raum dar und zeigt, dass Scherze auf ein in hohem Maße geteiltes Hintergrundwissen der Beteiligten angewiesen sind, um verstanden zu werden. Sowohl die verfügbare Geschichte der sozialen Beziehungen der Anwesenden als auch die lokal entstehende Interaktionsgeschichte werden für die Produktion von Scherzen genutzt. Betont werden Unterschiede zwischen schriftlichem Witz (Pointen in Opposition zu semantischen Skripten) und mündlicher Scherzkommunikation (pragmatischer Ansatz: lebensweltlicher Kontext, Indikation der Scherzkommunikation durch verbale, non- / paraverbale Verfahren), in der Komikeffekte oft auch ohne Pointe oder noch vor der Pointe hervorgerufen werden können.

Obwohl die konversationsorientierte Humor-Theorie eine wichtige Grundlage für das aktuelle Projekt darstellt, hat auch dieser Ansatz seine Grenzen, da er sich an Gesprächsdaten orientiert, die in ‚heiteren‘ Situationen von untereinander Vertrauten aus dem akademischen Milieu erhoben wurden, und machtdeterminierte Situationen kaum berücksichtigt. In meinem Projekt verfolge ich das Ziel, diese Lücke zu schließen und unter Berücksichtigung der beiden Seiten der Komik (der heiteren und der verletzenden) auch konfliktreiche Situationen und soziale Machtverhältnisse zwischen ethnischen Gruppen zu untersuchen, die v. a. in der (inter-)ethnischen Komik reflektiert werden.

Normierende Funktion der Komik

Als eine der wichtigen Eigenschaften der Komik ist ihre *indirekte, subtile* und *normierende Wirkung* zu nennen. In den Scherzaktivitäten verständigen sich / reflektieren Akteure implizit über Haltungen, Werte und Machtverhältnisse, tauschen sich über Moralvorstellungen in der Kultur / Gesellschaft aus und passen diese innerhalb der Kleingruppen an. Auf diese Weise verbindet Komik das Individuum mit dem Kollektiv und die kleine Gruppe mit den umfassenden Strukturen von Kultur und Gesellschaft.³³ Wie Bergmann und Luckmann zeigen,³⁴ ist „explizites Moralisieren in den westlichen pluralistischen Gesellschaften verpöht“.³⁵ So sind zum Beispiel „Etikettennormen im ernsthaften Rahmen kaum mehr verhandelbar“, da dies als „intolerant, kleinbürgerlich, unflexibel und zu wenig liberal“³⁶ oder einfach als taktlos (Erving Goffman) gelte. Nach Goffman steuern Scherzaktivitäten die Interaktionsordnung mit: „Takt, hinsichtlich der Technik der Imagepflege, verlässt

33 Vgl. Zijdeveld, Humor und Gesellschaft, S. 77; Kotthoff, Lachkulturen heute, S. 50.

34 Vgl. Jörg R. Bergmann, Thomas Luckmann: Moral und Kommunikation. In: Die kommunikative Konstruktion von Moral. Herausgegeben von J. R. B. und Th. L. Bd. 1. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 13–39; Jörg R. Bergmann und Thomas Luckmann: Von der Moral zu den Moralien. Die kommunikative Konstruktion von Moral. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 2000.

35 Kotthoff, Lachkulturen heute, S. 4.

36 Ebenda, S. 13.

sich oft auf die schweigende Übereinkunft, mit Zeichensprache zu operieren – die Sprache geheimer Andeutungen, Ambiguitäten, geschickter Pausen, sorgfältig dosierter Scherze usw.³⁷ Nach Bourdieu stellen vor allem die subtilen und impliziten nonverbalen Aktivitäten Rahmenbedingungen für die Bildung eines Habitus dar: „Die Begleitumstände dieser Praktiken, die Art und Weise, wie jemand blickt, sich verhält, schweigt oder auch redet [...] sind geladen mit Anordnungen, die nur deshalb so beherrschend werden und so schwer rückgängig zu machen sind, weil sie stumm und unterschwellig, nachdrücklich und eindringlich sind“.³⁸ Auch das Komikverhalten (in Form von Lächeln, Mit- oder Auslachen, Stichelei, Scherz u. a.) steuert das Verhalten und trägt zur Normierung bei. Damit ermöglicht die Komik als eine ästhetische Leistung einen ungezwungenen Perspektivenwechsel: die Revision eigener Werte und Normen. Das heißt, um lachen zu können, muss man die Perspektive wechseln. Somit eignet sich dieses Mittel für die wechselseitige (Einheimische – Zugewanderte) Wissensaneignung und für die Verarbeitung eigener Erlebnisse. Der Perspektivenwechsel ist durch die Ästhetik, das Spiel und durch den Humor möglich. Jedoch stellen die beiden ersteren Kategorien geschlossene Sinnprovinzen im Sinne Schütz³⁹ dar. Humor oder Komik sind immer schon an den Alltag angeschlossen. Daher eignen sie sich als Gegenstände für die Erforschung der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit interethnischer Beziehungen.

Komik und Kultur: Inklusion/ Exklusion durch Komik und Satire

Sowohl in der Wahrnehmung als auch im Verhalten ist Komik subjekt-, situations- und kulturabhängig. Zum Komikverhalten gehören v. a. nonverbale Signale, die eine komische Situation markieren oder einen Witz einleiten: „ein Wechsel der Stimmlage, ein verschwörerisches Lächeln, ein den Witz vorwegnehmendes leises Lachen, ein Blinzeln“, die „je nach sozialer Gruppe und nach Umfeld“,⁴⁰ und ich würde hinzufügen: je nach Kultur und Ethnie, variieren. Damit kann Komik als eine kulturspezifische, Zeit und Gesellschaft prägende Kommunikationsform verstanden werden. Das, was als komisch gilt, worüber gelacht wird, wer mit wem worüber lacht und lachen darf, gibt Auskunft über eine Gesellschaft oder eine Gruppe. Signale des Komikverhaltens sind aber (laut Berger) auch gesamtgesellschaftlich institutionalisiert, wobei sie „je nach Landschaft, Ethnie und Klasse ausdifferen-

37 Erving Goffman: Techniken der Imagepflege. In: E. G.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 10–53, hier S. 36.

38 Pierre Bourdieu: Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. [Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques, 1982.] Aus dem Französischen von Hella Beister. 2., erweiterte und überarbeitete Aufl. Wien: Braumüller 2005, S. 41–72, hier S. 57.

39 Vgl. Alfred Schütz: Theorie der Lebenswelt 1. In: A. Sch.: Werkausgabe. Herausgegeben von Martin Endreß und Ilja Srubar. Bd. V.1. Konstanz: UVK 2003, hier S. 209–210 und S. 237.

40 Berger, Erlösendes Lachen, S. 80.



ziert“ sind.⁴¹ Wenn Menschen also Signale des Komikverhaltens gleich verstehen und teilen, bedeutet dies, dass sie eine Kultur teilen, also akkulturalisiert, integriert sind. Daran wird dementsprechend auch die Abweichung gemessen: Wer hält sich an diese Ordnung nicht und aus welchem Grund? Wer lacht und witzelt, auch dann noch, wenn die abgesicherte komische Situation räumlich und zeitlich vorbei ist? Über welche Themen darf wann in der Gesellschaft überhaupt gelacht werden?

Angesichts der bisher skizzierten Theorien, Funktionen und Wirkungen der Komik verstehe ich den Begriff ‚Komik‘ als ein *pragmatisches Konzept*, das sowohl auf die Kommunikationspartner als auch auf spezifische Kommunikationssituationen bezogen werden muss. Das Lachen hat eine komplexe Grammatik: Sowohl die Komik als auch das Lachen erweisen sich in vielerlei Weise als gesprächssteuernd und Gruppenzugehörigkeit stiftend bzw. als separierend. Lachen kann beschämen, stören, kritisieren oder ermuntern, einladen oder ablehnen, Spannungen erzeugen oder abbauen, soziale Beziehungen bestärken oder separieren, marginalisieren – es kann somit sowohl inkludierend als auch exkludierend wirken. Die Entdeckung der Dichotomie der Ausprägungen des Lachens als des instinktiven Bedürfnisses des Individuums, einer Gruppe anzugehören (eine Dichotomie, die sich einmal im Konkurrenzverhalten, dann wieder als Solidarisierungsprozess zeigt), geht auf den belgischen Soziologen Eugène Dupréel zurück: Er unterscheidet zwischen „le rire d’accueil“ und „le rire d’exclusion“.⁴² Heute spricht man von „in-group- und out-group-humor“. Dabei geht es um „die Opposition sozialer Gruppen innerhalb einer Gesellschaft, deren Verhältnis zueinander sich zum einen durch aggressives und zum anderen durch integrierendes Lachen auszeichnet“.⁴³ Nur wer gemeinsam lacht, ist innerlich miteinander verbunden. Wie Berger treffend formulierte, wird der Außenseiter „genau dadurch definiert, dass er nicht in der Lage ist, die Komikkultur der In-Group zu begreifen. Damit dient die Komik derselben wichtigen Funktion wie alle anderen Symbolsysteme: Sie zieht die Grenze zwischen Eingeweihten und Außenseitern. Jede Komikkultur ist in- und exklusiv“.⁴⁴ Humor ist – im Gegensatz zur Komik – im Prinzip inkludierend, niemals ausgrenzend. Kotthoff definiert Humor im Alltag als „eine Haltung oder Gefühlslage, in der man Witzigkeit und Komik würdigen kann und sich in einer Stimmung der Heiterkeit befindet.“⁴⁵ Humor

41 Ebenda.

42 Eugène Dupréel: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue philosophique de la France et de l’Étranger 106 (1928), S. 213–266, hier S. 231.

43 Schäfer, Komik in Kultur und Kontext, S. 20.

44 Berger, Erlösendes Lachen, S. 81.

45 Kotthoff, Spaß verstehen, S. 46.

wird z. B. in der Psychologie⁴⁶ sowie in der Pädagogik⁴⁷ eingesetzt. Auch diese – inkludierenden – Aspekte des Humors sind Teil der Fragestellung des Projekts, indem die Rolle der Komik und des Humors nach ‚innen‘ untersucht wird: es wird danach gefragt, wie Migrant*innen mithilfe des Humors und der Komik ihre (oft konfliktreichen) Migrationserlebnisse verarbeiten und Identitätskonflikte bewältigen. Für die Wirkung der Komik nach ‚außen‘ reicht der ‚heitere Stimmung‘ voraussetzende Humor-Begriff von Kotthoff jedoch nicht aus.

Die Herstellung von Solidarität und damit von Identität (Wir-Gefühl) mittels abgrenzender Komik wurde sehr deutlich in Untersuchungen zu ‚ethnischen‘ Witzen gezeigt. Davies fand heraus, dass in der westlichen Welt Witze über die vermeintliche Dummheit ‚ethnischer‘ Minoritäten (geographische oder soziale Randgruppen) weit verbreitet sind. Die angebliche Dummheit eignet sich als Abgrenzungsfaktor deswegen, weil sie das Versagen einer Gruppe in der gegenwärtigen ökonomischen, materialistisch orientierten Gesellschaft darstellt. Der Erzähler der Witze distanziiert sich von ‚Dummen und Unfähigen‘.⁴⁸ Dagegen werden erfolgreiche Minderheiten als betrügerisch und materialistisch dargestellt, ihr Erfolg wird als unfair und unverdient empfunden.⁴⁹ Somit weiß man im Prinzip, wie ‚Ethnizität‘ humoristisch (im Witz, im Text) hergestellt und wie darin kulturelle Differenz verarbeitet wird, bzw. wie ‚Fremde‘ von der Gastkultur als Fremde typisiert werden. Dazu gehören u. a. stereotype ethnische Witze (wie Polen-, Ostfriesen-, Schwaben-Witze), die austauschbar sind und in bestimmten sozialen Situationen oder bei politischen oder wirtschaftlichen Ereignissen aktiviert werden.

Neue Genres der Komik, die inkludierend wirken, sind bisher nur unzureichend erforscht; auch wird generell die inkludierende Funktion im ethnischen Humor un-

46 In der Therapie und sogar bei der Heilung von Krankheiten werden Humor-Potentiale für die Angst-, Aggressions- und Schmerztherapie sowie für die Stressbewältigung ausgelotet. Vgl. dazu Michael Titze: Humor und Lachen: Spekulationen, Theorien und Ergebnisse der Lachforschung. In: Praxis Spiel + Gruppe 1 (1988), S. 3–12. Online: http://www.michael-titze.de/content/de/texte_d/text_d_25.html [2013-01-23]; siehe auch Andreas Dickhäuser: Humor und Unterricht. In: Existenz und Logos. Zeitschrift für sinnzentrierte Therapie, Beratung, Bildung 10 (2002), Nr. 1, S. 102–125. Online: <http://www.logotherapie-gesellschaft.de/dickhaeuser.pdf> [2013-01-23]; vgl. auch das medizinische Kabarett des Züricher Arztes und ‚Humorwissenschaftlers‘ Eckhart von Hirschhausen, siehe dessen Homepage: <http://www.hirschhausen.com/> [2013-01-23].

47 Besonders für die Steigerung des Lernerfolgs von Schülern. Siehe dazu u. a. Birgit Rissland und Johannes Gruntz-Stoll: Das lachende Klassenzimmer. Werkstattbuch Humor. Hohengehren: Schneider 2009; Ellen Müller: Zum Glück gibt es Lachen. Lachyoga – der Weg zur heiteren Gelassenheit. Wien: Amaltea-Signum 2008; Gerd Lohmann: Professioneller Umgang mit Unterrichtsstörungen und Disziplinkonflikten. Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor 2007.

48 Vgl. Christie Davies: Ethnic Jokes, Moral Values, and Social Boundaries. In: British Journal of Sociology 33 (1982), No. 3, S. 382–403, hier S. 387.

49 Vgl. ebenda, S. 390. Zum ethnischen Witz in den USA vgl. Gert Raeithel: Der ethnische Witz am Beispiel Nordamerikas. Frankfurt am Main: Einborn 1996.



terschätzt. So kann man von Inklusion sprechen, wenn alle über die gleichen ethnischen Witze lachen können, ohne dass eine Ethnie darin angegriffen wird oder etwas als Angriff deutet. In der heutigen Situation massiver Migration hat die ethnische Komik in den Medien eine stärkere Inklusionsfunktion gewonnen (im Fernsehen wird keine offene, sondern eher eine ‚humorvoll umschriebene‘ Diskriminierung betrieben). Schäfer geht auf die Gemeinschaft stiftende Rolle der Komik durch Übertreibungen (bzw. symbolisch-kulturelle Selbstübertreibungen), Wortspiele und Anspielungen ein. Gerade die Übertreibung ist für sie „ein Komikmittel, das von seiner Struktur her interkulturell leicht verstehbar sein dürfte, da die Komiksignale meist eindeutig sind“.⁵⁰ Die Übertreibung erfüllt in der Komik eine zweifache Funktion: sowohl eine kulturbestätigende als auch eine kulturkritische; jüdische Witze können hierfür als ein interessantes Beispiel dienen: „In ihrer ständigen Wiederholung und Übertreibung von Stereotypen jüdischer Mentalität tragen sie – vorausgesetzt von Juden selbst erzählt – einerseits eine positiv bestätigende Kraft zur Identifikation der jüdischen Gemeinschaft in sich, andererseits sind ihnen aber auch eigenkulturkritische Absichten nicht abzusprechen“.⁵¹ Auch das gemeinsame Lachen über vorurteilsbehaftete Komik (Stereotype als unreflektierte Übertreibungen) bringt die Lachenden in eine positive Beziehung: Sie versichern sich ihrer Werte, Normen und Traditionen.⁵² Wenn allerdings Satire (z. B. in Form von Stereotypen-Witzen) nicht gegen eine übergeordnete Macht gerichtet ist, sondern gegen Minderheiten, muss sie „immer aus den eigenen Reihen kommen, um nicht verletzend, sondern selbstironisch zu wirken“.⁵³ Genau dies kann heute auf der deutschen Comedy-Bühne beobachtet werden.

Komik und Migration in deutsch-türkischen Kontexten

Während in Politik und Öffentlichkeit mehr Integrationswillen gefordert und Themen wie Kopftuch, Islam bzw. Islamismus, interreligiöser Dialog, Desintegration und Parallelgesellschaft, Sprachförderung der Migrantenkinder etc. fokussiert werden, haben Migranten v. a. der jüngeren Generation (sog. Deutsche mit Migrationshintergrund) längst einen Weg gefunden, mit der Diskrepanz zwischen öffentlichen Debatten und dem realen multiethnischen Alltag umzugehen: nämlich in Form von Ethno-Comedy und -Kabarett. Vorreiter dieses Genres war Kaya Yanar, obwohl es vor diesem auf regionalen Bühnen bereits ältere Vertreter dieser Form der Komik gab.⁵⁴ Zu nennen sind z. B. Comedy-Serien wie „Was guckst du?!“ (2001–2005) von Yanar, dessen „Türken-Witze“ durch seine türkisch-arabische Herkunft eine

50 Schäfer, Komik in Kultur und Kontext, S. 155.

51 Ebenda. Zu jüdischen Witzen in Amerika siehe Raeithel, Der ethnische Witz am Beispiel Nordamerikas, S. 81–111.

52 Vgl. Schäfer, Komik in Kultur und Kontext, S. 156.

53 Ebenda, S. 160.

54 Beispielsweise Sinasi Dikmen in Frankfurt am Main, siehe dessen Homepage: <http://www.diekäs.de/sinasi-dikmen/> [2013-01-23].

Legitimation erfahren. Obwohl der Komiker seit 1999 mit seiner Bühnen-Comedy erfolgreich ist und sich einer großen Beliebtheit erfreut, wurde der soziale (v. a. von der Presse betonte integrative) Beitrag seiner Komik in der Wissenschaft kaum beachtet. In ihrem Aufsatz zur Sketch-Komik bei Kaya Yanar untersuchte lediglich Helga Kotthoff, wie dieser Komiker mit Ethnizität (Stereotypen, Habitus-Wissen, lebensweltlichen Alltagsbezügen) arbeitet und damit auch zur Bildung einer selbstbewussten (und nicht mehr benachteiligten und sozial diskriminierten) Minderheit beiträgt.⁵⁵ Yanar bedient sich klassischer humoristischer Strategien wie dem Sprachspiel, dem Witz-Format (mit klassischer Pointen-Struktur), der Detail-Überspitzung, die in Richtung Karikatur oder Parodie geht, der (Selbst-)Ironie oder der Typen- und Szenenstilisierung, die für den Sketch und für die gesamte Choreographie der sozialen Situation relevant sind.⁵⁶ Bisher bestätigt wurde die hohe Akzeptanz der Komik von Kaya Yanar v. a. beim jungen Migranten-Publikum in Deutschland; mit der Sendung findet „die Konstitution einer mehrkulturellen Ingroup statt, die ethnische Scherzen austestet“.⁵⁷ Kotthoff kommt zum Schluss, dass „Kaya Yanar [...] mit der freundlichen Bewitzelung kultureller Gruppen und Individuen in Deutschland eine thematische Neuausrichtung der massenmedialen Komik gelungen [ist]“.⁵⁸ Die inhaltsanalytische Studie von Keding und Struppert zeigt aber auch Unzulänglichkeiten der von Yanar konstruierten Charaktere. Innerhalb des breiten ethnischen Repertoire des Darstellers seien die türkischen Charaktere am besten gelungen, gefolgt von Polen, Indern und Italienern. Bei ethnischen (Stereo-)Typen und dargestellten Figuren werde die Ethnizität von sozialen Faktoren (wie sozialen und beruflichen Rollen) überlagert. So werde seine Figur der russischen Wahrsagerin Olga v. a. an ihrer Wahrsager-Rolle erkannt, während sich das Russischsein lediglich im Akzent und dem Namen zeige. Der Grieche Kostas werde in seiner Rolle als Fußballspieler dargestellt; das typisch Griechische bleibe im Hintergrund.⁵⁹ Daran ist zu erkennen, dass für die Realisierung dieser Figuren das notwendige kulturelle Wissen fehlt, das vor allem aus persönlichen Beziehungen entsteht. In einem Interview von Kaya Yanar für die *Berliner Zeitung* wird dies deutlich: „Ein Russe ist auch angedacht. Aber was ist die Seele des Russen? ‚Ich kenne kaum Russen‘, sagt Kaya Yanar“.⁶⁰

55 Vgl. Helga Kotthoff: *Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar*. In: *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Herausgegeben von Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: transcript 2004, S. 184–200, hier S. 184–185.

56 Vgl. ebenda, S. 184, 190, 193, 196.

57 Ebenda, S. 197.

58 Ebenda.

59 Karin Keding und Anika Struppert: *Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen*. Berlin: Frank und Timme 2006, S. 102–109.

60 Jochen Martin Gutsch: *Krampfloser*. In: *Berliner Zeitung*. Veröffentlicht am 20. 4. 2001. Online: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/kaya-yanar-macht-witze-ueber-auslaender--er-gilt-als-symbolfigur---und-moechte-nur-ein-komiker-sein-krampfloeser,10810590,9895352.html> [2013-01-23].



Inzwischen sind viele Ethnokomiker in die Fußstapfen von Kaya Yanar getreten: junge Deutsche mit türkischen, marokkanischen, iranischen, arabischen, amerikanischen u. a. Wurzeln, die sowohl professionell als auch als Amateure mit verschiedenen Mitteln der Komik (Übertreibungen, Parodie, (Selbst-)Ironie u. a.) Klischees der ‚Deutsch-Türken‘, Gastarbeiter oder Ausländer generell, aber auch der einheimischen deutschen Bevölkerung aufs Korn nehmen. Dieser offenen Praxis der Komik wird seitens der Presse Wissensvermittlung zugeschrieben: Sie bewirke angeblich beim Publikum einen Perspektivenwechsel und fördere dadurch den Abbau von Stereotypen, Berührungsgängsten und Feindbildern. Allerdings vermeidet Kaya Yanar politische Themen, obwohl seine Comedy eine humorvolle Diskussion über Integration einschließt.⁶¹ Dagegen gibt es neben Comedy-Darstellern wie Erkan & Stefan, Bülent Ceylan, Murat Topal u. a. auch Ethnokabarettisten wie Fatih Çevikkollu aus Köln oder Django Asül aus Niederbayern, die politische Themen nicht scheuen. Fatih Çevikkollu arbeitet seit 2005 mit den Genres Stand-up-Comedy und Kabarett. Für sein erstes Soloprogramm „Fatihland“ wurde er 2006 mit dem Prix Pantheon Jurypreis ausgezeichnet. In der Laudatio der Jury heißt es:

„Mit Fatih Çevikkollu zeichnet die Jury einen jungen Komiker aus, für den Integration Kabarettistensache ist. Er schafft mit Liebe und Selbstironie einen urkomischen Brückenschlag zwischen seinen beiden Kulturen: der deutschen und der türkischen. Seine Sicht der Dinge bringt die Zuschauer nicht nur zum Lachen, sie wirkt auch in deren Köpfen weit über den Abend hinaus.“⁶²

2008 veröffentlichte er (zusammen mit Sheila Mysorekar) sein erstes Buch *Der Moslem-TÜV*, in dem er laut *Hamburger Abendblatt* „bissig die deutsche ‚Lust am Recht auf Empörung‘ überzeichnet“. Für sein Programm schreibt Fatih Çevikkollu fast alles selbst. „Ich sehe aus wie Ali, rede aber wie Hans. Und dadurch kann ich viele Dinge einfacher ansprechen und mich damit humorvoll auseinandersetzen.“⁶³ *Das Handelsblatt* zeichnete Fatih Çevikkollu 2007 in Düsseldorf mit dem Kabarettpreis „Sprungbrett“ aus und lobte, wie „er den Wanderer zwischen deutschen Vorurteilen und türkischen Vorbehalten gibt“.⁶⁴ Seit Herbst 2008 ist er mit seinem neuen Programm „Komm zu Fatih“ auf Tour.

61 In einem Interview für *Spiegel Online* aus dem Jahr 2002 drückt Yanar dies folgendermaßen aus: „Denn ich kenne keine bessere Möglichkeit als die, diese Diskussion mit Humor zu führen. Einen Diskurs anzustoßen darüber, ob die zitierten und von mir vorgetragene Klischees wirklich nur Klischees sind oder doch auch immer einen Hauch von Wahrheit transportieren. Das ist genau der Punkt, den ich mit ‚Was guckst du?!‘ erreichen wollte.“ Zitiert nach Andreas Körter: „Mein Humor ist nicht verletzend“. In: *Spiegel Online*. Veröffentlicht am 27.4.2002. Online: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,193755,00.html> [2013-01-23].

62 Zur Person. Presseinformation. Frühjahr 2009. Online: http://www.nomagandaclub.de/fatihland/wp-content/presstext_komm-zu-fatih-09012009.pdf [2013-01-23].

63 Till Hofmann: Fatih Cevikkollu. Im Dienst am Fatihland. In: *kulturkurier.de*. [Ohne Datum.] Online: http://www.kulturkurier.de/veranstaltung_75210.html [2013-01-23].

64 Zitiert nach der Homepage von Fatih Çevikkollu. Vita. Online: <http://www.fatihland.de/> [2013-01-23].

Im Folgenden wird ein Sketch aus seinem Programm „Fatihland“ vorgestellt und zusammenfassend (lediglich auf seine Struktur, Verfahren und Inhalte bezogen) interpretiert.⁶⁵

- 1 guten Abend, darf ich mich vorstellen? mein name ist
- 2 Fatih Çevikkollu, das ist türkisch / und auf deutsch
- 3 heißt das äh Fatih Çevikkollu. (1.0)
- 4 [[Lachen im Publikum]]
- 5 ja, ich bin moslem / (4.0) hast gemerkt? ja, pass auf,
- 6 ich sag moslem / die stimmung verändert sich direkt so,
- 7 (-) als moslem stellst du diese tage ein totales
- 8 sicherheitsrisiko dar. stellst dich irgendwo hin, sagst
- 9 guten tag, ich bin moslem, (5.0)
- 10 [[hebt mit der linken Hand den Kragenrevers, spricht in
- 11 den Kragen]] er ist moslem, er ist moslem.
- 12 [[Lachen im Publikum]]
- 13 total se- du, heute kam ich in münchen an, im flughafen,
- 14 steige aus, freue mich, (? nichts gutes?) sagst so was
- 15 wie (-) [[hebt beide Arme nach oben]] saalam aleikÜm,
- 16 (-) mÜni,
- 17 [[Lachen im Publikum]] (3.0)
- 18 bevor meine hände unten waren, ich hatte schon
- 19 handschellen an, klick und so [[imitiert die Bewegung]]
- 20 [[Lachen im Publikum]]
- 21 warum ist das so? warum ist das so? warum kann ich nicht
- 22 ankommen, mich freuen, schö:n, super dass ich da bin,
- 23 super Sache, (-) ich glaub es geht um Angst \ ich glaub
- 24 in deutschland herrscht ANgst. angst vor den moslem
- 25 terror=iran=uran=panik=terror, so [[fuchelt dabei mit
- 26 den Armen herum]] würde nicht differenziert, so. und was
- 27 ist das schöne wenn jemand Angst hat? (2.0) du kannst
- 28 mit ihm machen wat du willst, (-) die frauen wissen
- 29 wovon ich rede, (-)
- 30 [[Lachen im Publikum]]
- 31 ja jetzt ist die, es ist die regierung hingegangen,
- 32 [[Klatschen im Publikum]]
- 33 der jüngste klatscht [[imitiert die Klatschbewegung]]
- 34 [[Lachen im Publikum, FC lacht laut mit]]
- 35 jetz=is die regierung hingegangen und hat gesagt mein
- 36 deutsches volk, ihr habt angst, wir schützen euch so,
- 37 (-) jetzt ist in baden-württemberg, ist die äh,
- 38 regierung hingegangen und hat die sogenannte
- 39 gesinnungsprüfung verfasst. und ich werde mal meinem (-)

65 Der Sketch wurde nach GAT-Transkriptionskonventionen (Basis-Transkript) verschriftlicht, die sich im Anhang des Beitrages finden. Eine ausführliche Analyse der beiden Sketche würde den Umfang dieses Beitrages sprengen.



40 bildungspolitischen auftrag nachkommen und habe diesen
 41 test mal mitgebracht [[geht zum Tisch auf der Bühne,
 42 nimmt einen Papierstapel, zeigt damit ins Publikum]] die
 43 folgenden fragen sind nicht von mir / (-) sind deutsche
 44 realität in baden-württemberg, für menschen (-)
 45 muslimischen glaubens, die eine deutsche
 46 staatsbürgerschaft haben wollen. um diesen test in
 47 voller (-)güte (-) zu genießen, müssen wir uns alle
 48 gleich vorstellen, wir sind jetzt alles moslems / (2.0)
 49 ist nur ein spiel,
 50 [[Publikum lacht]]
 51 alles gut, und als nächstes stellen wir uns vor wir
 52 wohnen in baden-württemberg und wollen einen deutschen
 53 pass. so. ist ja gar nicht so schwer. (-) [[schaut in
 54 das Skript]] dann sitzt du da als glaubensgemeinschaft,
 55 liest fragen wie z. b. die [[hält in der linken Hand
 56 Skript vor sich] (-) die frage 22, sie erfahren (-)
 57 dass leute / (-) aus ihrer nachbarschaft oder aus ihrem
 58 frEUnDes/ oder bekAnntenkreis, (2.0) einen
 59 terroristischen anschlag begangen hAben / (-) oder
 60 plAnen \ (-) [[schaut in das Publikum]] wie verhalten
 61 sie sich?
 62 [[Lachen im Publikum, manche lachen besonders laut;
 63 Kamera zeigt einen mit weitem Mund lachenden Mann]]
 64 [[FC hält die rechte Hand vor dem rechten Ohr in
 65 „Handy“-haltung]] Mohammed / MohammE::d, (-) warUm,
 66 [[lautes Lachen im Publikum]] Mohammed, warum muss ich
 67 das aus der zeitung erfahren, allah=allah, [[Lachen]] da
 68 fehlt ja nur die frage sind sie terrorist, ja, nein,
 69 vielleicht,
 70 [[Lachen]]
 71 oder? es ist (-) man könnte diese ganzen 30 fragen nicht
 72 aus zeitgründen alle nicht vORlesen, ich kann es aber
 73 jedem empfehlen, auf eine einzelne reduzieren, eine
 74 frage wo die haltung des verfassers auch klar wird.
 75 würden sie die karikatur des propheten zeichnen (-) ja
 76 oder nein? (1.0) da wäre es glasklar (-) voller
 77 rassismus, aber es ist eine andere geschichte so, (-)
 78 und was=is, was passiert jetzt, die ganze nation hat
 79 Angst, und was ist mit dem moslem (1.5) der gemeine
 80 moslem, wie du und ich? [[zeigt mit der linken Hand in
 81 das Publikum]] der steht, will dem lieben gott ein guter
 82 mann sein, [[hebt den rechten arm hoch]] aber der kommt
 83 nicht wEIter [[macht eine ratlose Geste: beide Arme
 84 offen zur Seite]] es geht drei millionen moslems auf der
 85 welt so, (-) und warum wird der [[hebt den Zeigefinger

86 der linken Hand hoch]] terror im wahrsten sinne des
 87 wortes den wir verurteilen, da braucht man gar nicht
 88 drüber reden, aber der rest? (-) total verunsichert, (-)
 89 orientierungslos, total, darf ich jetzt in die moschee
 90 gehen, das ist schon ein terroristischer akt. kann ich
 91 jetzt, kann ich jetzt meiner religion folgen, da werde
 92 ich schon mal vom verfassungsschutz beobachtet, totale
 93 (-) irritation, orientierungslosigkeit bis aufs mArk,
 94 also in praxis sieht das so aus. letztens hab ich einen
 95 glaubensbruder gesehen, der wollte einfach nur beten,
 96 der stand da und der so [[hebt beide Arme nach oben]]
 97 (5.0) [[senkt die Arme, seufzt, macht einen Klaps auf
 98 den Kopf, dreht sich weg vom Publikum, hebt beide Arme
 99 nach oben]]
 100 [[Lachen im Publikum; FC dreht sich zum Publikum]]
 101 O::rientIERungs!O::s.

In diesem Sketch schildert Çevikkollu auf provokante Art übersteigerte Ängste der Deutschen vor dem Islam, wobei er gleich zu Beginn des Sketches mit seinem Bekenntnis („ich bin Moslem“, Z. 5) sowie der Begrüßung auf Türkisch („saalam aleikÜm mÜni“, Z. 15–16) klischeehafte Islam-Bilder im Publikum abrufte, auf die er genauso überzeichnet reagiert und damit Lachreaktionen erntet. Der Sketch besteht aus einer Einleitung, einer Kulmination und einem Schluss, der Bewertung des vorher dargestellten Sachverhalts. In Z. 5–19 stellt er überzeichnet die gesellschaftliche Reaktion auf eine Begrüßungsform eines Türken am Flughafen dar (Verhaftung), welche in Z. 20 Lachreaktionen auslöst. In Z. 21–28 folgt ein ernsthafter Kommentar von Çevikkollu; er stellt rhetorische Fragen und gibt Antworten: der Grund für dieses ‚unentspannte‘ Verhalten der Gesellschaft (repräsentiert durch den Polizeieinsatz) ist die vorherrschende Angst vor allem, was mit dem Islam assoziiert wird: „terror=iran=uran=panik=terror“ (Z. 25). Diesen ernsthaften, wenn nicht belehrenden Part des Sketches (sinngemäß: „wenn jemand Angst hat, kann man mit ihm alles machen“) lockert er in Z. 28–29 mit einer Nebenbemerkung auf („die frauen wissen wovon ich rede“), womit er wieder Lachreaktionen erntet („Geschlechterbewitzelung“, v. a. Lachen auf Kosten von Frauen, funktioniert meistens). Die Bemerkung ist so gelungen, dass dem Darsteller der Übergang zum eigentlichen Kern des Sketches durch den Applaus im Publikum nicht gelingt (Z. 31–32). Gestärkt durch die Unterstützung des Publikums erlaubt er sich eine zweite Nebenbemerkung, welche diesmal auf Kosten des Publikums geht: „der jüngste klatscht“ (Z. 33), womit er erneutes Lachen im Publikum erzielt. Dieser Ausbruch aus dem Rahmen kann jedoch als eine für das Gelingen des Sketches notwendige Strategie betrachtet werden: die Beziehung zum Publikum wird aufgebaut und der fruchtbare Boden für die Rezeption der darauf folgenden Geschichte wird vorbereitet.



Ab Z. 35 (und bis Z. 46) beginnt die Kerngeschichte des Sketches, basierend auf Fakten,⁶⁶ was Çevikkollu in Z. 43–44 betont. Um das Publikum auf das darauf Folgende am besten vorzubereiten, hat er ein Rollenspiel eingebaut: das Publikum soll die Perspektive der sich um die Staatsbürgerschaft bewerbenden Moslems übernehmen und sich vorstellen, Moslems zu sein (Z. 46–49). Beachtenswert ist, dass diese Sketteinlage keine Lachreaktionen (bzw. überhaupt keine Reaktionen) auslöst. Ganz im Gegenteil: die Stille im Publikum dauert zwei Sekunden (Z. 48) an, bis Çevikkollu diese Situation entschärft – „ist nur ein Spiel“ (Z. 49), bemerkt er, worauf Lachreaktionen folgen (Z. 50). Damit spielt er mit Vorurteilen des Publikums gegenüber Moslems bzw. mit den Ängsten vor der Islamisierung Deutschlands (Bsp. des historischen Stereotyps: „Türken vor Wien“). In Z. 51 setzt er das Rollenspiel fort, zu dem die Perspektivenübernahme eines/r moslemischen Bürgers/ in gehört, der/ die sich um die deutsche Staatsbürgerschaft bewirbt. Dabei spricht Çevikkollu das Publikum zunächst als Kollektiv an: „müssen wir uns alle gleich vorstellen, sind jetzt alles moslems“ (Z. 47–48) und „stellen wir uns vor, wir wohnen [...] und wollen [...]“ (Z. 51–52). Die nachfolgende Äußerung zur singulären und gleichzeitig als religiös-kollektiv konstruierten Identität des Publikums erscheint jedoch als in sich widersprüchlich: „dann sitzt du da als glaubensgemeinschaft, liest fragen [...]“ in Z. 54. Die Singularität ist insofern verwunderlich, als die kollektive Ansprache in den vorigen Zeilen dominiert; auch der im Folgenden zitierte Text enthält eine Anrede im Plural bzw. eine Höflichkeitsanrede: „sie erfahren [...] wie verhalten sie sich?“ (Z. 56–61). Das vorgelesene, eigentlich recht neutral formulierte Zitat wird vom Publikum lachend (von einigen besonders laut) aufgenommen, was davon zeugt, dass Çevikkollus vorbereitende Strategien aufgegangen sind.

Von dieser Reaktion motiviert konstruiert er in den folgenden Zeilen eine fiktive Fortsetzung der Geschichte – einen Anruf bei seinem Nachbarn (Z. 64–67) –, die erneut mit Lachen belohnt wird. In dieser Sequenz arbeitet er mit der vertrauten Methode der Konstruktion einer witzigen Pointe auf der Ebene der Skriptsemantik: hier überlappen sich zwei in Opposition zueinander stehende Skripts (Lesarten, Deutungen), welche das Publikum auflösen muss.⁶⁷ In Z. 65 imitiert Çevikkollu einen Anruf bei einem fiktiven Nachbarn, dem er eine nicht weiter ausformulierte (jedoch im Kontext des vorher Gesagten zu verstehende) Frage stellt: „warum?“ Bereits nach dieser kurzen Äußerung lacht das Publikum, da damit ein Konstrukt (Skript, Deutung) im Kopf entsteht, das sich auf die lexikalische Einheit des Interrogativpronomens „warum“ bezieht und damit die (erste) Deutung „Handlungsmotive des

66 Der Gesinnungstest für muslimische Ausländer wurde tatsächlich im Jahr 2006 in Baden-Württemberg eingeführt, später modifiziert und soll nun ganz abgeschafft werden. Vgl. Gesinnungstest in Baden-Württemberg wird entschärft. In: Migrationsrecht.net. [Ohne Datum.] Online: <http://www.migrationsrecht.net/nachrichten-auslaenderrecht-politik-gesetzgebung/900-gesinnungstest-in-baden-wemberg-wird-entscht.html> [2013-01-23]; vgl. auch dpa: Gesinnungstest vor dem Aus. In: Stuttgarter-Zeitung. Veröffentlicht am 24. 7. 2011. Online: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.einbuengerung-gesinnungstest-vor-dem-aus.6e99bbf1-f657-4e91-936e-580c8ac91b50.html> [2013-01-23].

67 Vgl. dazu Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*.

Nachbarn sollen ergründet werden“ produziert. In der nächsten Äußerung der Figur wird diese Deutung jedoch dementiert, da das zweite, später aufscheinende Skript „warum erfahre ich das aus der Zeitung?“ nicht Handlungsmotive enthält, sondern lediglich den Beziehungs- bzw. Kommunikationsstatus der beiden Nachbarn sowie die Handlungsrezeption tangiert; die Handlungsmotive erscheinen damit implizit als irrelevant, wenn nicht gar als legitimiert. Die Sinnkohärenz dieser Skriptüberlappung funktioniert wie die Pointe im Witz und findet vor allem in der Stand-up-Comedy bzw. im Kabarett Anwendung. Insbesondere bei solch heiklen Themen wie der Verbindung des Islams mit dem Islamismus und der Terrorismusgefahr u. a. müssen zur Abschwächung erprobte und leicht funktionierende Methoden angewendet werden, wie eben die oben beschriebene.

Auf diesen Komik erzeugenden Fiktiventwurf folgt zunächst ein satirischer, überspitzter, Lachen erzeugender Kommentar (Z. 67–69), an den sich wiederum eine längere, ernste und Kritik enthaltende Passage anschließt (Z. 71 bis etwa Z. 79). Das Publikum lacht nicht, was auch nicht mehr notwendig ist, denn die zuvor hergestellte Komik hat praktisch einen fruchtbaren Boden für die „Gesinnungsänderung“ im Publikum vorbereitet. Es geht nun nicht mehr darum, das Publikum zu unterhalten, sondern darum, es angesichts dieser gesellschaftlichen Missstände – einer feindlichen Einstellung gegenüber den Moslems in Deutschland – nachdenklich zu machen und zur Meinungsänderung zu bewegen. Eigene Vorurteile sollen bewusst gemacht und im nächsten Schritt beseitigt werden. Nicht umsonst erwähnt Çevikkollu wie nebenbei seinen „bildungspolitischen Auftrag“ (Z. 40). Rekurriert wird stets auf einen „gemeinen Moslem wie du und ich“ (Z. 79–80). Damit soll die subjektive Perspektive eines durchschnittlichen, eben nicht gefährlichen, türkischen Moslems in Deutschland wiedergegeben werden, der durch diesen gesellschaftlich-politischen Diskurs (viele Moscheen stehen unter Verfassungsschutzbeobachtung) „verunsichert“ (Z. 88) und „orientierungslos“ (Z. 89) geworden ist. Die Wiedergabe dieses Zustands verstärkt Çevikkollu durch Übertreibungen (der Gang in die Moschee gleicht einem terroristischen Akt: Z. 89–90, paraphrasiert in Z. 91–92). Die Bezeichnung der geistigen Verfassung von Moslems in Deutschland wird ebenfalls überzeichnet: mit „totale Irritation“ (Z. 92–93) und „Orientierungslosigkeit bis aufs Mark“ (Z. 93). Beendet wird diese Sketch-Sequenz mit einem praktischen Beispiel, in dem die wörtliche Orientierungslosigkeit eines islamischen Gläubigen anschaulich dargestellt wird: er verwechselt die Himmelsrichtung, in die er beten soll (Z. 94–101). Dieser Einsatz wird vom Publikum als Komik erkannt und mit Lachreaktionen belohnt.

Um kurz zusammenzufassen: Çevikkollu arbeitet mit stilistischen Mitteln wie Kontraststereotypen, fiktivem Entwurf, extrem formulierten Generalisierungen, Selbst- und Fremd-Übertreibungen, vollzieht Wertungen und spielt mit Tabus, wechselt vom ernstesten in den nicht-ernsten Modus und wieder zurück. Vor allem die übertreibende Komik in interkulturellen Kontexten wirkt – so Susanne Schäfer – „als Moment der kulturellen Selbstdarstellung, funktionalisiert im Sinne einer Kritik an der eigenen



Kultur.“⁶⁸ Çevikkollus Kritik richtet sich sowohl gegen die gesellschaftlichen Vorurteile Fremden gegenüber als auch gegen die eigene deutsch-türkische Kultur (was zwar nicht in diesem Sketch, jedoch in vielen anderen sichtbar wird) und erlaubt dem Publikum eine Revision der eigenen Wissensbestände. Die Gruppe der terroristischen Moslems auf der einen Seite und die Gruppe der „gemeinen Moslems wie du und ich“ auf der anderen Seite kontrastierend, wirbt er für das Verständnis gerade für diese zweite Gruppe der Deutsch-Türken, wofür er ein breites (verbales wie nonverbales) Komik-Repertoire ausschöpft. Dabei erreicht Çevikkollu das Publikum auch deswegen, weil er die Kenntnis der angesprochenen Stereotype als Teil der gesellschaftlichen Wissensbestände im Publikum voraussetzen kann.

Komik und Migration in russlanddeutschen Kontexten

Deutschstämmige Migranten, sogenannte (Spät-)Aussiedler bilden heute die stärkste Migrantengruppe in Deutschland – noch vor den Türken.⁶⁹ In den letzten 22 Jahren, seit der Einwanderung von zwei bis 2,7 Millionen Spätaussiedlern aus der früheren Sowjetunion, haben sich verschiedene eigenständige subkulturelle und äußerst heterogene Aussiedler-Milieus gebildet, die je nach Einwanderungszeitpunkt (gleich nach der Wende oder zehn Jahre später), Herkunftsort, Generation, Bildungs- und Wertorientierung stark variieren. Doch nach außen hin werden sie als „die Russlanddeutschen“, „die Deutschrussen“ oder einfach als „die Russen“ wahrgenommen. Das Wissen über sie bleibt meist typisierter, wenn nicht vorurteilsbehafteter Natur. Es kursieren eine Vielzahl von herabwürdigenden Witzen über Aussiedler, deren deutsche Herkunft in Frage gestellt wird (z. B. „sie sind Deutsche, nur weil sie in Russland einen deutschen Schäferhund hatten“). Viele berichten von direkten Vorwürfen: „Ihr esst *unser* Brot“, „Aussiedler bekommen alles hinterher geschmissen“. Ein eklatantes, aber nicht vereinzelt Beispiel der Ausgrenzung durch Auslachen bei Aussiedler-Jugendlichen stellt dieser Interviewausschnitt dar:

68 Schäfer, Komik in Kultur und Kontext, S. 155.

69 Im Zeitraum von 1990 bis 2006 wanderten fast 2,5 Millionen Menschen (2.489.938) im Rahmen des (Spät-)Aussiedlerzuzugs nach Deutschland ein. Im Jahr 1990 erreichte die Zuwanderung von Aussiedlern ihren Höhepunkt (397.073). Seitdem sind die Zahlen kontinuierlich zurückgegangen. 2007 wurde mit 5.792 Personen der niedrigste (Spät-)Aussiedlerzuzug seit Beginn der Aussiedleraufnahme im Jahr 1950 registriert. Vgl. Bundesverwaltungsamt. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF): Migrationsbericht 2006. In: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung. Veröffentlicht am 14. 6. 2008. Online: <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61643/aussiedler> [2013-01-23]. Die Statistik weist insgesamt bis zu fünf Millionen Aussiedler in Deutschland aus; darunter sind über 2,2 Millionen Zuwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion. Vgl. Jan Schneider: Aussiedler. In: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung. Veröffentlicht am 15. 3. 2005. Online: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/56394/aussiedler> [2013-01-23]. Während sich die Zuwanderungen von Aussiedlern in den 1960er und 1970er Jahren meist zwischen 20.000 und 40.000 Personen pro Jahr bewegten, nahm der Zustrom ab 1987 – mit der beginnenden Öffnung der mittel- und osteuropäischen Staaten – schlagartig zu und erreichte im Jahr 1990 mit fast 400.000 Spätaussiedlern seinen absoluten Höhepunkt. Vgl. Zwick, Zuzug von Spätaussiedlern geht weiter zurück.

„Auslachen hatte ich nur in der Hauptschule. Ich konnte kein Deutsch, und sie haben mich ausgelacht in der siebten Klasse. Dann kommen ein paar Jungs zu dir, sagen was und lachen, ja dann wusste man nicht, was machen kann. [...] Ich hab schon ein paar Mal reingehauen, damit keiner lacht. [...] Gewalt ist keine Lösung, gar keine Gewalt ist auch keine Lösung.“⁷⁰

Es ist nicht das einzige Beispiel, in dem die Kombination des verbalen (unverständlichen) und nonverbalen Verhaltens (Auslachen) für junge Aussiedler, die sich durch Migrationserfahrung und Teenager-Dasein in einer Krise befinden, eine emotionale und sozial relevante Exklusions-Erfahrung – mit den Worten Bourdieus: „symbolische Gewalt“ – darstellt, auf die sie mit körperlicher Gewalt antworten.⁷¹

Im Rahmen des Forschungsvorhabens wird danach gefragt, wie Aussiedler diese Vorurteile verarbeiten, wie sie sich gegen Anfeindungen und Auslachen wehren und ob Komik dabei eine Rolle spielt (z. B. als Alternative zur körperlichen Gewalt oder zur Selbstsegregation). Die Berichte über Aussiedler in der Presse und in den Medien sind problemzentriert und verlaufen im Diskurs der Defizite. Unter den Stichworten Identitäts- und Sprachproblematik, „Sich-zwischen-den-Stühlen-Befinden“, Kulturschock, Parallelgesellschaft, (Selbst-)Marginalisierung u. a. wird die Migrations- und Integrationsproblematik dieser Bevölkerungsgruppe (insbesondere der Jugendlichen) auch in der wissenschaftlichen Literatur (zumeist unter Historikern und Soziologen) verstärkt thematisiert. In der neuen, fremden Umgebung entwurzelt und oft ‚sprachlos‘, sind Aussiedler mit der neuen Situation völlig überfordert. Der Druck von außen, „das eigene Deutschsein nachweisen zu müssen und doch gleichzeitig ausdrücklich nicht wie Deutsche behandelt“⁷² zu werden, verstärkt dies. Die Folge ist ein Rückzug in die eigene Peer Group, häufig verbunden mit übermäßigem Alkoholkonsum, Drogen, Gewalt und Kriminalität.⁷³ Auch wenn außer Frage steht, dass nicht alle der ca. vier Millionen eingewanderten Aussiedler unter Integrationschwierigkeiten oder gar unter einem chronischem Kulturschock leiden, so haben doch positive Berichte (die es selbstverständlich auch gibt) Seltenheitswert.⁷⁴

70 Interview mit einem jugendlichen Aussiedler, zitiert nach: Waldemar Vogelgesang: Jugendliche Aussiedler. Zwischen Entwurzelung, Ausgrenzung und Integration. Weinheim und München: Juventa 2008, S. 90.

71 Vgl. dazu Bourdieu, Was heißt Sprechen, S. 57.

72 Martin Abendroth [Rez.]: Christian Eyselein: Russlanddeutsche Aussiedler verstehen. Praktisch-theologische Zugänge. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2006. In: Evangelische Kirche in Deutschland. Aussiedlerseelsorge in der EKD. Online: <http://www.ekd.de/seelsorge/aussiedler/rezensionen.html> [2013-01-23].

73 Vgl. Neues CIVITAS-Projekt für Demokratie und Toleranz: Förderung des gemeinsamen Engagements von jugendlichen Aussiedlern und Einheimischen. Online: <http://www.buerger-fuer-buerger.de/content/ablage/civitas.pdf> [2001-03-23].

74 Dagegen bieten sozialwissenschaftliche Untersuchungen einen differenzierten Blick auf die Situation der Aussiedler. Vgl. z. B. Klaus Boll: Kulturwandel der Deutschen aus der Sowjetunion. Eine empirische Studie zur Lebenswelt russlanddeutscher Aussiedler in der Bundesrepublik. Marburg: Elwert 1993; Rainer Strobl und Wolfgang Kühnel: Dazugehörig und ausgegrenzt. Analysen zu Integrationschancen junger Aussiedler. Weinheim [u. a.]: Ju-



Um die genannten Integrationsprobleme zu lösen, wurden zahlreiche institutionelle Projekte durchgeführt und Einrichtungen geschaffen, die durchaus einen großen Beitrag zur Akkulturation und zur Systemintegration der Aussiedler in Deutschland (wie Berufstätigkeit, Sprachförderung) geleistet haben. Doch diese institutionellen Maßnahmen bleiben meistens Erste-Hilfe-Maßnahmen, da sie auf die Beziehungen zwischen Aussiedlern und Einheimischen nur bedingt einwirken können.⁷⁵ Die Frage bleibt, wie Exklusions- und Separationsgruppen entstehen, was sie bedingt und fördert. Während diese Thematik auf der „ernsthaften Ebene“ diskutiert wird, d. h. die „ernsthafte“ interne Verarbeitung der Migrationsgeschichte fokussiert wird, werden 1) Lachen und Komik als entweder exkludierende oder inkludierende Faktoren sowie 2) die institutionelle sowie konversationell hergestellte Komik auf der Alltagsebene als Faktor für die Verarbeitung von problematischen Themen, Gefühlen, Erlebnissen der Aussiedler in der bisherigen wissenschaftlichen Forschung nicht berücksichtigt. Dieses Defizit soll das geplante Forschungsprojekt überwinden.

Die angestrebte Erforschung der zwischenmenschlichen Beziehungen durch Komik und Satire in Bezug auf die russlanddeutschen Gruppen stellt somit eine ‚innovative‘ Leistung des Forschungsprojekts dar. Wenn in den Medien die russlanddeutsche Komik – im Gegensatz zur ‚türkischen‘ – bisher nicht präsent ist, darf daraus nicht auf das Fehlen dieses Mediums in den Aussiedler-Milieus geschlossen werden. Unbekannt ist in Deutschland, dass das Komische in der ehemaligen Sowjetunion eine lange Tradition hat. Vor allem das Genre des politischen Witzes stellte in den totalitären Zeiten der Sowjetunion eine Art codierter Kommunikation dar und wirkte in der Bevölkerung solidarisierend.⁷⁶ Ebenfalls wird völlig verkannt, dass

venta 2000; Fremde Deutsche in deutscher Fremde. Integrationsprobleme von Aussiedlern im kommunalen Raum. Herausgegeben von Gerold Dembon [u. a.]. Regensburg: Roderer 1994. Bemerkenswert ist außerdem die hohe Zahl an Dissertationen, die auch nach dem Jahr 2000 Migration und Integration der Aussiedler zum Thema haben; vgl. Danuta Tamborska: Interkulturelle Kommunikation von Jugendlichen im Schulleben. Eine Fallstudie vor dem Hintergrund von Migration und Integration. Bielefeld, Univ., Diss. 2006. Online: <https://pub.uni-bielefeld.de/luur/download?func=downloadFile&recordId=2302905&fileId=2302909> [2013-01-23]; Tobias Korte: Deutsche aus dem Osten: Zuwanderung und Eingliederung von Vertriebenen und Aussiedlern/Spätaussiedlern im Vergleich. Osnabrück, Univ., Diss. 2005. Online: http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2005121416/2/E-Diss498_thesis.pdf [2013-01-23].

75 In diesem Zusammenhang soll auf die Ergebnisse des 2010 am Kulturwissenschaftlichen Institut NRW abgeschlossenen DFG-Forschungsprojektes „Interkulturelle Kontaktzonen“ hingewiesen werden, an dessen Abschlussphase die Antragstellerin beteiligt war. Die im Mannheimer Stadtteil Hochstätt untersuchten interethnischen Beziehungen konnten durch die lokalen Institutionen Quartiermanagement, Caritas, Jugendhaus Hochstätt nur bedingt verbessert werden. Diese Maßnahmen wurden von den Einwohnern (meist türkischer, aber auch russischer Herkunft) als „von oben aufgesetzt“ wahrgenommen und kaum in Anspruch genommen.

76 Zum Humor in der Sowjetunion vgl. Ingrid Oswald: Zum sozialen Gedächtnis. Der sowjetische politische Witz. In: Soziologie und Geschichte, Geschichte der Soziologie. Beiträge zur Osteuropaforschung. Herausgegeben von Balint Balla und Anton Sterbling. Hamburg: Krämer 1995, S. 205–222; vgl. auch Ben Lewis: Hammer & Tickle. In: Prospect Magazine. Veröffentlicht am 20.5.2006. Online: <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/>

Migration aus der ehemaligen Sowjetunion (nicht nur, aber auch der deutschstämmigen Bevölkerung) von Stand-up-Comedy bzw. -Kabarett begleitet wurde, da beides – Comedy und Migration – Phänomene der „Perestroika und Glasnost“-Epoche von Gorbatschow sind.⁷⁷ In seinem Stand-up-Kabarett karikierte der vielleicht bekannteste Satiriker Russlands, Eugen Petrosyan, die Machthaber sowie die typisierten Denk- und Handlungsmuster eines Sowjetmenschen. Zur Zielscheibe wurden vor allem das sowjetische ideologische System, die starke Diskrepanz zwischen der Ideologie (dem Glauben an den baldigen Sieg des Kommunismus) und der Realität (Wirtschaftskrise, die sich im vom Warendefizit gekennzeichneten Alltag äußerte), d.h. zwischen Vorstellungen und Realisierungen des Kommunismus und des Kapitalismus. In Petrosyans Bühnenprogramm „Russen in Deutschland“ finden sich Überzeichnungen des typisch sowjetischen Alltags der Endachtziger mit dem hyperstilisierten Fremden aus Westdeutschland – die sowjetischen alten Frauen auf der Jagd nach defizitären Waren wie Zahnpasta oder Toilettenpapier: „in Deutschland würden diese ‚Weiber‘ mit Klopapierrollen am Hals für Hippies stehen.“⁷⁸ Fehlende Kreml-Fleischbüchsen sind den deutschen Hundefutterdosen analog. Ein typischer Sowjetbürger findet sich in der westlichen, hypertekniserten Welt nicht zurecht. Für ihn bedeutet das breite Sortiment einer deutschen Metzgerei Kommunismus („in jedem Regal liegt jeweils ein Kommunismus“). Anhand der Stereotypen und Klischees wird die fremde deutsche Westkultur in sowjetische Kontexte übersetzt, und so werden die sowjetischen Bürger der Wende-Zeit auf Westeuropa vorbereitet.

Der Aussiedler-Humor ist aktuell vor allem in der literarischen / schriftlichen Form zu finden. Man denke an die *Sketche und Kurzgeschichten* von Maria Schumm, in denen diese in einer fremden Mundart auf unverblühte und humorvolle Weise die typische Zerrissenheit der Migranten zwischen „ba uns daham“ (Russland) und „Deitschland“ sowie die Bildung von übersteigerten und idealisierten Vorstellungen infolge von Migration, Generationen- und interkulturellen Konflikten wiedergibt.⁷⁹ Die im Volksmund verbreiteten Schwänke und Anekdoten der Deutschen aus Russland verarbeiteten Reiser und Schulz im Büchlein *99 Anekdoten von Aussiedlern*.⁸⁰ Ironisch und komisch werden hier Sprachschwierigkeiten (die zu Verwechslung der

communist-jokes/ [2013-01-23]; Alexander Mostowschtschikow: Sender Jerewan antwortet. Witze in der Sowjetunion 1960–1990. Berlin: Dietz 1995. In der sowjetischen Satire-Zeitschrift „Krokodil“ wurden zwischen 1989 und 1990 sämtliche Artikel zum Thema Humor in der Sowjetunion bzw. in der Perestroika-Zeit abgedruckt.

77 An dieser Stelle soll auf den Aufsatz der Verfasserin zur Komik in der Perestroika-Zeit verwiesen werden. Dieser entsteht gerade und wird dem Antrag nachgereicht.

78 Aus dem Programm von Petrosyan „Русские в Германии“ (Russen in Deutschland). Private Tonbandaufnahme, eigene Übersetzung.

79 Vgl. Maria Schumm: *Sketche und Kurzgeschichten*. Stuttgart: Landsmannschaft der Deutschen aus Russland 1992.

80 Siehe Anm. 1.



Wörter und damit zu peinlichen Situationen führen),⁸¹ sozialer Abstieg,⁸² Ablehnung seitens der Einheimischen⁸³ u. v. a. reflektiert. In russischer Sprache treten Sänger auf, die zwischendurch auch Anekdoten aus den realen lebensweltlichen Situationen der Aussiedler erzählen. Vlad Nemzov (Augsburg) reflektiert mit melancholischer Musik und seinen Texten Schwierigkeiten der Akkulturation dieser Migranten in Deutschland, ohne jemanden im Publikum zu verletzen: „man hält uns nicht für Menschen“, „es ist schwer für uns, das Leben neu zu beginnen, es weiter zu leben dagegen leicht“.⁸⁴ So singt er z. B. von einer Aussiedlerin, die noch kein Deutsch spricht und deswegen putzen geht, von Generationen- und Eheproblemen oder darüber, wie man anhand des Äußeren und des Verhaltens von zwei Aussiedlerinnen auf ihre Aufenthaltsdauer in Deutschland schließen kann.

Bisher gibt es nur eine deutschsprachige Kabarettistin unter den Aussiedlern in Deutschland: Lilia Tetslau aus Hannover.⁸⁵ Die aus dem russischen Chelyabinsk stammende ausgebildete Schauspielerin lebt seit 1991 in Deutschland. In den letzten zehn Jahren vor ihrer Ausreise lebte sie in der Ukraine, wo sie im sogenannten „Agittheater“ (Theater politischer Satire) sehr erfolgreich tätig war. Nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland sah sie nach einigen Jahren Putztätigkeit und unbezahlter Arbeit im Puppentheater Braunschweig keine andere Perspektive, als sich mit einem Kabarett zu Integrations- und Aussiedlerthemen selbständig zu machen. Darin wurde sie 1998 durch ein ABM-Programm ein Jahr lang unterstützt. Sie entwarf das Kabarett-Programm „Die glückliche Aussiedlerin“, das sie später zu Nachfolge-Programmen ausweitete: „Deutsch ... aber nicht ganz“ und „Deutsch ... aber immer noch nicht ganz“. Mit dem Programm „Deutsch ... aber nicht ganz“ ging sie bis ca. 2007 erfolgreich auf Tournee durch ganz Deutschland. Seit Integrationsprogramme nicht mehr finanziert werden, bekommt sie weniger Anfragen.

Beim Auftritt im April 2010 in Lahr wurden die für dieses Projekt notwendigen Videoaufnahmen gemacht und einige Sketche bereits transkribiert und analysiert. Die Kritiken zu dem Programm sind zahlreich und seitens der offiziellen Presse meist positiv. Hervorgehoben werden Tetslaus Mut, ihr unbeschwerter Umgang mit Vorurteilen gegenüber alteingesessenen und zugezogenen Deutschen, ihre bissige Satire, ihr humoristischer Umgang mit dem „Zauberwort Integration“ u. v. a. Es gibt aber

81 Ein Beispiel: „Hast du Probleme mit der deutschen Sprache?“ „Ich? Nein ... Nur die Einheimischen haben Probleme mit meinem Deutsch.“ Reiser/Schulz, 99 Anekdoten von Aussiedlern, S. 39.

82 „In Russland war ich Betriebsleiter und hatte 1000 Personen unter mir. Hier in Deutschland sogar 2000. Ich arbeite als Friedhofsgärtner.“ Ebenda, S. 12.

83 Was sich sowohl in ernsthaften als auch in komischen Kontexten spiegelt. Siehe die Witz-Beispiele zu Beginn des Beitrages.

84 Vgl. Влад Немцов – Русские немцы в Германии-2. In: YouTube. Veröffentlicht am 23. 10. 2008. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=gnnqdLMEx30&feature=related> [2013-01-23].

85 Vgl. die Homepage von Lilia Tetslau: Online: <http://www.tetslau-joey.de/> [2013-01-23].

auch negative Rückmeldungen, wie die von der Landsmannschaft der Deutschen aus Russland, deren Vertreter durch die von Tetslau thematisierten Stereotypen und Klischees eine Rufschädigung für Aussiedler befürchten. Diese Rückmeldungen beziehen sich auf stereotype Darstellungen von Wodka trinkenden und bis in die Nacht feiernden Russen und ‚mythischen‘ russischen Frauen, wobei Tetslau in ihren Sketchen gerade diesen Vorurteilen den Kampf ansagt. In ihrem Kabarett macht sie das Publikum mit der sozialen Wirklichkeit der Aussiedler bekannt. Geschichten in ihrem Programm sind ausschließlich wahre Geschichten, etwa über Erfahrungen mit Behörden, Nachbarn, Arbeitgebern, undurchschaubare Bürokratie oder Integrationsdruck. Damit stellt ihr Kabarett einen Konterpart zur medialen (einseitigen und stereotypen) Darstellung der Aussiedler-Kontexte dar.

Im Folgenden wird ein vierminütiger Sketch aus dem Programm „Deutsch ... aber immer noch nicht ganz“, der im April 2010 in Lahr aufgezeichnet und später transkribiert wurde, vorgestellt und interpretiert:

- 1 [...] unsere zukunft, die voll:./ (-) automatisiert ist\
- 2 jHA, ich drücke, musik geht an. ich komme zu einer
- 3 tÜ::r, die ging einfach so auf, so i:/i:\, jha,
- 4 [[macht entsprechende Geste mit beiden Armen]]
- 5 und dann upps/ jHa, nee, so eine tür/ habe ich in
- 6 russland auch schon erlebt, (-) nur die
- 7 tü(-)ren (-) die gehen nicht (1.0) alle zehn minuten
- 8 kaputt, (4.0)
- 9 [[Lachen im Publikum]]
- 10 ne, wir haben es ausprobiert, [[nickt]] sogar mit
- 11 anlauf, ja,(5.0)
- 12 [[Lachen im Publikum]]
- 13 /H::: na jaha, [[macht eine ratlose Geste: führt beide
- 14 Arme auseinander]] alles läuft irgendwie automatisch,
- 15 /H:::/ automatisch bekommst du geld/ hehe, automatisch
- 16 bist du es wieder IOs/ (2.0) nach der letzten
- 17 gesundheitsreform sind wir alle (-) automA:tisch (-)
- 18 gesUnd/ °und werden immer gesünder°, (0.5) frau schmidt
- 19 hat dafür gesorgt, ja, hehe/ /H ja, oder zum beispiel
- 20 das licht (-) das im dunklen plötzlich so plötzlich
- 21 aufgeht, so DUFF, OH:/ ups (2.0) [[hält beide Hände
- 22 angewinkelt oben, Handflächen nach vorne zeigend]]
- 23 °oich, hehehe° (1.0) nach dem ERsten erschrecken/ (-)
- 24 °vor 20 jahren°, (-) habe ich gedacht, (-) dass es auch
- 25 hie::r (-) /H: (-) der KGB (-)
- 26 [[leichtes Lachen im Publikum]]
- 27 seine hände im spiel hat (-) jHa, hu::h, [[schließt die
- 28 Hände vorne, zeigt dann mit der rechten Hand ins
- 29 Publikum]] EIN automat (-) fehlt aber, [[eine „leere“
- 30 Geste]] ja echt, so eine (-) so eine [[zeichnet



31 gestisch ein Quadrat]] oder sO: eine [[zeichnet
 32 gestisch ein großes Quadrat]] (-) klitzekleine (-)
 33 integratio::ns(-)anlage, wenn schon alles automatisiert
 34 ist, könnte auch das sein, ja, dann können alle frisch
 35 (-) eingewanderte AUSsiedler (-) auf eine vorderbank
 36 hingesetzt und ab geht die post. aussiedler rein / (-)
 37 zack zack, deutsch raus. (-) [[begleitet das Gesagte
 38 mit Gesten]]
 39 [[leichtes Lachen im Publikum]]
 40 aussiedler rein, zack=zack/ deutsche raus. he. automat
 41 arbeitet (-) na sagen wir wie eine waschmaschine so
 42 br::u:::
 43 [[Lachen im Publikum]]
 44 ne? ORDENTLICHE GEHIRNWÄSCHE so bru::: [[hehe]] und
 45 (? ?) auf vordermann, so: (-) deutsche sprache rein
 46 programmiert [[zeigt mit den Zeigefinger beider Hände an
 47 die Schläfen]] (-) das wort wodka weg amputIE::rt/
 48 [[Geste: holt mit rechter Hand aus dem Kopf etwas
 49 heraus]] (-) [[hehe]] das wort bIE::r (-) eingeniset
 50 [[nistet es gestisch in den Kopf ein]] und schon
 51 springen die (-) kreatUren vom band, die dem deutschen
 52 standard [[dreht mit re. Hand auf dem Kopf herum]]
 53 hundertprozent entsprechen, hehe/H: (-) [[begleitet das
 54 „Springen“ gestisch]] ja, irgendwie gemäß gebildet / aber
 55 irgendwie (-) hoch (-) [[begleitet das Gesagte mit
 56 Gesten, wedelt hin und her mit beiden Armen]]
 57 ein(-)ge(-)bil(-)det\ [[hehe]] (3.0) [[Fortsetzung der
 58 Geste in der Pause]] und das wichtigste (-) alle
 59 sprechen (-) akzent(-)freies (-) deutsch [[beide Arme
 60 seitwärts, Handflächen zeigen nach oben: damit zeigt sie
 61 das Ergebnis]] (2.0) das wäre einfach, oder? (2.0)
 62 [[leichtes Lachen im Publikum]]
 63 jHa:: hehe, aber auch / (-) was haben sie gesagt,
 64 langweilig?
 65 [[eine Frau aus dem Publikum sagt „langweilig“]]
 66 genau, uhuhuhu, ich stimme zU, [[betont mit dem
 67 Zeigefinger rechter Hand]] mein akzent ist sehr lustig,
 68 hehe, / H ne ne, also [[reibt sich an der Nase]] aber
 69 doch nicht °un(-)gefÄHrlich°, [[lauter]] stellen sie
 70 sich vor dass der programmierer sich vertAn hat, (-)
 71 und der automat hehe, und der automat in die
 72 gegenrichtung läuft, (-) deutsche rein zack=zack / (-)
 73 aussiedler raus.
 74 [[lauteres Lachen im Publikum]]
 75 (3.0) hehe, deutsche rein/ zHack=zack/ aHaus(-)sHiedler
 76 ra:us, (-) mein gott, ne::, das könnte in eine deutsche

- 77 welt(-)katastrophe (-) enden. ne, dann machen wir unsere
 78 integration / [[hebt beide Arme nach oben, macht eine
 79 verneinende Geste]] lieber (-) manuell. wir haben genug
 80 (-) gewöhnungs(-)bedürftige dinge hehe / zum beispiel
 81 (-) tIErschutzverein [[Beginn eines neuen Sketches]]

Zu Beginn des Sketches spricht die Darstellerin von der „voll automatisierten“ Zukunft, während sie zwei Beispiele von der bereits in der Gegenwart angelangten Automatisierung nennt: das Drücken auf die Fernbedienung, die sie in der Hand hält, bewirkt das Anspringen der Musik in der Musikanlage, sowie die automatische Türöffnungsfunktion, die sie detaillierter beschreibt. Dabei rekurriert sie auf in ihrem Heimatland Russland gemachte Erfahrungen (Z. 5–6). Die Beschreibung der ‚automatischen deutschen Tür‘ beinhaltet eine latente Kritik an der Qualität russischer Produkte (Z. 6–8). Sowohl dieser Rekurs als auch das Testen der deutschen Tür rufen Lachen im Publikum hervor (Z. 9 und 12). Ab Z. 13 nennt sie weitere Beispiele für die Automatisierung, welche sich diesmal nicht auf die technischen Geräte beschränkt, sondern sich bis in die Bereiche des Sozial-Politischen erstreckt: automatische Lohnauszahlungen und das Ausgeben des Geldes (Z. 13–16). Danach folgt ein latente Kritik enthaltendes Beispiel der Automatisierung bei der Verbesserung des Gesundheitszustandes im Land aufgrund der Gesundheitsreform, initiiert durch die damalige Bundesministerin für Gesundheit Ulla Schmidt (Z. 16–19). Abgelöst wird diese Aufzählung durch ein weiteres Beispiel aus dem technischen Bereich: die automatische Lichtschaltung (Z. 19–21). Auch dieses Beispiel enthält den Rekurs auf russisch-sowjetische, diesmal allen bekannte, da stereotypisierte Kontexte: den ehemaligen sowjetischen Geheimdienst KGB (Z. 19–27). Auf dieses Klischee reagiert das Publikum mit leichtem Lachen (Z. 26). Bis dahin bereitet die Darstellerin das Publikum für die eigentliche Geschichte innerhalb des Sketches vor, die in Z. 29 mit den Worten „EIN automat fehlt aber“ eingeleitet wird. Die Rede ist von einer automatisierten Integrationsanlage (Z. 33), welche die neu angekommenen Aussiedler zu Deutschen umwandelt. Auf die verbal sowie mimisch-gestisch dargestellte Funktionsweise dieser Maschine reagiert das Publikum in Z. 39 sowie 43 mit Lachen. Bestärkt durch diese Wirkung der Komik äußert die Kabarettistin in Z. 44 mit erhöhter Stimme eine direkte Bewertung dieser automatischen Anlage („ordentliche Gehirnwäsche“). Gleich im Anschluss werden die einzelnen Bestandteile dieses automatischen Bewusstseinsprozesses expliziert; diese sind: erstens das Einprogrammieren der deutschen Sprache, womit die Sprachdefizite der Aussiedler angesprochen werden (Z. 45–46), zweitens das Entfernen des Wortes „Wodka“ aus dem Bewusstsein der Aussiedler (Z. 47), womit das Alkoholproblem der Aussiedler und gleichzeitig ein beliebtes „Russen-Klischee“ thematisiert wird, und drittens das Einnisten des Wortes „Bier“ (Z. 49) als eines typisch deutschen Getränks. Das Ergebnis sind „dem deutschen Standard hundert Prozent entsprechende Kreaturen“ (Z. 51–53), welche „gemäß gebildet“ (Z. 54), jedoch „hoch eingebildet“ (Z. 55–57) sind. Vor allem das Adjektiv „eingebildet“ spricht die Darstellerin mit Absicht stakato, was der Äußerung Gewicht und besondere Relevanz verleihen soll. Das Publi-



kum reagiert in der darauffolgenden Drei-Sekunden-Pause (Z. 57) mit Schweigen. Das Lachen bleibt aus.⁸⁶ In der resümierenden Folgerung wird in Z. 58–61 das akzentfreie Deutsch hervorgehoben. Wiederum stakkato ausgesprochen, begleitet von einer triumphierenden Geste, wirkt diese Äußerung karikierend und löst in Zusammenhang mit der rhetorischen und ironischen Frage „das wäre einfach, oder?“ (Z. 61) ein leichtes Lachen im Publikum aus (Z. 62). In den darauffolgenden Zeilen erhält sie eine Bestätigung aus dem Publikum: eine Frau aus der Gruppe von jungen Aussiedlerinnen, die weit vorne sitzen, bezeichnet den dargestellten Integrationsentwurf als langweilig (Z. 65), worauf die Kabarettistin in Z. 66 sowohl bestätigend (mit den verbalen Verstärkern „genau“, „ich stimme zu“ sowie paraverbal „uhuhuhu“) als auch selbstironisierend („mein akzent ist sehr lustig“) reagiert. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade an dieser Stelle mehr Reaktionen aus dem Aussiedler-Publikum kommen, ist es doch der russische Akzent, der bei Aussiedlern in Deutschland als Distinktionskriterium fungiert und im Alltag zum Stein des Anstoßes wird. Oft berichten Aussiedler von offenen Anfeindungen, wenn ihnen ihre deutsche Zugehörigkeit abgesprochen wird: „Was seid ihr für Deutsche, wenn ihr kein anständiges Deutsch spricht?“ In diesem Kontext erscheint die Selbstironisierung in Z. 67 vielmehr als bitter denn als lustig. Ab Z. 68 wird der fiktive Entwurf fortgesetzt: es wird ein Szenario einer Fehlfunktion in der Integrationsmaschine durchgespielt, infolge derer der Apparat in die entgegengesetzte Richtung läuft und Deutsche in Aussiedler umwandelt. Darauf folgt ein lautes Lachen im Publikum als zuvor (Z. 74), wobei unklar ist, ob wiederum nur Aussiedler oder auch autochthone Deutsche im Publikum lachen. Dieses Ergebnis bezeichnet Tetslau als „eine deutsche weltkatastrophe“ (Z. 76–77), was von der Ausdrucksweise her zwei unterschiedliche Ebenen tangiert, die nicht zueinander passen – die Länderebene sowie die Ebene der ganzen Welt –, und schlägt einen „manuellen“ Integrationsvorgang vor (Z. 79). Gerade diese Schlussäußerungen in dem Sketch (Z. 77–79) wirken belehrend, da das angestrebte Ziel des Kabarets von Tetslau – ein Umdenken im Publikum zu bewirken – direkt thematisiert wird, sodass dem Zuschauer keine Freiheit gelassen wird, diesen Prozess selbst zu vollziehen. Dies sind jedoch rein stilistische Differenzen (z. B. zu Çevikkollu) in den Komikverfahren auf der Bühne. Generell hat der Sketch zum Ziel, die Inkongruenz der Sachverhalte darzustellen und dadurch eine komische Wirkung zu erzeugen, welche wiederum auf eine indirekte Art den Perspektivenwechsel und das Umdenken im Publikum bewirken soll: Auf der einen Seite befindet sich der komplexe Vorgang von Identitätsbildung und Identitätsbrüchen infolge der Migration, und auf der anderen Seite ein Versuch, diese Komplexität mittels eines technischen Mechanismus zu umgehen. Der Mensch wird praktisch zu einem technischen Objekt, einem Integrationsautomaten degradiert. Dass diese Methode zum Scheitern verurteilt ist, äußert sich bereits darin, dass mechanisch zwar akzentfreies Deutsch, aber eher Einbildung anstatt Bildung erreicht wird. Generell wird im Sketch ein Perspektivenwechsel angestrebt,

86 Andere Ausdrucksweisen wie das Lächeln konnten mit der Videoaufnahme im dunklen Saal nicht erfasst werden.

der die positive Seite der Komik – den Humor – ermöglicht und zugleich verlangt. In den Worten von Helga Kotthoff: „Die Sache wird in anderes Licht getaucht und ermöglicht dadurch eine kurze Erleichterung auch bei ernsthaften Problemen.“⁸⁷ Die Absurdität und Lächerlichkeit des Beispiels mit dem Integrationsautomaten soll die Zuschauer darüber zum Nachdenken bringen, dass die Mechanisierung, Automatisierung und verwaltungstechnische Rationalisierung, und vor allem diese Sozialtechnik, Aussiedler fabrikartig in die deutsche Gesellschaft integrieren zu wollen, ihre Grenzen hat. Ob dies der Kabarettistin gelungen ist, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Dafür sind zum einen hermeneutische Analysen und zum anderen die Befragung des Publikums vonnöten, die im Laufe des bevorstehenden Forschungsvorhabens durchgeführt werden sollen.

In diesem Sketch werden mit typischen Kabarett-Mitteln der Karikatur und Entlarvung realitätsferne Integrations- bzw. Assimilationsanforderungen an Aussiedler seitens der Politik und die menschenferne, mechanische Art der Integrationsdurchsetzung, die den Zuschauern vermutlich nicht bewusst ist, aufgedeckt. Und dennoch ist dieses Aussiedler-Kabarett weder in der medialen Öffentlichkeit bekannt noch besonders erfolgreich. Dies liegt zum einen Teil an der Realisierung des Kabarettprogramms selbst. So verwendet Tetslau für ihre Sketche persönlich erlebte Geschichten, was einerseits zur Authentizität beiträgt, jedoch auch nachteilig sein kann, da sie dadurch zu wenig Distanz zu diesen meist negativen Erlebnissen hat, was sich in impliziten Vorwürfen und Polarisierung äußert. Damit wird aber keine Atmosphäre geschaffen, in der das Publikum ‚auftaut‘ und zur gegenseitigen Annäherung bereit ist. Zum anderen reflektiert das Kabarett die politische sowie soziale Situation im Land: es gibt immer noch zu viele Vorbehalte gegenüber Aussiedlern und Widerstände gegenüber der Aufnahme von Millionen von Einreisenden. Dies könnte der Grund sein, weswegen Tetslau auf der deutschen Kabarett-Bühne nicht Fuß fassen konnte.

Für den Projektzusammenhang ergibt sich hieraus die allgemeine Frage, ob durch Komik und Satire mehr Zugehörigkeit und Integration zwischen der russlanddeutschen und der einheimischen deutschen Bevölkerung erreicht werden kann. Konkret ist zu fragen, ob und wie die Komik ihre Funktion in der Verarbeitung der Migration, der Übersiedlung oder der Akkulturation der in Deutschland lebenden Migranten (der Aussiedler, der Gastarbeiter-Generationen sowie der politischen Flüchtlinge im Vergleich) erfüllt hat. Dazu gibt es bisher keine wissenschaftlichen Studien. Kurz: diese Problematik spielt in der lange andauernden und gerade sehr aktuellen Migrations- und Integrationsdebatte bisher keine Rolle.

Ethnographische Erforschung der Komik auf der Alltagsebene

Die Erforschung der Komik auf der institutionalisierten Ebene soll durch ethnographische Studien der alltäglichen konversationellen Praxis der Komik in zwei Regi-

87 Kotthoff, Lachkulturen heute, S. 5.



onen Deutschlands ergänzt werden. In einer interaktionsanalytischen Perspektive stellt sich das Projekt generell folgende Fragen:

- Wie präsentieren sich in der inter-ethnischen Komik (sei es in mono- oder in polykulturellen Gruppen) die verschiedenen Migrantengruppen als zur deutschen Gesellschaft zugehörig oder als ausgegrenzt?
- Wie äußert sich in der Komik und im Witz die Verarbeitung der Migrationsgeschichte(n)?
- Welche Inklusions- bzw. Exklusionsmechanismen werden hervorgebracht und mit welchen stilistischen Mitteln?
- Wie wird in der gegenwärtigen Komik und Satire die Distanzierung vom Integrations- und Assimilationsdruck vollzogen? Genauer: Wurde die Verarbeitung der Migration bei allen untersuchten Migranten-Gruppen sowie speziell bei Aussiedlern älterer Generation bereits geleistet?

Der erste ethnographische Ort ist der Mannheimer Stadtteil Hochstätt, der in den 1960er Jahren entstand und die höchste Anzahl von Migranten in Mannheim aufweist: 58,6 % gegenüber 30 % im Mannheim. Von 2.802 Bewohnern sind 218 Aussiedler und 798 Türken.⁸⁸ Es handelt sich um ein Problemviertel mit hoher Arbeitslosenquote (29,1 % in Hochstätt gegen 14,1 % in Mannheim im Durchschnitt; der Anteil an Langzeitarbeitslosen ist in Hochstätt mit 42,5 % am höchsten⁸⁹) und hohem Anteil der Sozialhilfeempfänger (mit 18,9 % der höchste der Stadt, im Vergleich zu 5,7 % im Mannheimer Schnitt).⁹⁰ Hochstätt trägt damit die typischen Merkmale eines „Armutsviertels“ vom Typ „periphere Neubausiedlungen“⁹¹, wie es in der Literatur beschrieben worden ist. Es ist also ein stigmatisiertes Viertel, wozu v. a. seine visuellen und ästhetischen Qualitäten beitragen.⁹²

Eine deutsche Caritas-Mitarbeiterin in Hochstätt berichtete auf die Frage nach Beziehungen zwischen Aussiedlern, Einheimischen sowie anderen Ethnien im Stadtteil vom Neid der Einheimischen auf die staatlichen Leistungen, die Aussiedler

88 Statistische Angaben der Stadt Mannheim: Wohnbevölkerung: Migranten und Aussiedler in Hochstätt, 31. 12. 2007. Quelle erhalten durch: Quartiermanagement Hochstätt.

89 Vgl. Mannheimer Sozialatlas 2005. Bevölkerung und soziale Lebenslagen. Herausgegeben von Stadt Mannheim, Dezernat für Jugend, Soziales und Gesundheit. Mannheim: September 2006, S. 29–30. Online: http://buergerinfo.mannheim.de/buergerinfo/vo0050.asp?__kvonr=25646 [2013-01-23].

90 Vgl. ebenda, S. 38–39.

91 Jürgen Friedrichs und Jörg Blasius: Leben in benachteiligten Wohngebieten. Opladen: Leske und Budrich 2000, S. 26.

92 Siehe dazu Dariuš Zifonun: Ein ‚gallisches Dorf‘? Integration, Stadtteilbindung und Prestigeordnung in einem ‚Armenviertel‘. In: Ethnowissen. Soziologische Beiträge zu ethnischer Differenzierung und Migration. Herausgegeben von Marion Müller und D. Z. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 311–327.

vermeintlich erhalten, von Auseinandersetzungen zwischen türkischen und russlanddeutschen Jugendlichen sowie von der Tendenz der Aussiedler, sich zurückzuziehen. Offene Feindschaften werden unter Erwachsenen jedoch nicht ausgetragen, sondern man geht „auf vorsichtige Distanz“ und vermeidet Kommunikation:

„... ja, es ist eher subtil, und ich hab eher Eindruck, auch hier im Stadtteil (-) jetzt grade, wo ich denk, es ist nicht mal typisch für die Hochstätt, dass sich eben die: die, Aussiedler (-) mehr zurückziehen/ (-) die sind auch wo die ja wenig sind in in Gruppen engagiert und die türkische Bevölkerung (-) eher“.⁹³

Gerade in solchen kommunikationsarmen sozialen Beziehungen ist der Einsatz von Komik-Mitteln bei der sozialen Positionierung der Gruppen im Stadtviertel zu vermuten. Im Fokus stehen also Komikformate, in denen spezifische Probleme artikuliert werden. In Mannheim bestehen Kontakte nicht nur zu örtlichen Institutionen (Quartiermanagement, Caritas), sondern auch zu zwei benachbarten Familien. Ihre Kommunikation zeichnet sich durch einen ausgeprägten Humoraustausch, wenn nicht gar ein Humorgefecht aus, weswegen diese nachbarschaftlichen Beziehungen für die ethnographische Studie des Forschungsprojekts besonders relevant sind. Als Treffpunkte eignen sich nicht nur Begegnungen zu Tee und Kuchen zu Hause, sondern vor allem die sommerlichen Grillfeste im Schrebergarten der Familien, die sich im Laufe der Jahre etabliert haben. Eine weitere Untersuchungsgruppe neben den Familien stellt eine Aussiedler- bzw. Russischsprachigen-Gruppe junger Menschen zwischen 20 und 30 dar. Diese Gruppe wurde bereits beim Stadtteilfest am 2. Oktober entdeckt, wobei mir ihre Scherzkommunikation besonders auffiel.

Als zweiter ethnographischer Ort bietet sich eine Stadt im Ruhrgebiet an, da hier seit Jahrzehnten Menschen aus verschiedenen Ländern (Polen, Türkei, Italien) mit den Einheimischen zusammenarbeiten und sich eine inkludierende Humor-Kultur etablierte. Mithilfe einer Studentin aus einem Komik-Seminar an der Universität Münster und der potentiellen Projektmitarbeiterin, Frau Funda Duman, wurden Milieus von türkischen Migrant*innen im Ruhrgebiet als vergleichendes ethnographisches Forschungsfeld zu Aussiedler-Gruppen erschlossen. Als Untersuchungsfälle können hier 1) familiäre Beziehungen und 2) Beziehungen im Freundeskreis der jüngeren Generation, die eine passende Analogie zu den ausgewählten Fällen in Aussiedler-Kontexten darstellen, ausgemacht werden.

An den beiden ethnographischen Orten wird die konversationelle Komik im Alltag in drei Arten von Gruppen untersucht: jeweils in einer Mehrgenerationen-Familie, im nachbarschaftlichen Umfeld dieser Familie sowie in Jugendgruppen. In den ausgewählten Gruppen wird insbesondere in der alltäglichen Komik-Praxis sichtbar, wie sie ihre traumatischen Migrationserlebnisse verarbeiten (Praxis einer positiven Scherzkultur) beziehungsweise nicht verarbeitet haben (Ausbleiben der Scherze); sowie wie sie sich in Bezug auf Einheimische und andere Ethnien positionieren (Abgrenzung zu den deutschen und albanischen Nachbarn).

93 Aus dem Interview mit Brigitte Schünemann, Caritas Mannheim, Februar 2010.



Es soll reichhaltiges ethnographisches Material gesammelt werden. Zu den Forschungsorten gehören Treffpunkte der Aussiedler bzw. Türkischstämmigen, Feiern und Feste (Hochzeiten, Geburtstage, Grillfeste am Wochenende etc.). Während der Treffen mit diesen Gruppen sollen sowohl narrative Interviews (Einzel- und Gruppeninterviews) als auch informelle Gespräche geführt, Interaktionen aufgenommen und das ganze Setting anschließend beschrieben werden (ausführliche Beobachtungsprotokolle der Ereignisse im Rahmen des ethnographischen Tagebuchs). Bei den Interviews handelt es sich stets um die Erhebung narrativer halbgesteuerter qualitativer Interviews,⁹⁴ in denen die Reflexion über sich selbst (Anfangszeit der Migration) sowie über die Deutschen fokussiert wird. Es wird ein Frage-Leitfaden konzipiert, der zum ‚Erzählen‘ anregen soll. Im Zentrum der Aufmerksamkeiten steht der Humor der Migranten (Witze, Sketche, ironische Äußerungen etc.), in dem spezifische Migrations- und Akkulturationsprobleme artikuliert werden: Wer lacht warum und über was? Werden in der Komik auch die eigene Migrationsgeschichte und Integrationsprobleme verarbeitet, und wenn ja, mit welchen Mitteln? Wie wird humoristisch das Solidaritätsgefühl (In-Group) bzw. die Abgrenzung zu den Anderen (Out-Group) aufgebaut? Wie äußern sich im Humor die Beziehungen zwischen den Aussiedlern und den Einheimischen? Die Datenerhebung verläuft in Form des Theoretical Sampling im Rahmen der Grounded Theory und der kontrastiven Erhebungen.

Schlussfolgerungen und Ausblick

In meinem Beitrag habe ich Potentiale der Komik für die Erforschung sozialer Wirklichkeit inter- und intraethnischer Beziehungen, die in Deutschland immer noch problematisch realisiert werden, vorgestellt. Vor allem in jenen Bereichen, in denen nicht explizit gesprochen oder geurteilt wird bzw. werden darf, wird implizit mittels Komik agiert. Komik wirkt nicht nur als Mittel der Kommunikation und des Wissenserwerbs, sondern wird – vor allem in deutsch-türkischen Kontexten – als Mittel der Selbstdarstellung und -verteidigung, der Positionierung in der deutschen Mehrheitsgesellschaft, in der ethnische Minderheiten immer noch keine starke Position haben, verwendet. Es besteht eine große Kluft zwischen der Repräsentation türkischer Migranten und jener von Aussiedlern, die auch in der Komik sichtbar wird (erstere sind stark vertreten, andere dagegen kaum), jedoch ist aus meiner Sicht eine weitere Entwicklung der Aussiedler-Komik im Zuge der Akkulturalisierung zu erwarten. Anders als manche Experten⁹⁵ verstehe ich die „Sprachlosigkeit“ der bzw.

94 Vgl. z.B. Jean-Claude Kaufmann: *Das verstehende Interview. Theorie und Praxis.* [L'Entretien compréhensif, 1996.] Aus dem Französischen von Daniela Böhmeler. Konstanz: UVK 1999; Ronald Girtler: *Feldforschung.* In: *Wörterbuch der Soziologie.* Herausgegeben von Günter Endruweit und Gisela Trommsdorf. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Lucius & Lucius 2002, S. 152–155.

95 Wie z.B. Reiner Klingholz vom Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung. Vgl. Fabian Grabowsky: „Diese Integration ist erstaunlich gut verlaufen“. Interview zur Lage der Aussiedler. In: *tagesschau.de.* Veröffentlicht am 12. 1. 2011. Online: <http://www.tagesschau.de/inland/aussiedlerinterview100.html> [2013-01-23].

rund um Aussiedler in Deutschland nicht als Zeichen ihrer erfolgreich abgelaufenen Integration, sondern vielmehr als Zeichen ihrer ‚Ex-Kommunikation‘ sowie der Selbst- und Fremdmarginalisierung. Vor allem innerhalb der jüngeren Generation wird sich ein Wandel bemerkbar machen.

Transkriptionszeichen⁹⁶

(-)	kurze Pause
(--)	längere Pause (weniger als eine halbe Sekunde)
(1.0)	Pausen in Sekunden
ja=ja	ununterbrochenes Sprechen
(hahahaha)	lautes Lachen
(hehehehe)	schwaches Lachen
s(h)a:g	integrierter Lachlaut
:	Lautlängung, z. B. „leu:te“
?	steigende Intonation
,	kontinuierlich bis leicht steigende Intonation
.	fallende Intonation
°blabla°	leiser gesprochen als Umgebung
°°blabla°°	sehr leise
COME ON	Emphaseintonation (lauter und höher)
<u>blabla</u>	lauter gesprochen als Umgebung, auch zur Kennzeichnung besonderer Akzente
abge-	(Selbst-)Unterbrechung bei einem Wort (abgebrochen)
[[Lärm]]	Kommentar zum Nonverbalen (Geräusche, physisches Verhalten der Gesprächspartner etc.)
so zu sAgen	Großgeschriebenes trägt den Satzakzent
/	Tonsprung nach oben
\	Tonsprung nach unten

96 Die Transkriptionszeichen orientieren sich an: Margret Selting [u. a.]: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte 173 (1998), S. 91–122.