

# 1. Das Problemfeld des literarischen Humors

---

## 1.1 Humor als Sammelbezeichnung und ästhetischer Terminus

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

### 1.1.1

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

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

---

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

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

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

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

---

<sup>2</sup> Vgl. Nilsen (1993)

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

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

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

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

## 1.1.2

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

4 Davis (1993), S. 315

5 Bremmer/Roodenburg (1999), S. 9

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

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

---

6 Vgl. Koestler (1964)

7 Koestler (1974), S. 5

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

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

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

se »ganz eigentümliche« Konfiguration sogar als epochales Schlüsselwort in Betracht.<sup>8</sup>

### 1.1.3

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

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

---

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

9 Evrard (1996), S. 135

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

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

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

---

<sup>10</sup> Vgl. Adorno (1970), S. 67

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

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

## 1.2 Synopse der Humortheorie im 19. Jahrhundert

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

### 1.2.1

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

---

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

<sup>12</sup> Evrard (1996), S. 24

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

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

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

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

---

<sup>13</sup> Vgl. Müller (1896)

<sup>14</sup> Vgl. Bahnsen (1877)

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

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

## 1.2.2

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

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

---

<sup>15</sup> Backhaus (1894), besonders S. 79ff., 163, 193

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

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

### 1.3 Hauptlinien der Humortheorie im 20. Jahrhundert

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

#### 1.3.1

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

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

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

---

<sup>17</sup> Hamburger (1959), S. 202

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

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

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

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

---

<sup>18</sup> Hamburger (1959), S. 200

<sup>19</sup> Hamburger (1959), S. 203

<sup>20</sup> Hamburger (1965), S. 47

<sup>21</sup> Hamburger (1965), S. 215ff.

<sup>22</sup> Hamburger (1965), S. 147

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

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

---

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

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

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

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

27 Preisendanz (1963), S. 7

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

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

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

---

<sup>28</sup> Preisendanz (1963), S. 56

<sup>29</sup> Hegel (1838), Bd. 14, S. 229ff.

<sup>30</sup> Hegel (1838), Bd. 13, S. 381

<sup>31</sup> Hegel (1838), Bd. 14, S. 240

tiver empirischer Existenz und poetischer Essenz in der artikulierten Wirklichkeit erzeugt und bindet der Humor.<sup>32</sup>

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

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

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

---

<sup>32</sup> Preisendanz (1963), S. 172f.

<sup>33</sup> Preisendanz (1963), S. 11 und 128f.

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

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

### 1.3.2

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

---

<sup>35</sup> Vgl. Lazarus (1855)

<sup>36</sup> Vgl. de Bra (1913), Roetschi (1915), Höffding (1918)

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

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

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

ständigen Welt infrage zu stellen, durchsichtig zu machen und selbst der Lächerlichkeit preiszugeben.<sup>37</sup>

### 1.3.3

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

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

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

---

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

<sup>38</sup> Ritter (1940), S. 91

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

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

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

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

