

3. Komponenten des literarischen Humors

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

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

3.1 ›Das saturnalische Fest‹ (Die manische Komponente)

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

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

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

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

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

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

2 Freud XII 312

3 Freud XIII 147

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

3.1.1

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

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

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

4 Freud X 441 und XIV 436

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

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

7 Freud VI 126

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

3.1.2

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

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

3.1.3

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

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

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

3.2 Laurence Sternes *Tristram Shandy*

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

8 Sterne I 57

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

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

3.2.1

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2

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

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

13 Sterne I 7ff.

14 Sterne I 16

15 Sterne I 15f.

16 Vgl. Sterne I 15f. und I 59ff.

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

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

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

3.2.3

Nach dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts¹⁹ sind Walter und Toby ›humorists‹, nämlich liebenswürdige Exzentriker, welche durch ein idiosynkratisches Gepräge (›humour‹) auffallen. Die Besonderheit der Shandys liegt in ihren Steckenpferden. Walters Passion ist die Gelehrsamkeit, Tobys Leidenschaft gehört dem Kriegsspiel. Mit außergewöhnlicher Einsicht gestaltet Sterne, wie diese Lieblingsbeschäftigungen der Bewältigung negativer Erlebnisse dienen.

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

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

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

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

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

In Aristoteles' Meisterwerk wird gesagt, dass ein Mensch, wenn er an etwas denkt, was vorbei ist, nieder auf die Erde blickt, aber wenn er an etwas denkt, was noch zukünftig ist, so blickt er auf zum Himmel.

Mein Onkel Toby dachte also wohl an keines von beiden, denn er sah geradeaus. – »Rechtes Ende!«, sagte mein Onkel Toby, murmelte die beiden Worte leise vor sich hin und blieb, während er sie murmelte, unversehens mit den Augen an einer kleinen Spalte hängen, die durch eine schadhafte Fuge im Kaminsims entstanden war. »Rechtes Ende eines Weibes! Fürwahr«, sagte mein Onkel, »ich weiß ebenso wenig, was das ist, wie der Mann im Mond. [...]«²¹

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

20 Sterne I 108

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

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

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

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

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

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

Die Ursachenkrämerei über Bobbys mangelhafte Fähigkeiten gelangt endlich zu dem Theorem, dass neben unkonzentrierter Zeugung sowie Kopflagen-entbindung auch die Taufe auf einen nichtssagenden Namen eine schwache Entwicklung nach sich ziehen muss. Mit »*Cervantick gravity*«²³, wie der Erzähler signifikant klarstellt, propagiert sein Vater eine abergläubische Lehre, welche gewissen Namen magischen Einfluss auf den Lebenslauf einräumt. Dadurch vermag beispielsweise der potente Eigenname Trismegistus seinen Träger mit besonderer Stärke auszustatten²⁴; die Verstümmelung des prächtigen Namens bei Tristrams Taufe lässt demzufolge ein ähnliches Schicksal für das Kind erwarten.

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

3.2.4

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

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

23 Sterne II 24

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

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

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

Verglichen mit der augenfälligen Übereinstimmung, welche das Leidensattribut zwischen Tristram und Onkel Toby herstellt²⁷, scheint Tristram aufgrund seiner impulsiven Schreibweise, deren Eile keine Besinnung zulässt, das komplette Gegenstück zum Vater zu sein, der alle spontanen Gedanken für Eingebungen des Bösen hält. Tatsächlich bildet das unstete Denken des Sohns aber nur die gegensätzliche Variante zu Walters Systematisierungszwang. Dessen Rigidität ist vom gleichen Schlag wie die peinliche Akribie, womit der Erzähler jede Disziplin der Form missachtet.²⁸ Ihre Eigenheiten verhalten sich zueinander wie die ängstliche Genauigkeit der Melancholiker zur manischen Ideenflucht. Wo Tristram nicht ohnehin Meinungen seines Vaters zustimmt, da sind seine eigenen Ansätze jedenfalls von derselben Abwegigkeit, welche eine Begleiterscheinung des narzisstischen Rückzugs ist. Die Virulenz aller erlittenen Kränkungen erzwingt auch bei ihm die Konzentration des Interesses auf einige wenige Themen. Das Überwuchern der da-

25 Sterne II 99f.

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

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

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

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

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

Leser mögen zunächst glauben, Tristram wolle die mehrfach zerstörte Kontinuität seiner Identität durch detaillierte Rekonstruktionen zusammenfügen, werden jedoch eines Besseren belehrt, denn der Erzähler rechnet ihnen mit Genugtuung vor, dass gerade das Herleiten »ab ovo« die Reflexion daran hindern kann, jemals zu Ende zu kommen oder das gegenwärtige Leben einzuholen.³⁰ Schon allein eine Annäherung der Reflexion an die Erzählergegenwart in Buch VII bewirkt ein völliges Umschlagen der Sprechhaltung. Ohne Übergang wird der erwachsene Tristram zum Erzählgegenstand, die losen Bezüge zu den anderen Teilen bleiben unentwickelt liegen; auch wird der joviale Grundton, welcher bisher den Zusammenhang der Bände garantierte, ausgetauscht gegen einen gehetzten Stil. Der möglichen Fehldeutung, hier unterbreche eine Reisesatire³¹ die humoristische Intention, begegnet das siebte Buch selbst, indem sein Titelblatt betont, es sei kein Exkurs, sondern das »opus ipsum«. Zum eigentlichen Werk gehört es insofern, als jetzt die illusionäre Infinitesimalrechnung mit Leben und Reflexion den Durchbruch von Angst nicht länger verhindern kann.³² In wilder Flucht vor dem drohenden Tod reist Tristram nach Frankreich. Nur rastloses Dahinjagen bis ins Rhônetal lässt ihn für diesmal entkommen. Trotzdem ist er unfähig, seinen miserablen Zustand im idyllisch anmutenden Dasein von Landarbeitern zu vergessen, ja deren »Viva la joia! Fidon la tristessa!« mahnt erst recht daran, dass ihm eine Existenz elementarer Lebenslust versagt bleibt.

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

30 Sterne I 11 und II 220f.

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

32 Vgl. Mayoux (1971)

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

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

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

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

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

35 Sterne II 135

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

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

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

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

Das Gravitationsgesetz, das den Erzählstil inspiriert hat³⁸, bekräftigt – gemäß seiner Sinnverweisung auf das vieldeutige Wort »grave« – die Korrelation von Melancholie und Humor im narrativen Konzept des Romans. Wie die Hängegewichte der Standuhr in Shandy Hall von der Schwerkraft nach unten gezogen werden, wodurch sie das Uhrwerk antreiben, so ist es das niederdrückende Gewicht des Ernstes, welches das Spielwerk des Humors in Gang setzt.

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

37 Sterne *Briefe*, S. 139

38 Sterne I 117f.

3.2.5

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

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

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

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

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

39 Sterne IV 275

40 Sterne III 21f. (dt. S. 349)

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

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

Komische Fassadenbildung als ästhetisches Verfahren, das auf Hoffnungslosigkeit basiert, sie in ihrer affektiven Bedeutung aber negiert, durchzieht den gesamten Roman. Wenn der Erzähler auch den Bezug von Melancholie und Humor nicht näher analysieren mag⁴², so geht er doch mit der Komik des Betrüblichen virtuos um. Das hebt Tristrams Idiosynkrasie über die seiner Akteure hinaus, welche in naiver Distanzlosigkeit zu sich selbst befangen bleiben. Zwar ist der autobiographische Impuls, den er sein »hobby-horse« nennt, das mit ihm und dem aufsitzenden Leser durchgeht, ein »humour« wie die entsprechende »ruling passion«, von der Toby sowie Walter beherrscht werden.⁴³ Trotzdem wehrt er sich gegen die trostlose Reduktion der Identität auf eine exzentrische Erlebnisweise, indem er den vollen Ernst, den diese Art von Selbstbehauptung verlangt, ins Lächerliche zieht. Onkel Toby wiederholt beim Kriegsspiel das Schockerlebnis im Miniatur-Maßstab und bagatellisiert es. Tristram reinszeniert seine Unglücksfälle – aber so, dass sie wie Akzidenzien seiner Person erscheinen, ihre wesentliche Rolle dagegen allein innerhalb der Komödie auf Shandy Hall haben. Der Vater sucht bei Gelehrsamkeit Trost und sichert sich durch philosophische Systematisierungen gegen eventuelle Kränkungen ab. Tristram

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

42 Sterne IV 45f.

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

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

Die Projektionsfiguren sind die Clowns von Tristrams Selbst, das er durch sie als Karikatur darstellt. Dem Kastrationstrauma gibt er in Tobys skurriler Existenz eine hyperbolische Gestaltung⁴⁴; die Hilflosigkeit seiner Reintegrationsversuche dokumentiert er in den närrischen Räsonnements seines Vaters. Projektion und Überzeichnung tragen (neben der Entlastung aufgrund verminderter Angst beziehungsweise ihrer leichteren Bewältigung) entscheidend zur manischen Einfärbung der humoristischen Stimmung bei. Ist doch das Individuum, welches das aus geistesgeschichtlichen Versatzstücken gebildete Ichideal symbolisiert, genauso eine Spottgestalt wie der Charakter, der den lädierten Identitätsanteil repräsentiert. Wo das ideale Selbst gerade so wie das beschädigte komisch verzerrt wird, da schwindet die Diskrepanz im Selbstwertgefühl, die zur depressiven Verstimmung nötig ist. Tristrams zwiespältige Behandlung seiner beiden Doppelgänger führt zu einer hochgestimmten Indifferenz, worin nicht nur jede Unterscheidung der projizierten Persönlichkeitsaspekte, sondern letztlich die Polarität von Verzweiflung und Zuversicht zergeht. Obwohl die fröhliche Laune sein Leben faktisch aufs Narrentum festlegt, verleiht sie ihm dennoch Kraft zu solch kupierter Existenz:

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

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

45 Sterne IV 6 (dt. S. 479)

3.3 ›Eine unangreifbare Libidoposition‹ (Die narzisstische Komponente)

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

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

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

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

46 Kernberg (1975), S. 49ff.

47 Freud X 155

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

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

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

3.3.1

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

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

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

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

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

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

52 Balint (1968)

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

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

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

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

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

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

3.3.2

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

Je weniger dagegen die archaischen Repräsentanzen integriert wurden, desto stärker ist das Subjekt auf *unmittelbare* Erfahrungen von Ungeschiedenheit fixiert, welche durchschnittliche Erwachsene allenfalls vorübergehend bei sexueller Vereinigung, in Rauschzuständen oder im Schlaf genießen. Dementsprechend weist der Narzissmuskomplex, wie ihn Otto F. Kernberg⁵⁵ beschrieben hat, ein Spektrum pathologischer Bildungen auf.

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

54 Freud X 161

55 Kernberg (1975), S. 365ff.

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

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

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

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

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

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

3.3.3

Betrachten wir die Erscheinungsformen dieser beiden Zielsetzungen⁵⁶, so kennzeichnet das Bild der Abhängigkeit die eine Entwicklungslinie. Aus tiefer Angst heraus, das Objekt und damit das lebenswichtige Sicherheitsgefühl zu verlieren, wird möglichst jede Trennung von ihm vermieden. Sich daran anklammern gilt als beste Art der Selbsterhaltung, weshalb physische Nähe zu den Bezugspersonen sowie steter Kontakt mit der vertrauten Umgebung wichtig sind. Was aber bisweilen nach inniger Beziehung aussieht, ist in Wahrheit das primitive Festhalten am idealen Mutterbild. Die magische Repräsentanz muss fehlende Segmente der psychischen Struktur ausgleichen helfen. Da in die Vorgeschichte traumatische Versagungen vonseiten der Mutter fielen, welche das seelische Gleichgewicht ihres Kindes nicht in erträglichen Schwankungen zu halten wusste, unterblieb eine kontinuierliche Verinnerlichung mütterlicher Funktionen ins Über-Ich. Deshalb ist das Subjekt allein kaum fähig, mit Bedürfnisspannungen umzugehen oder sich selbst zu beruhigen, sondern bleibt extrem von narzisstischer Zufuhr durch die Außenwelt abhängig.⁵⁷

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

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

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

58 Freud XIII 351

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

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

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

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

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

3.4 Jean Pauls Idyllen

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

3.4.1

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

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

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

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

59 Jean Paul V 258f.

60 Jean Paul V 260; vgl. auch VI 378

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

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

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

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

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

63 Jean Paul IV 11

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

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

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

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

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

66 Jean Paul I 439

67 Jean Paul I 429

68 Jean Paul I 457

69 Jean Paul VI 470

70 Vgl. Jean Paul IV 11; VI 454 und 1081

zug nimmt⁷¹, wird die Fähigkeit zur Idealisierung eingehender behandelt. Als Beispiele fungieren das Umgestalten unerfüllter Wünsche zu Traumbildern; ferner Entgrenzungszustände wie Freudenfeste oder Räusche, wenn innere Hochstimmung die Tatsachen verkläre; schließlich die Liebe, welche Realität und Illusion noch inniger amalgamiere, weil sie der geliebten Person den Nimbus einer idealen verleihe. Jean Paul zufolge läuft jede dichterische Formung der Wirklichkeit, sogar einer unglücklichen, auf imaginäre Erhöhung und Verzauberung hinaus; die Faszinationskraft solcher idealisierter Situationen aber gründe im menschlichen Verlangen nach Unendlichkeit, das sich materialisiere in der Überschwänglichkeit von Affekten, der Unstillbarkeit von Begierden sowie dem unermesslichen Phantasie reich tum. Kindheitserinnerungen stellt er in denselben Kontext, »weil ihre magische *Dunkelheit* und das Andenken an unsere damalige kindliche Erwartung eines unendlichen Genusses, mit der uns die vollen jungen Kräfte und die Unbekanntheit mit dem Leben belogen, unserem Sinne des Grenzenlosen mehr schmeicheln.«⁷² Dieser Gedanke wird im *Quintus Fixlein* mit Nachdruck wiederholt:

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

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

3.4.2

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

71 Jean Paul IV 195-205. Dazu IV 175.

72 Jean Paul IV 202

73 Jean Paul IV 91f.

74 Siehe dazu für Jean Paul allgemein: Profitlich (1969).

des Idylls einem narzisstischen Grundmuster folgt. Signifikant hierfür wird der unscheinbare Umstand, dass im szenischen Arrangement die Präsenz der Mutter unabdingbar ist, der Vater dagegen regelmäßig fehlt. In Fibels Familie steht er außerhalb des emotionalen Bundes; von der Mutter (mit einschlägig pathologischem Charakter⁷⁵) abgewertet, ja verachtet, wird er immer unzugänglicher, was ihn noch mehr isoliert.⁷⁶ Sein Tod, der in Fibels Adoleszenz fällt, löst »ein eigenes Wohlbehagen« aus und richtet das »Still-Leben« vollständig ein.⁷⁷ Die anderen Lebensläufe haben ebenfalls den baldigen Tod des Vaters als konstituierendes Element der Idylle, insofern er ödipales Konfliktpotenzial abschafft. Der Idylliker kann sich, da überdies seine Geschwister frühzeitig sterben, sogar ganz allein im Zentrum mütterlicher Aufmerksamkeit behaupten.⁷⁸

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

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

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

77 Jean Paul VI 409f. und 367

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

79 Jean Paul IV 85

Binnenraum kennzeichnen demgegenüber emotionale Wärme, genügsames Wohlbehagen und Arglosigkeit.

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

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

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

Unwillig, sich aus »der seligen Isolierung im Intrauterinleben« überhaupt zu lösen⁸², sucht der Idylliker jenem Zustand so nahe wie möglich zu bleiben, weshalb er bemüht ist, an seinem Geburtsort zu verharren und alle Veränderungen durch die Zeit zu stornieren. Die alten, immer wieder hervorgekramten Spielsachen oder andere Reliquien infantilen Glücks sollen über Entwicklungsprozesse hinwegsehen helfen. Um sich des Daseins einer fortdauernden

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

81 Jean Paul I 422, 439f., 453

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

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

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

Auch die Lebensräume werden – wie schon oft bemerkt worden ist⁸⁶ – von den Hauptfiguren lediglich im Einklang mit ihren Stimmungen erlebt beziehungsweise vom Biographen auf diese Spiegelfunktion hin eingerichtet. Die Umwelt reflektiert trotz aller Detailschilderung ausschließlich die monotone Erlebnisweise des Idyllikers. Außer den auf ihn bezogenen Funktionen zeigen sogar seine nächsten Mitmenschen wenig eigenständige Aspekte. Ohnehin fällt ihm mangels Empathie niemals ein, dass andere Leute Handlungsmotive haben könnten, welche von den eigenen verschieden sind. Deshalb durchschaut Fibel überhaupt nicht den akademischen Zirkus, der seinetwegen aus

83 Jean Paul IV 92

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

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

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

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

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

Mutter und Tochter und Sohn konnten sich kaum von ihren wechselseitigen Küssen sondern. [...]

Aber allerdings gab es noch etwas, welches sich recht gut mit seiner färbenden Freude messen konnte: Es war das Zusammenfreuen und Zusammenklingen eines dreistimmigen Seelen-Satzes (Mann und Frau und Mutter) [...].⁸⁷

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

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

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

87 Jean Paul VI 460 und 461

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

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

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

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

3.4.3

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

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

90 Jean Paul I 464

91 Jean Paul I 432, 443; IV 81, 98; VI 415, 477f., 479f.

92 Jean Paul VI 426ff.

93 Jean Paul VI 453 und 482. Vgl. auch VI 390, 476, 477.

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

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

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

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

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

95 Jean Paul IV 71, 80, 137f.

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

97 Jean Paul VI 444

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

3.4.4

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

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

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

98 Jean Paul VI 1081

99 Solcher »Dialektik« des Nährischen ist Müller (1979) nachgegangen.

100 Jean Paul VI 478

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

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

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

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

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

103 Michelsen (1962), S. 326ff.

104 Jean Paul I 221

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

106 Jean Paul IV 182

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

Für den Biographen dagegen hat der Tod metaphysische Bedeutung. Bei seinen Begegnungen mit den Idyllikern wird er stets durch das eine oder andere Anzeichen schmerzlich an die Sterblichkeit des Menschen und die Flüchtigkeit seiner Freuden erinnert. Der »Gedanke der Erden-Eitelkeit« bewirkt, dass er Freude »nie so voll« verspürt.¹⁰⁸ Ihn mahnt Vergänglichkeit permanent daran, wie unvollkommen alle weltlichen Verhältnisse sind. Während seine närrischen Helden erst aus einer verbesserten Situation heraus die Verklärung ihrer vormaligen belächeln¹⁰⁹, macht das Faktum des Todes für Jean Paul jede Idealisierung zur Illusion. Die Endlichkeit der Menschen nivelliert einerseits ihre unterschiedlichen Ansprüche auf Größe, rückt andererseits jegliches Pathos angesichts seiner Kurzlebigkeit ins Lächerliche.

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

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

107 Jean Paul IV 178

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

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

110 Jean Paul I 469; IV 191

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

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

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

111 Jean Paul IV 28

112 Jean Paul VI 367

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

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

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

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

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

113 Jean Paul VI 483ff.

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

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

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

3.5 ›Verhüllte Aggression‹ (Die masochistische Komponente)

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

3.5.1

Freud ist auf diesen Vorgang im Witzbuch¹¹⁸ näher eingegangen: Bei der Untersuchung aggressiver Witze findet er eine zynische Variante, die den Angriff nicht gegen Autoritäten, sondern gegen ohnehin erniedrigte und machtlose Personen richtet; überdies haben die verlachten Objekte oft wesentliche Eigentümlichkeiten mit dem Erzähler (beziehungsweise Zuhörer) gemeinsam. Besonders das jüdische Volksleben hat sich bei der Anekdotenbildung eines solchen Verfahrens bedient. Beispielsweise setzen zahlreiche Geschichten über den institutionalisierten Heiratshandel die Parteien oder den Ehevermittler komisch herab, ohne dass sie deshalb die Sympathie der Lachgemeinschaft verlören. Bei genauerem Hinsehen erweisen sie sich als bloß vorgeschobene Objekte für »verhüllte Aggression«, welche hinter ihnen ein bedeutsameres Ziel anvisiert.¹¹⁹ Allein schon ihre würdelose Spottgestalt macht nämlich aus den Betroffenen stumme Ankläger einer sozialen Einrichtung, deren Unwürdigkeit sie nicht besser als durch völlige Anpassung entlarven

116 Jean Paul IV 10. Dazu ausführlicher im Abschnitt 8.4.3.

117 Jean Paul IV 132

118 Freud VI 111-126

119 Freud VI 119

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

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

In einem ersten Versuch, jene spezielle Art der umweghaften Aggression analytisch zu verstehen, bemerkt Theodor Reik¹²¹ zwar die »Bloßstellung der eigenen Verächtlichkeit, diese manchmal grandiose Demonstration der eigenen Erbärmlichkeit«, wird jedoch – wohl durch den schonungslosen Zug im Judentum – dazu bewogen, die Analogie zur melancholischen Selbstkritik heranzuziehen. Wie in der Depression das erkrankte Ich ein ambivalent behandeltes Liebesobjekt introjiziert und dadurch zum Ziel seines eigenen Hasses wird, so sollen in der witzigen Selbstdemütigung die gehassten Wirtsvölker das böse Introjekt vertreten, dem der Angriff gilt.

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

120 Freud VI 121

121 Reik (1929), S. 33-58

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

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

3.5.2

Die Analyse indirekter Aggressionen hat Reik später vertieft, indem er den sogenannten moralischen Masochismus, welcher nach Freud aus verdrängter Aggressivität entsteht¹²⁴, als Ausdehnung sadomasochistischer Triebrengungen zu einem allgemeinen Erfahrungsmuster begreift.¹²⁵ Reiks Zugang kann aufschlussreiche Parallelen zwischen der Perversion und dem sozialen Phänomen aufdecken, auch wenn seine Rückführung auf ein Triebchicksal inzwischen überholt worden ist von der Theorie, dass masochistische Symptome zu den Begleiterscheinungen im Charakterbild des fragilen Narzissmus zählen.¹²⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

127 Reik (1941), S. 96ff.

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

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

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

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

129 Reik (1941), S. 79ff.

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

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

3.5.3

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

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

130 Reik (1941), S. 296ff.

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

Verzerrung, Übertreibung und Umkehrung erscheinen hier als Mittel, um Regungen von Trotz und Rachsucht, Hohn und Spott auszudrücken. Man ahnt, dass sich Kinder oder Jugendliche häufig in ihren Gedanken dieser Mittel bedienen, um sich der Übermacht der Erwachsenen zu erwehren. Wir Erwachsenen selbst drücken unsere Erbitterung oder unseren Hohn auf gleiche Weise aus, wenn wir sarkastisch oder ironisch sind. [...]

Will man den Charakter dieses verborgenen Hohns erfassen, so muss man sich daran halten, dass das Verbot oder Gebot in der Phantasie bis ins Extrem durchgeführt wird. Gerade durch diese buchstäbliche Übernahme und Folgsamkeit, durch diesen trotzigen Gehorsam wird es in seiner Unsinnigkeit erkannt und dargestellt. Es ist, wie wenn es sich in der sklavisch treuen Ausführung selbst erledige, seine Vergeblichkeit und Absurdität lebendig erweise.¹³¹

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

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

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

3.6 Laurence Sternes *Sentimental Journey*

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

3.6.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.2

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

135 Goethe XVI 528f.

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

tugendhaften Verhaltens oder als reine Sympathie kennt, zielt die französische unverhohlen auf eine Liebe, die weder platonische noch christliche Inhalte hat. Eben diese Implikation, die Sterne am Gefühlsleben der Franzosen aufgefallen war¹³⁷, spielt er gegen den eingefahrenen Sprachgebrauch aus.

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

Der Ich-Erzähler beschließt, aufs Festland zu reisen, um der widersprüchlichen Bewertung ein persönliches Urteil entgegenhalten zu können, wird jedoch als »sentimental traveller«¹³⁹ selbst in den Widerspruch der Sache hineingezogen. Yorick vereinigt in sich wesentliche Züge des empfindsamen Menschenbilds. Er ist ein anglikanischer Geistlicher, dessen Denken Einflüsse der latitudinarischen Lehre aufweist.¹⁴⁰ Wahre Religion ist für ihn mit Frohsinn erfüllt, denn Frohsinn zeigt die Befähigung, an der ewigen Seligkeit teilzuhaben¹⁴¹; diese kann er sich gleichwohl eher im heidnischen Elysium als im christlichen Himmel vorstellen.¹⁴²

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

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

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

139 Sterne V 361

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

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

142 Sterne V 292

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

3.6.3

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

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

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

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

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

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

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

144 Sterne V 66f. (dt. S. 26)

145 Sterne V 279f.

146 Vgl. Sterne V 40f., 93, 109f., 315

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

3.6.4

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

147 Sterne V 97

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

149 Sterne V 97f.

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

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

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

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

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

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

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

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

153 Das Adjektiv ›poor‹ kommt über sechzig Mal vor!

154 Sterne V 77

155 Sterne V 109 (dt. S. 39)

156 So die gleichlautenden biblischen Wendungen bei Sterne V 127 und 339.

157 Sterne V 68, 109, 170, 257, 339f., 371

158 Siehe Freud XIII 118

Selbstverleugnung, und ihre Erwartungen sind so unverschämt, dass ich sie oft enttäuschen möchte, wenn mir ihr Stand nicht zu leicht die Macht dazu gäbe.

Siehe, siehe, ich bin dein Knecht – dieses Wort raubt mir auf einmal die Gewalt eines Herrn.¹⁵⁹

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

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

Der Vogel in seinem Käfig verfolgte mich bis in mein Zimmer; ich setzte mich an meinen Tisch, stützte meinen Kopf in die Hand und begann mir das Elend der Gefangenschaft vorzustellen. Ich war eben recht dazu aufgelegt, und also öffnete ich meiner Phantasie Tür und Tor.

Ich wollte bei den Millionen meiner Mitgeschöpfe anfangen, die zu keinem anderen Erbe geboren werden als zur Sklaverei; da ich aber fand, dass, so rührend sonst das Bild war, ich es mir doch nicht nahe genug bringen konnte und dass die Mannigfaltigkeit der traurigen Gruppen mich nur verwirrte

—

So nahm ich einen einzigen Gefangenen, und nachdem ich ihn in seinen Kerker eingeschlossen hatte, blickte ich durch das Halbdunkel seiner vergitterten Tür, um sein Bild in mich aufzunehmen.¹⁶⁰

159 Sterne V 339f. (dt. S. 122)

160 Sterne V 245 (dt. S. 88f.)

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

3.6.5

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

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

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

161 Sterne V 100

162 Sterne V 55 (dt. S. 22)

163 Sterne V 55

164 Sterne V 77 (dt. S. 30)

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

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

Als er auf die erotische Implikation seiner Symptomhandlungen hingewiesen wird¹⁶⁹, findet er die Gleichzeitigkeit von Sensibilität und Sexualität

165 Sterne V 152f.

166 Sterne V 94 und 120

167 Maack (1936), S. 59f.

168 Sterne V 170, 88f. (dt. S. 34) und 179

169 Im Gespräch über den Abbé, seinen Doppelgänger. Siehe Brissenden (1974), S. 231: »Like a guilty *doppelgänger* glimpsed on the edge of a dream the poor abbé with his supposedly wandering hands reminds us of his English brother, whose hands, straying

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

Von diesem Moment an (bezeichnenderweise genau mit Beginn des zweiten Teils der *Sentimental Journey*) vermag Yorick die zunehmend größere Präsenz sexueller Impulse in seinem mitgebrachten Moralsystem zu akzeptieren. Eine raffinierte Kompromissleistung nutzt die entdeckte Konvergenz von Erotik und Empfindsamkeit aus, welche ihm ermöglicht, an einer neuen Lebenspraxis wenigstens spielerisch teilzunehmen, ohne vom alten Tugendverständnis abgehen zu müssen. Symptomhandlungen beziehungsweise Rationalisierungen werden schon wissentlich und willentlich in ein listiges Spiel mit der Tugend einbezogen. Yorick baut sein Verfahren, sexuelle Praxis mit dem Vokabular der Empfindsamkeit zu belegen, so weit aus, dass schließlich sogar eine Prostitutionsszene bis auf den endgültigen Vollzug ausführbar wird. Er arrangiert eine sentimentale Konversation mit einer »fille de chambre«, und da ein tugendhafter Konsens, nach seiner eigenen Auskunft¹⁷¹, das vertraulichste Beisammensein heiligt, ergeben sich abermals genügend Vorwände für beiläufiges Handhalten und symbolisches Hineinstecken. Die peinliche Doppeldeutigkeit der Situation weiß er absichtlich zu verstärken. Ausgerechnet eine solche Frau, welche aufgrund ihres halbseidenen Standes sowie einschlägiger Lektüren gewiss nicht unerfahren auf erotischem Gebiet ist, ermahnt er, ihr unschuldiges Gemüt zu behüten. Der Appell rührt das Mädchen »auf die eine oder andere Art«, aber auch Yorick enthüllt ein genüssliches Wissen um Doppeldeutigkeiten durch seine Wortwahl, die darin gipfelt, dass er den ersehnten Kuss zum apostolischen »kiss of charity«¹⁷² deklariert, wodurch er das Symbol der Nächstenliebe mit dem des Verrats zu einem Ausdruck verdichtet.

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

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

170 Sterne V 216f.

171 Sterne V 224

172 Sterne V 227

Versuchung kann er nur beherrschen, weil er sie in eine Reihe gegenseitiger Dienstleistungen, Symbolhandlungen und moralischer Ansprachen auflöst, woraus eine fortwährende Unentschiedenheit entsteht, welche ein schicklicher Kuss endlich klärt. Am geschäftstüchtigen Wirt, der eilfertig eine Hausdirne anbietet, will sich Yorick zunächst für die infame Unterstellung rächen, indem er die ausgehaltene Tugend erneut demonstriert. Aber dann erbarmt ihn das rührende Wesen der Grisette, weshalb er die vorgeschobenen Waren kauft. Die Bezahlung einer Prostitutionshandlung, die man »weder begehen noch sich ausdenken« darf¹⁷³, offenbart, dass sich sein Begehren auf Gewissensangst verlagert hat und wie in der vorangegangenen Szene aus genossenem Schuldbewusstsein besteht:

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

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

Die formale Struktur der *Sentimental Journey* (soweit sie zur Ausführung kam¹⁷⁶) bestätigt das masochistische Interaktionsmuster. Dank des Aufbaus der Reiseerzählung ist es ein Leichtes, den Spannungsablauf ständig aufzuhalten beziehungsweise in eine Folge von Einzelepisoden aufzulösen, welche

173 Sterne V 328 (dt. S. 119)

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

175 Maack (1936), S. 60

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

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

[I]ch versuchte es auf der einen Seite und auf der anderen und warf mich immer wieder herum, bis ich eine volle Stunde nach Mitternacht, als Natur und Geduld erschöpft waren, ausrief: »O mein Gott!«

»Sie haben den Vertrag gebrochen, Monsieur«, sagte die Dame, die ebenso wenig geschlafen hatte wie ich. Ich bat sie tausendmal um Vergebung, bestand aber darauf, dass es lediglich ein Seufzer gewesen sei.¹⁷⁷

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

3.6.6

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

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

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

178 Vgl. Sterne V 119f. und 340

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

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

[I]ch war, nachdem ich einmal so mit knapper Not entkommen war, entschlossen, mich nicht weiter in Gefahr zu begeben, sondern nach Möglichkeit Paris mit all der Tugend zu verlassen, mit der ich es betreten hatte.

»*C'est déroger à la noblesse, Monsieur*«, sagte La Fleur und verneigte sich dabei bis zur Erde. »*Et encore – Monsieur*«, fuhr er fort, »könnten Ihren Sinn ändern, und wenn (*par hazard*) Sie sich amüsieren möchten ...« – »Ich finde aber kein Amusement dabei«, sagte ich, ohne ihn ausreden zu lassen.

»*Mon Dieu!*«, sagte La Fleur und räumte den Tisch ab.¹⁸⁰

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

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

179 Sterne V 293

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

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

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

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

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

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

184 Stout (1967), S. 24–47

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

Diese Nuance, die besonders vom viktorianischen Publikum als skandalös empfunden wurde¹⁸⁶, durchkreuzt jeden Versuch, das Komische ausschließlich an Yorick festzumachen, der Empfindsamkeit indessen ihre ganze Integrität zu belassen.

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

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

185 Dilworth (1948), S. 95

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

187 Read (1929), S. 140

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