

7. Satire und Humor

(Zum historischen Wandel der Lachtheorie)

Wir können an dieser Stelle die kursorische Darstellung bürgerlicher Subjektivität abbrechen. Ich bin mir über ihren provisorischen Status vollauf im Klaren. Man müsste das Gesagte am historischen Material genauer belegen, weitere Bestimmungen ergänzen und endlich das vorläufige Konzept mittels der Begriffstrias durch ein differenzierteres Modell ersetzen. Das ist jedoch eine Arbeit für sich, die ich mir glücklicherweise nicht vorgenommen habe. Ich wollte nur das leitende Vorverständnis bis zu jenem Punkt referieren, wo sich das Phänomen des literarischen Humors anschließen lässt.

Die Konstellation bürgerlicher Subjektivität korreliert auffällig mit der Tiefenstruktur des humoristischen Romans, die im ersten Teil rekonstruiert wurde. Wie beschrieben, benötigt die humoristische Unlustverwandlung textuell induzierte Störungen des narzisstischen Gleichgewichts, welche eine in der Erzähler-Leser-Dyade aktualisierte Spannung von Ich und Ichideal verursacht. Diese melancholische Provokation hat meines Erachtens ihren geschichtlichen Ursprung in der chronischen Diskrepanz des bürgerlichen Selbstwertgefühls. Mit anderen Worten: Man versteht die einmalige Geltung der humoristischen Schreibart für das liberale Bürgertum erst hinreichend, wenn man annimmt, dass sie symptomatisch auf die unbewusste Problematik bürgerlicher Identität reagiert.

Das hermeneutische Potenzial meiner Behauptung möchte ich abschließend an zwei Romaninterpretationen demonstrieren. Zuvor soll allerdings nachgewiesen werden, dass die entsprechenden Tiefenstrukturen nicht etwa zufällig isomorph, sondern tatsächlich vermittelt sind. Hierfür zitiere ich wichtige Stationen der damaligen Theoriediskussion über Komik, Satire und Humor, weil sie bereits implizit auf den Zusammenhang des Humors mit der hervortretenden Subjektivität verweisen.

Von unserem Vorverständnis her sehen wir im Menschenbild der Epoche eine Kulturillusion, die nach Art einer Reaktionsbildung kollektive Verdrängungen kaschiert. Sie dient einerseits dazu, das aggressive und strategische Sozialverhalten, das systembedingt mobilisiert wird, zu verleugnen, vielmehr ein von unwirklichen Zügen geprägtes Selbstverständnis herzustellen. Andererseits kompensiert sie die sozial uneingelöste Sicherheitsgarantie der individuellen Autonomie und erzeugt den Schein innerlich verbürgter Unabhängigkeit. Die analysierte sozialpsychologische Entwicklung, welche wesentlich zur Genese bürgerlicher Subjektivität gehört, bezeichnet unmittelbar auch die generelle Ausrichtung der Lachtheorie. Die folgenden Kapitel werden zeigen, wie aggressive Verwendungsmöglichkeiten von Komik in Misskredit geraten beziehungsweise tendenzfreier Heiterkeit weichen müssen, während humoristische Varianten immer deutlicher Bezug auf den idealistischen Identitätsentwurf nehmen.

7.1 Die Herausbildung der bürgerlichen Auffassung

Die *Vorschule der Ästhetik* trifft eine Differenzierung zwischen tendenziösen und nicht tendenziösen Formen des Lachens, welche zu jenem Zeitpunkt längst ein Topos der Literaturkritik ist. Jean Paul reserviert die Satire für unmoralische Sujets und ordnet ihr das sanktionierende Verlachen zu, wohingegen das scherzhafte Lachen sich über ethisch freigestellte Verhaltensabweichungen amüsieren soll.

Torheit ist zu schuldlos und unverständlich für den Schlag der Satire, so wie das Laster zu hässlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoralische Seite verhöhnt und an diesem die unverständige belacht werden mag. Schon die Sprache setzt Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen scharf dem Scherzen, Lachen, Lustigmachen entgegen.¹

Die sprachliche Unterscheidung, auf die Jean Paul abhebt, ist jedoch selbst erst ein historisches Produkt seiner Zeit. Zwar haben schon antike Autoren Nuancen zwischen Verlachen und Lachen hervorgehoben, aber zwischen verhöhndem Spott und absichtslosem Spaß »scharf« zu trennen, ist ein vom Bürgertum durchgesetzter Sprachgebrauch. Wie mit zunehmender Verbindlichkeit bürgerlicher Kultur eine veränderte Einstellung zum Lachen eintritt,

¹ Jean Paul V 115f.

beobachtet man besonders gut im englischen Bereich, wo das Thema seit Anfang des 18. Jahrhunderts kontinuierlich debattiert wird.²

7.1.1

In der bis dahin maßgeblichen, aristokratischen Konversation war es eine sehr geschätzte Manier der Belustigung, die Position eines Gesprächspartners mit geistreichen Pointen zu unterlaufen. Für solche Wortgefechte waren auch tendenziöse Varianten des Witzes einschließlich indiskreter und frivoler Anspielungen zugelassen. Jener Kommunikationsstil findet Rückhalt in der bekannten Definition von Thomas Hobbes, welche Lachen zurückführt auf »*sudden glory* arising from some sudden *conception* of some *eminency* in ourselves, by *comparison* with the *infirmity* of others, or with our own formerly [...]«.³ Die höfischen Kreise der Restaurationszeit konnten noch ohne Bedenken unter das lachend ausgespielte Überlegenheitsgefühl unverhohlenen Triumph über Schwächen anderer oder Verachtung gegen lächerlich gemachte Personen subsumieren. Derartige Implikationen werden für die moralische Sensibilität der aufklärerischen Zirkel untragbar. Die neuen Verkehrsformen, bei denen Vertraulichkeit neben taktvollem Umgang als Regel gelten, verbieten ein Amüsement, das zum Nachteil eines Beteiligten wäre.

Joseph Addison und Richard Steele widmen dem Thema einige Ausgaben des *Spectator*⁴, wobei es ihnen vor allem darauf ankommt, einen adäquaten Konversationsstil für das in Kaffeehäusern, Clubs und Salons entstandene Forum bürgerlicher Selbstverständigung zu propagieren. Addison steht zwar noch keine bessere Definition für Lachmotive zur Verfügung, doch legt er Hobbes bereits auf eine Weise aus, die das Überlegenheitsgefühl modifiziert und die darunter befasste Schadenfreude als unwürdig abqualifiziert.⁵ Steele verurteilt jede Scherzkommunikation, welche die Konversation behindere. Um das allgemeine Wohlwollen in der Gruppe zu bewahren, sei von den

2 Ich beziehe mich für die englische Debatte auf die Ausführungen von Tave (1960), der den recht unübersichtlichen Diskussionsverlauf durch Auszeichnung der wichtigsten Trends sinnvoll strukturiert hat, unterscheide mich allerdings etwas von ihm durch stärkere Akzentuierung einzelner Aspekte.

3 Hobbes (1650), S. 46 [IX.13]

4 Vgl. in Bond (1965) die Nummern 23 (27. 3. 1711), 35 (10. 4. 1711), 47 (24. 4. 1711), 169 (13. 9. 1711), 179 (25. 9. 1711), 249 (15. 12. 1711), 262 (31. 12. 1711), 355 (17. 4. 1712), 422 (4. 7. 1712).

5 *Spectator* Nr. 249, in: Bond (1965), Bd. 2, S. 465ff.

Mitgliedern Freundlichkeit zu verlangen, was verletzenden Spott ausschließe. Die sozial erwünschte Form des Scherzens bestehe darin, einen lächerlichen Aspekt an jemandem so darzustellen, dass ihm dabei im Ganzen geschmeichelt werde, die gemeinsame Hochachtung erhalten bleibe. Der von freundschaftlichen Späßen zementierte Gruppenzusammenhang würde dagegen in divergierende Fraktionen zerrissen, wenn einer Witze auf Kosten des anderen reiße. Da ungehemmtes Amüsement über fremdes Missgeschick einen menschenfeindlichen Charakter enthülle, will Steele bissige Spötter aus der »humane Society« verbannt wissen: »It is, methinks, below the Character of Men of Humanity and Good-manners, to be capable of Mirth while there is anyone of the Company in Pain and Disorder.«⁶

Nach den Ansätzen im *Spectator* verstärken sich die Bemühungen, einerseits die Spottlust durch humanitäre Gesichtspunkte zu mäßigen sowie den Witz moralischen Kriterien zu unterwerfen, andererseits für das »reine« Lachen eine theoretische Begründung zu finden. Hobbes' Superioritätstheorem des Lachens wird in der öffentlichen Meinung genauso ungültig wie das anthropologische Fundament seines Denkens. Das neue Leitbild ist nunmehr Francis Hutchesons Lehre vom »moral sense«, welche die menschliche Natur durch rationale und moralische Anlagen (»good-nature«) bestimmt sieht. Das Ausblenden egozentrischer und aggressiver Antriebe aus dem Menschenbild erfolgt zeitgleich mit der Zurückweisung zugehöriger Lachmotive. Hutcheson erklärt die Ableitung des Lachens aus Überlegenheitsgefühlen für falsch, weil Menschen ja sonst jedes Mal lachen müssten, sobald sie sich überlegen fühlen, und umso mehr lachen würden, je minderwertiger ihnen das lächerliche Objekt vorkomme.⁷ Diese Einwände haben – trotz ihrer mangelnden Logik – den historischen Ausschlag gegeben, maliziösen Spott von echten, auf Wohlwollen gegründeten Formen des Lachens abzugrenzen. Für das herzliche Lachen werden anderweitige Ursachen angegeben. Mit Bezug auf John Lockes Assoziationspsychologie und in Weiterentwicklung seiner Witzdefinition soll es daraus entstehen, dass die Wahrnehmung eines Gegenstands inkongruente Vorstellungen beim Betrachter aufruft. Die von burlesker Literatur her bekannte Kombination von erhabenen und banalen Vorstellungen gilt hierfür als exemplarisch.

Dem anthropologischen Paradigmawechsel entsprechend weist Hutcheson also den Vorstellungskontrast als eigentliches Lachmotiv aus. Die posthu-

6 *Spectator* Nr. 422, in: Bond (1965), Bd. 3, S. 582ff.

7 Hutcheson (1725), S. 101ff.

me Veröffentlichung seiner Essays in Buchform (*Reflections upon Laughter*, 1750) und rasch folgende Neuauflagen (1758, 1772) in Glasgow zeigen an, dass sich die führende Philosophie seines Ansatzes bedient, um ihn zu einer soliden Komiktheorie auszubauen. Mit den *Elements of Criticism* (1762) und dem *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* (1764) legen Henry Home alias Lord Kames beziehungsweise James Beattie dann zwei Arbeiten vor, welche die neue Auffassung kodifizieren.⁸ Ihr Hauptpunkt ist die prinzipielle Unterscheidung zwischen Lachen (‹laughter›) und Spott (‹ridicule›) sowie die analoge terminologische Differenzierung von komisch (‹ludicrous›/‹risible›) und lächerlich (‹ridiculous›). Als lächerlich gelten Personen, die eine abstoßende oder unangenehme Qualität haben, wovon sich der Betrachter durch spöttisches, mit Verachtung gemischtes Lachen absetzt. Komische Objekte wirken hingegen amüsant, ohne abzustoßen; das Lachen, das sie provozieren, ist rein und bezweckt keine Distanzierung, sondern entsteht an der gleichzeitigen Kognition von Eindrücken, die normalerweise nicht zusammen assoziiert werden.

7.1.2

Das Interessante an jenem Stück Wissenschaftsgeschichte liegt nun nicht nur darin, dass eine schon länger bekannte Differenz zwischen verträglichem Scherzen und maliziösem Spott eine terminologische Präzisierung erfährt, sondern vor allem darin, dass mithilfe der eingeführten Begriffsdichotomie die beiden Formen lachfreudiger Kommunikation immer weiter voneinander abgerückt beziehungsweise moralisch gewertet werden, bis schließlich die eine in hohem Maße soziale Anerkennung genießt, die andere aber gänzlich diskreditiert ist.⁹ Auf das Bekenntnis, Lachen über komische Kontraste sei frei von tendenziösen oder ambivalenten Beimischungen, verzichtet kaum eine Literaturabhandlung. In krasser Abhebung davon nehmen Spott und bisiger Witz negative Nebenbedeutungen an, geraten ins moralische Zwielficht. Die noch so indirekte Artikulation aggressiver Gefühle wird sozial verpönt. Was früher wohl eher als treffende Bemerkung eines geistreichen Kopfes aufgenommen wurde, empfindet man jetzt sehr leicht als verletzend. Das von Hobbes' Definition erfasste Lachen wird zur Perversion erklärt, welche auf

8 Vgl. Home (1762) Bd. 1, S. 337ff. und Bd. 2, S. 40ff. sowie Beattie (1764), S. 602ff.

9 Tave (1960), S. 23 und 55f.

einer pathologischen Anlage zur Böswilligkeit beruht. Etwas kompromisslos lächerlich zu finden, kommt einem feindseligen Akt gleich.¹⁰

Zwar ist die glatte Abgrenzung weder von der Ästhetik konsequent beibehalten worden, noch hat die Literatur selbst den Zustand der Unschuld erreicht, ohne trivial zu werden. Wie entschlossen aber die damaligen Theoretiker waren, ihre normativen Vorstellungen vom reinen Lachen durchzusetzen, lässt sich an dem hartnäckigen Missverstehen ermessen, das sie den Ansichten des Earl of Shaftesbury entgegenbrachten. Sie unterstellten ihm, er habe behauptet, der wahre Gehalt einer Meinung sei allein dann ausgemacht, wenn sie es unbeschadet überstehe, ins lächerliche Licht gerückt zu werden. Tatsächlich verwendet Shaftesbury im ersten Aufsatz seiner *Characteristics* das unklare Schlagwort vom »test of ridicule«.¹¹ Was er damit jedoch sagen will, erläutert das anschließende *Essay on the Freedom of Wit and Humour* ausführlich: Mit Berufung auf ein Aristoteles-Zitat vertritt Shaftesbury die Auffassung, dass eine ernsthafte Betrachtung, welche keinen Scherz verträgt, suspekt ist, wie umgekehrt witzige Bemerkungen, die keinen tieferen Sinn ergeben, unecht sind. Für die Wahrheitsfindung werde deshalb eine informelle Atmosphäre nur förderlich sein, da diese Art des Redens ihrerseits schon Vernunft zeige. Wo indessen autoritativ gelehrt und devot zugehört werde, könne man den rationalen Gehalt viel schwerer überprüfen. Shaftesbury verteidigt die freie Debatte gegen den Schuldogmatismus, wobei er ausdrücklich den ungezwungenen Umgang der Clubs im Auge hat.¹² Obwohl er also eine durchaus liberale Kommunikationsform befürwortet, erntet er nicht weniger Kritik als Hobbes, einzig weil er die bereits negativ besetzte Vokabel »ridicule« neben »good humour« verwendet und dadurch den Verdacht erregt, dem verpönten Spotten das Wort geredet zu haben.

Die »scharfe« Dichotomie zwischen Spott und Scherz beherrscht zunehmend die ästhetische Diskussion. Feiner abwägende Studien – wie das *Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* von Corbyn Morris (1744) – werden kaum rezipiert, da sie die glatte Abgrenzung vermissen lassen, sondern eine Vielfalt von Mischformen für zulässig halten. Auch geringe Andeutungen aggressiver Spuren in lachfreudiger Kommunika-

10 Hobbes' Definition, die im *Spectator* immerhin noch diskutabel war, fertigt Hutcheson (1725, S. 102) kurzerhand als »ill-natur'd Nonsense« ab.

11 Shaftesbury (1711), Bd. 1, S. 10

12 Shaftesbury (1711), Bd. 1, S. 51ff.

tion widersprechen den leitenden Geschmacksnormen und gelten als Merkmal einer bössartigen Charakteranlage.

Darüber hinaus gerät die eben noch florierende Satire, als literarische Form des Spottens, in Misskredit. Ihren militanten Duktus, den sie aus einer feindseligen Motivierung bezieht, ereilt die gleiche offizielle Ächtung. Es wird dem Satiriker nicht länger honoriert, dass er soziale Mängel mit offener Indignation verfolgt und lächerlich macht, vielmehr erscheint er wie jemand, dessen unsublimierter Sadismus etablierte Verhältnisse lediglich diffamieren, aber keineswegs verändern will. Die schlimmen Anfeindungen, welche Jonathan Swift oder andere hervorragende Satiriker von Kritikern erdulden mussten, sprechen eine beredte Sprache. Im Satire-Artikel für die *Encyclopédie* bündelt Louis de Jaucourt das zeitgenössische Vorurteil:

Es scheint, dass im Herzen des Satirikers ein verborgener Keim von Grausamkeit sitzt, der das Interesse der Tugend zum Vorwand nimmt, um das Vergnügen zu haben, wenigstens das Laster zu zerreißen. In dieses Gefühl mischen sich Tugend und Bosheit, Abscheu vor dem Laster und nicht zuletzt Menschenverachtung, das Verlangen, sich zu rächen, und eine Art Ärger, das nur mit Worten tun zu können; und wenn die Menschen je durch die Satiren gebessert werden sollten, so scheint alles, was der Satiriker dann tun könnte, zu sein: sich darüber nicht zu ärgern.¹³

Satirische Aggression hatte etwa John Dryden noch zustimmend mit einem perfekten Hieb verglichen, der den Kopf abtrennt, ohne dass er herabfällt.¹⁴ Der *Spectator* sieht sie dagegen schon als einen giftigen Pfeil aus dem Dunkeln, der unheilbare Wunden schlägt, und beschließt, keine direkten Satiren zu publizieren, weil ihnen böse Absicht unterstellt werden könnte.¹⁵ Von da an hat satirisches Schreiben, sofern es überhaupt gebilligt wird, die Auflage, sich jeder dezidierten Parteilichkeit zu enthalten, womit natürlich die charakteristische Brisanz aus dieser Schreibart entfernt ist. (Der Gebrauch von ›Satire‹ in solch domestizierter Bedeutung schwimmt dann manchmal mit ›Humor‹. Auch Schillers Satireverständnis in *Naive und sentimentalische Dichtung* weist bereits auf Jean Pauls Humortheorie hin, die ihrerseits Elemente der barocken Narrensatire mitführt.)

13 Jaucourt (1765) in der Übersetzung von Brummack (1971), S. 324.

14 Dryden (1693), S. 93

15 *Spectator* Nr. 23 (1711), in: Bond (1965), Bd. 1, S. 97

7.1.3

Der Begriff ›Humor‹ folgt der Umwertung des Lachens. Er steht dann dem gewandelten Verständnis als umgepolter Terminus zur Verfügung.¹⁶

An seinem etymologischen Ursprung bezeichnet das lateinische Wort ›humor‹ Flüssigkeiten aller Art. Die von der antiken Medizin entwickelte, bis in die frühe Neuzeit gültige Humoralpathologie verstand darunter die disponierenden Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe oder schwarze Galle. Das Unterscheidungskriterium ermöglichte es wiederum der Temperamentenlehre, eine sanguinische, phlegmatische, cholerische oder melancholische Gemütsverfassung zu diagnostizieren, je nachdem, welcher der vier ›humores‹ dominierte.

Im England des späteren 16. Jahrhunderts avanciert die semantische Ableitung ›humour‹ zu einem bildungssprachlich geläufigen Ausdruck, der nicht allein ein konstitutionelles Temperament benennt, sondern insgesamt unangepasstes Verhalten, was man auf ungünstig gemischte Körpersäfte zurückführte. Wegen ihrer Abweichung von der Normalität wecken die ›humours‹ das Interesse elisabethanischer Dramatiker, nämlich als Thema der Tragödie, insofern deren Protagonisten durch unbeherrschte Leidenschaften schicksalhaft determiniert sind, oder als lächerliche Zielscheiben von Komödien, wenn die Normverletzungen weniger Schaden im Sozialleben anzurichten drohen. Um die volle Bandbreite des Begriffs ermessen zu können, genügen zwei Beispiele aus William Shakespeares Stücken: Lady Macbeths destruktive Machtgier ist ihrer Natur nach genauso ein ›humour‹ wie Katharinas widerspenstige Attitüde.

Die »comedy of manners« der Restaurationszeit übernimmt die Bühnentradition weitgehend; laut Thomas Shadwell ahmen viele neuere Werke ohnehin nur Ben Jonsons meisterhafte Komödien nach. Doch wo der Zeitgenosse Shakespeares die »vain fantastick passions« physiologisch bedingt glaubte, da kennzeichnet Shadwell die ›humours‹ psychologisch mit dem Attribut »Byas of the Mind«.¹⁷ Seine *Humorists* (1671) verspotten zum Beispiel die männliche Einbildung, für alle Frauen unwiderstehlich zu sein, als eine derartige mentale Voreingenommenheit. In *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) spricht John Dryden von

16 Die Wortgeschichte von ›Humor‹ wird ausführlich dokumentiert bei Schmidt-Hidding (1963).

17 Shadwell (1671), S. 254

some extravagant habit, passion, or affection, particular [...] to some one person, by the oddness of which, he is immediately distinguished from the rest of men; which being lively and naturally represented, most frequently begets that malicious pleasure in the audience which is testified by laughter; as all things which are deviations from common customs are ever the aptest to produce it [...].¹⁸

Das fasst die typischen Ansichten des 17. Jahrhunderts bündig zusammen: Ein ›humorist‹ (so die nun bevorzugte Bezeichnung) ist ein Außenseiter, dessen verschrobenes, aus dem üblichen Rahmen fallendes Wesen als Zielscheibe aggressiver Satire dient, während die Gemeinschaft ihren normativen Konsens im Gelächter über das bloßgestellte Fehlverhalten konsolidiert.

Um die Wende zum 18. Jahrhundert macht sich indessen der oben beschriebene Wandel des Publikumsgeschmacks bemerkbar, dem William Congreve Rechnung trägt, wenn er im Prolog zu *Love for Love* (1695) ankündigt:

There's Humour, which for chearful Friends we got
And for the thinking Party there's a Plot.
We've something too, to gratifie ill Nature,
(If there be any here) and that is Satire.
Tho Satire scarce dares grin, 'tis grown so mild;
Or only shews its Teeth, as if it smil'd.¹⁹

Auf die soziologische Relevanz dieser Geschmacksänderung verweist George Farquhars Beobachtung, wonach der Höfling eher geistreiche Pointen (»*Wit and Purity of Style*«) zu schätzen wisse, wohingegen der Städter mehr an Charakterkomik (»*Humour and Ridicule*«) Gefallen habe.²⁰

Je stärker das Aggressive der satirischen Intention aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt wird, desto weniger dient Lachen über sonderbare ›humorists‹ sozialer Kontrolle, sondern ist Anzeichen eines Amusements, das Exzentriker trotz allem in ihrer Eigenart akzeptiert. Zur Umwertung trägt erheblich bei, dass die Diversität ungewöhnlicher Individualitäten das liberale Weltbild des Bürgertums bestätigt, was Thomas Davies seinerzeit folgendermaßen auf den Punkt bringt: »At length Commerce, and her companion Freedom, ushered into the world their genuine offspring, True Humour.«²¹

18 Dryden (1668), S. 85.

19 Congreve (1695), S. 213; vgl. Hooker (1948).

20 Farquhar (1702), S. 327

21 Davies (1777), S. 48

Der durch Wohlstand und staatlich garantierte Freiheiten gesicherte Privatbereich erlaubt es den Einzelnen, nonkonformistische Haltungen zu entfalten beziehungsweise ihre unverwechselbare Identität zu behaupten. Vor diesem Hintergrund muss ein Sonderling beinahe vorbildlich wirken als »a person who governs himself according to his own understanding in disobedience to that of others, who are more in fashion than himself.«²² Steeles Bewunderung des Exzentrikers, welcher nur auf die Stimme seines Herzens – »that throbbing particle of divinity within us« – hört, wird nicht uneingeschränkt geteilt, gibt aber die Umwertungstendenz auch für differenziertere Ansichten vor. Corbyn Morris zum Beispiel analysiert scharfsichtig, wie der »humorist«, der seiner Unabhängigkeit zuliebe fremde Erwartungen unterläuft, genau dadurch eine Rolle erfüllt, seine ungesellige Art also mit Geselligkeit rechnet. Gleichwohl räumt Morris ein, dass allererst die Inszenierung des Individualismus jenen Freiraum schafft, in dem positive Eigenschaften wie Zivilcourage und Kritikfähigkeit erstarken.²³ Der spezifische Subjektivitätsdiskurs des liberalen Bürgertums ist bald umfassend etabliert. Den guten Anlagen der menschlichen Natur (»good-nature«) fügt sich hierbei lebenswürdige Heiterkeit (»good-humour«) so harmonisch ein, dass sie mittelbar als Beglaubigung ihrer anthropologischen Basis gilt. Sie bildet auch den Keim, aus dem im 19. Jahrhundert der »sense of humour« hervorgehen wird, womit man ein ausgeprägtes Gespür für die Relativität von Selbstentwürfen meint, das seither fest mit dem Ideal einer mehrdimensionalen Persönlichkeit verwachsen ist.²⁴

Solange es allerdings dem gewandelten Publikumsgeschmack an eindrucksvollen literarischen Beispielen mangelt, greift er ersatzweise auf beliebte Figuren der tradierten Komödie und Satire zurück, wobei er über deren verwerfliche Charakterzüge hinwegsieht. Eine solche Transformation erfährt John Falstaff, dem man so viel jovialen Charme zuspricht, dass sich seine (bei Shakespeare betonte) moralische Fragwürdigkeit verliert. Fast vollständig fällt die Metamorphose Don Quijotes aus. Immer seltener wird er (wie bei Cervantes) als ein an heroischen Illusionen krankender Verrückter eingestuft, sondern findet wegen seiner Schwäche, eines lediglich unzeitgemäßen Idealismus, wohlwollendes Verständnis. Derartige Stilisierungen erübrigen sich beim Erscheinen der Romane Laurence Sternes, die nicht nur darin einzigartig sind, dass sie mit dem Brüderpaar auf Shandy Hall

22 Steele, in: *The Theatre*, Nr. 4 (9.-12. 1. 1720), zit. nach Tave (1960), S. 101.

23 Vgl. Morris (1744), S. 15-23

24 Vgl. Wickberg (1998)

oder dem reisenden Pfarrer Yorick unübertroffene humoristische Gestalten vorführen. Sie markieren darüber hinaus den entscheidenden Übergang von der Komik einzelner Charaktere zu einer narrativen Struktur, welche eine thematische Beziehung zwischen Erzähler und präsentierten Akteuren herstellt, womit sie eine selbstreflexive Komplexität erreicht, wie sie für literarischen Humor wesentlich ist. Denn erst diese Form korreliert die fixen Ideen der Handlungsträger mit der neuen Subjektivitätserfahrung auf eine dermaßen zweischneidige Weise, dass die Implikationen des aufklärerisch-empfindsamen Menschenbilds gerade in ihrer Problematik erkennbar werden. Eben deshalb kann sich der Humorbegriff vom Objekt des Lachens lösen und den speziellen Wahrnehmungsmodus bezeichnen, den (nunmehr so genannte) humoristische Autoren zur Perspektivierung einsetzen.

7.2 Jean Pauls *Siebenkäs*

Bevor ich den Zusammenhang von Humor und kulturellem Ichideal näher betrachte, möchte ich einen Text heranziehen, an dem die unmittelbare Bedeutung der sozialpsychologischen Konstellation für die literarische Produktion augenfällig demonstriert werden kann.

Jean Paul hat die psychische Hemmung seiner satirischen Ausdrucksfähigkeit unter dem idealistischen Standard der Subjektivität nämlich zu einem humoristischen Glanzstück verarbeitet. Er hatte bekanntlich seine schriftstellerische Laufbahn mit Satiren begonnen, brachte davon auch zwei Sammlungen auf den Markt, ohne jedoch Erfolg zu verzeichnen. Tatsächlich sind weder die *Grönländischen Prozesse* (1783) noch die *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) besonders bemerkenswert. Erst das humoristische Schreiben erlebt Jean Paul als Durchbruch zur adäquaten Form, in der sich das Herz öffnen und innerste Gefühle aussprechen darf, denen das satirische Genre zu wenig Platz einräumt.²⁵ Um das Prekäre der frühen Schreibweise voll auszuloten, unterschiebt er einer seiner Romanfiguren den Urhebertitel der anonym erschienenen *Teufelspapiere*²⁶; in dem Roman *Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796) werden die unbewussten Schwierigkeiten satirischer Literaturproduktion thematisiert.

25 Vgl. Jean Paul I 15f.

26 Jean Paul II 81; IV 721 und 740

7.2.1

Die fiktive Biographie des Firmian St. Siebenkäs zeigt ihn als dreißigjährigen Mann, der erst vor kurzem geheiratet hat. Finanziell baut er auf eine lange nicht beanspruchte Erbschaft, denn sein dürftiges Einkommen als Armenadvokat würde keine zwei Leute ernähren. Die Auszahlung des Nachlasses wird ihm allerdings vom perfiden Vormund verweigert, der den Umstand ausnutzt, dass Siebenkäs während des Studiums mit seinem Freund Leibgeber die Namen tauschte. Jetzt muss sich der Betrogene einem Gerichtsprozess samt den absehbaren, teuren Verschleppungstaktiken stellen. Die Notlage bringt ihn auf den Gedanken, ein satirisches Buch zu schreiben, weil er hofft, das Honorar werde Lebensunterhalt sowie Verfahrenskosten decken. Seine Frau Lenette jedoch, welche inzwischen um den Erbstreit und dessen Hintergründe weiß, ist tief betroffen sowohl über den Namentausch ihres Mannes als auch sein Schweigen darüber.

Diese Krise fördert eine unüberbrückbare Verschiedenheit im Charakter beider Eheleute zutage. Auf das Naturell des Helden fällt ein ausgesprochen günstiges Licht. Seine »freie Seele«²⁷ hebt sich von der kleinstädtisch steifen Umgebung ab, deren statusorientiertes Denken ihm egal ist. Er fragt nicht nach Konventionen oder weltmännischem Benehmen, sieht nur auf den Wert der Person. Unvermeidlichen Zwängen begegnet er mit stoischer Gelassenheit, wodurch er sich Sensibilität und geistige Überlegenheit bewahrt. Seine Frau kommt erheblich schlechter weg. Sie lebt völlig angepasst an die Verhältnisse, ist in allen Angelegenheiten stark traditionsgebunden und von den Meinungen der Nachbarn abhängig. Es bedeutet ihr viel, einerseits Äußerlichkeiten zu beachten, andererseits vorgegebene Pflichten zu erfüllen. Sie geht restlos in der Rolle der Hausfrau und Hutnäherin auf, so dass die damals übliche Berufsbezeichnung einer Putzmacherin wie das Etikett ihrer konformistischen Persönlichkeit klingt.

Beiden Eheleuten mangelt es an Verständnis füreinander. Firmian berücksichtigt ebenso wenig das Herkunftsmilieu der Frau wie ihr jugendliches Alter, noch zieht er in Erwägung, dass seine intellektuellen Freiheiten ihr, die bloß religiöse Unterweisung erfahren hat, verschlossen bleiben. Der Erwartung, sie vermöchte »die menschliche Gesellschaft an seiner Seite auszulachen«²⁸, kann Lenette gar nicht genügen, da sie die Späße ihres Mannes

27 Jean Paul II 391

28 Jean Paul II 308f.

niemals begreift, geschweige denn seine Intention. Sooft er also die erstarrten Verhältnisse willkürlich umdenkt, um zumindest dem Trübsinn zu entrinnen, entkräftet ihn allemal ihre »gute förmliche Widerlegung«²⁹, welche die richtige, aber triste Sicht der Dinge klarstellt. Siebenkäs wiederum ist schon ganz auf Spaßkommunikation eingeschworen. Wenn Lenette seinem losen Denken wehrt, weil man sonst bald glauben werde, er sei nicht recht gescheit, verwirrt er sie mit der Antwort »Bin ich's denn?«³⁰ noch mehr, anstatt ihre Sorgen aufzugreifen. Seitdem sie von dem Namentausch Kenntnis hat, sind ihr die unfrommen Verrücktheiten ihres Mannes sogar unheimlich, weshalb sie ihn mit großem Misstrauen ans Satireschreiben gehen lässt.

Vor diesem Beziehungskonflikt spielen die humoristischen Szenen, deren unbewusster Gehalt die Problematik satirischen Schreibens umkreist.³¹ Firmians literarische Arbeit gedeiht mickrig, seit unausgesprochene Aggression im Raum steht. Er ist gezwungen, auf die dauernden Putzaktionen seiner Frau zu achten, in denen stumme Anklage und insgeheimer Groll zum Ausdruck kommen.

Anfangs bezwang er sich recht gut; er gab sich zu bedenken, die Frau müsse sich doch wenigstens regen und könne, solange sie keinen verklärten Leib und keine verklärten Möbeln handhabe, unmöglich so leise in der Stube auftreten wie ein Sonnenstrahl oder wie ihre unsichtbaren guten und bösen Engel hinter ihr. Aber indem er bei sich diesen guten cours de morale, dieses collegium pietatis hörte, kam er aus dem satirischen Kontexte und Konzepte und schrieb bloß matter weiter.³²

Im stillen Monolog bildet sich ab, wie der Einspruch des Über-Ichs feindselige Impulse momentan niederhält, unmittelbar damit aber auch die Arbeitsfähigkeit des Ichs beeinträchtigt und ihm Ressourcen seines Protests verschließt.

Der behinderte Satiriker bittet Lenette nun dringlich, solange er konzipiere, keinen Krach zu machen. Obwohl sie also demonstrativ leise ist, kann er sich nicht aufs Schreiben konzentrieren, sondern lauert zwanghaft auf eventuelles Störverhalten. Da sie fast unhörbar herumschleicht, muss er freilich »fleißig aufpassen«, doch vernimmt er zu seiner Genugtuung die meisten

29 Jean Paul II 308

30 Jean Paul II 292

31 Jean Paul II 154-174

32 Jean Paul II 154f.

Geräusche. Längeres, intensives Horchen gibt ihm einen guten Grund, das Schreiben abzubrechen, um »das peinigende Trippeln« zu monieren. Jetzt verlangt er von ihr, wieder normal herumzulaufen (auch wenn er am liebsten neben dem lauten und leisen Gehen noch das durchschnittliche abgeschafft hätte), dafür allerdings nur absolut nötige Tätigkeiten auszuführen. Indem seine Frau die Auflage scheinbar befolgt, versteht sie es, an ihrem gewohnten Arbeitsgang festzuhalten. Je »aufmerksamer und intoleranter« er reglementiert, desto hartnäckiger hat sie ihren Willen.³³ Als er zum Beispiel verbietet, in der Schlafkammer mit dem Besen aufzukehren, setzt sie die Hantierung kaum vernehmlich mit einem Handfeger fort. Weil er das nebenan »zum Glück wider Verhoffen« dennoch hört, muss er abermals unterbrechen und auf sie einreden, die unterdessen ohnehin fertig wird. Firmian geht erneut ans Werk –

Lenette drückte indes langsam die Kammertüre zu; er musste also von Neuem schließen, dass draußen in seiner Gehenna und Pönitzpfarre wieder etwas gegen ihn im Werke sei. Er legte die Feder nieder und rief über den Schreibtisch hinweg: »Lenette, ich kann's nicht genau hören; bist du aber draußen wieder über etwas her, das ich nicht ausstehen kann: so bitt' ich dich um Gottes Willen, stell' es ein, mach' einmal meine heutige Kreuzschule und meine Werthers Leiden darin aus – lasse dich sehen!« – Sie versetzte, aber mit einem vom heftigen Bewegen schwankenden Atem: »Nichts, ich mache nichts.« Er stand wieder auf und öffnete die Türe seiner Marterkammer. Die Frau bügelte darin mit einem grauen Flanell-Lappen und scheuerte das grüne Ehe-Gitterbette ab.³⁴

Selbst eine lange Auseinandersetzung darüber, wie negativ sich das renitente Putzen auf die Qualität der Satiren auswirke und deshalb den finanziellen Ertrag mindere, bringt kein Ende, sondern lediglich eine neue Wendung des zermürbenden Kleinkriegs. Denn Lenette stellt jetzt zwar das Putzen ein, solange ihr Mann am Schreiben ist, wartet jedoch bloß darauf, bis er eine kurze Pause einlegt, um schnell ein paar Handgriffe dazwischenzuschieben, was ihm den Rest an Fassung nimmt.

Frühere Interpretationen zum *Siebenkäs* haben auf einseitige Weise beschrieben, wie das literarische Projekt des Helden unter dem dumpfen Starrsinn seiner Frau leidet. In der Tat fällt die Schilderung hauptsächlich zu sei-

33 Jean Paul II 155f.

34 Jean Paul II 157

nen Gunsten aus. Meine referierende Zusammenfassung verstärkt dagegen die feinen Seitenhiebe des Erzählers, weil das andere, eher versteckte Erzählmotiv erst wahrnehmbar ist, nachdem man sich von der dominanten Perspektive freigemacht hat.

7.2.2

Eine Bestätigung dieser Lesart liegt ferner darin, dass Jean Paul für die zweite Auflage eine Szene hinzufügt, welche strukturell die vorausgegangene glatt wiederholt, aber einen weitaus banaleren Streitpunkt betrifft. Damit unterstreicht er die Ambivalenz der narrativen Intention und vertieft den Eindruck, dass der angehende Schriftsteller einen inneren Konflikt auf der Beziehungsebene austrägt, eine mentale Schreibhemmung den störenden Tätigkeiten der Frau anlastet, wodurch er sowohl sein Unvermögen rationalisiert als auch seinen angestauten Aggressionen legitimierte Abfuhr verschafft. In der ergänzten Szene³⁵ hat Siebenkäs beschlossen, nur noch abends zu konzipieren, wenn sich Lenette Näharbeiten vornimmt, womit jedes Konfliktpotenzial ausgeräumt scheint. Bereits am ersten Abend verfällt er indessen auf den Gedanken, sie möchte ihm das ›Putzen‹ des Kerzendochts abnehmen, das in regelmäßigen Abständen nötig ist, um ein Blaken des Lichts zu verhindern. Erwartungsgemäß kann sie es nicht richtig handhaben. Seiner Meinung nach wartet sie zu lange mit dem Abschneiden, so dass er wie vorher andauernd unterbrechen muss, um daran zu erinnern. Seine Aufforderung, die Lichtschere öfter zu gebrauchen, erfüllt sie prompt mit geflissentlicher Übertreibung, weshalb der Schriftsteller im alten Dilemma ist, anstatt zu schreiben, kontrollieren zu müssen, ob früher oder später geputzt werden soll. Das zeitraubende Reglementieren setzt sich fort, bis der Satiriker sein letztes bisschen Geduld verliert und, vor Wut zitternd, das eingedunkelte Kerzenlicht ganz auslöscht. Die erzwungene Pause kommt ihm gerade recht, um in der Dunkelheit herumzuschimpfen und ihr Schikane vorzuwerfen. Als Lenette stumm das Licht anzündet, sieht er Tränen in ihren Augen.

Es war zum ersten Male in der Ehe. Da durchschauete er, wie ein Magnetisierer, den ganzen Krankheitbau seines Innern und beschrieb ihn, zog auf der Stelle den alten Adam aus und warf ihn verächtlich in den fernsten Winkel. Dies vermochte er leicht, sein Herz stand der Liebe und der Gerechtigkeit

35 Jean Paul II 168-174

so offen, dass, sobald sich diese Göttinnen zeigten, seine zornige Stimme aus dem Vordersatz ankam als die mildeste im Nachsatz, ja er konnte die Streitaxt einhalten mitten im Niederhieb.³⁶

Die zweite Szene betont die Psychopathologie des Satirikers, welche als Konflikt zwischen dem »alten Adam« und seinem besseren Selbst hingestellt wird. Es ist deshalb wichtig, nicht nur mit Siebenkäs äußere »Hemmketten«³⁷ für die Stagnation des Projekts verantwortlich zu machen, sondern sie ebenso als Objektivierungen von psychischen Barrieren zu verstehen. Das irrealer Moment der Beschwerden hat im Grunde schon Lenettes positivistischer Verstand aufgespürt, wenn sie einwendet, dass Firmian doch auch von den Geigenübungen des Nachbarjungen nicht gestört werde beziehungsweise den Kerzenschein moniere, der ihr sogar beim Nähen gut ausreiche.³⁸ Dagegen bemüht ihr Mann die »psychologische« Erklärung, dass ihn beim geistigen Arbeiten weniger sinnliche Wahrnehmungen irritieren, als vielmehr der Gedanke ans Putzen selbst, der alle anderen Einfälle auslösche.³⁹

Diese ersichtlich fixe Idee macht schlagartig »den ganzen Krankheit[s]bau seines Innern« klar. Offenbar wurzelt der verselbständigte Gedanke ans Putzen im Schmutzkomplex, von wo aus wiederum assoziative Verbindungen zum literarischen Projekt bestehen, denn die Erzähler-Metaphorik siedelt Satire zwischen den Wortfeldern des Schmutzigen und Bösen an. »Swifts schwarze Kunst«⁴⁰, als Umschreibung satirischer Literatur überhaupt genommen, komprimiert beides: teuflische Magie und die unsauberen Praktiken der Invektive.⁴¹ Sobald Siebenkäs »in der satirischen Rußhütte« ans destruktive Anschwärzen geht⁴², wird der Gegengedanke ans Putzen überwertig, weil er einen Widerwillen gegen das nicht lizenzierte Vorhaben ausdrückt. Die Klagen, seine Frau störe ihn, formulieren in paranoider Verzerrung einen zutreffenden psychischen Sachverhalt, das heißt, auf der unbewussten Symbolebene sind die Aktionen des Ehepaars allerdings konträr. Lenette weiß ihre bedrohte Identität nur zu wahren, indem sie alle ums Putzen zentrierten Aufgaben pflichtgemäß erfüllt. Der Übereifer, mit dem

36 Jean Paul II 174

37 Jean Paul II 173

38 Jean Paul II 167, 172

39 Jean Paul II 158, 171, 172

40 Jean Paul II 472; siehe auch 58.

41 Vgl. Jean Paul IV 824 zum Titel der *Teufelspapiere*, sowie II 41 und 1137 zum Thema des Anschwärzens.

42 Jean Paul II 155

sie den gesamten Hausrat sauber hält, will die Angst vor Verwahrlosung bewältigen und zugleich ihr reines Gewissen zeigen. Siebenkäs bezweckt mit seinen Satiren das genaue Gegenteil, nämlich Verelendung als Ergebnis sozialer Ungerechtigkeit zu thematisieren. Sind die Putzaktionen wie hilflose Gesten, welche den Verfall bürgerlicher Reputation aufhalten oder sogar annullieren möchten, so sollen die satirischen Anklagen das miserable Leben literarisch in den Dreck ziehen. Aber der Kraftaufwand, gegen etablierte Verhältnisse anzuschreiben, wird von der demonstrierten Ordentlichkeit gleichsam weggewischt und ungeschehen gemacht. Sie verkörpert sowohl die gesellschaftliche Ordnung als auch deren normative Präsenz in Firmians Psyche. So verstanden, ist das zwanghafte Achten auf Putzhandlungen nichts anderes als der Disziplinierungserfolg seines Über-Ichs.

Die negativ verschränkten Interaktionen zwischen weiblicher Putzwut und männlichem Reglement inszenieren verhüllt anal-sadistische Regungen, welche der Anlass satirischen Schreibens in erhöhtem Maße mobilisiert, was den beschriebenen Konflikt auslöst. Siebenkäs ist zum Satiriker ungeeignet, denn ihm steht Polemik nicht frei zur Verfügung. Das tatsächliche Schreibproblem liegt in der Unfähigkeit, mit destruktiven Impulsen überhaupt umzugehen. Noch weniger kann er sie stilistisch verwerten, da sie sich als verdrängte der sprachlichen Ich-Kontrolle entziehen. Seine Satiren vermeiden ja auch jede merkbare Brisanz, ihre paar streitbaren Wahrheiten bleiben hinter unverständlichen Anspielungen und schwachen Witzen versteckt. Wahrscheinlich darf er die Eindämmung von verdrängten Aggressionen keinen Spaltbreit lockern, um wenigstens eine dosierte, treffsichere Militanz zuzulassen; »vor lauter Zorn kann man den Zorn nicht ästhetisch, d.h. satirisch auslassen, so wenig als der Jüngling die Liebe während seiner Liebe malen kann [...]«. ⁴³ Das sind Firmians eigene Worte, womit er allerdings einen späteren Lebensabschnitt meint, der das Überarbeiten der *Teufelspapiere* für eine Neuauflage unmöglich macht, weil nun »die Werke des Teufels [...] in die Waschmaschine [...] zu werfen« seien. ⁴⁴ Er hat es inzwischen zum Justizinspektor gebracht, ist dadurch beruflich zur Strafverfolgung ermächtigt. Einzig diese Form, die legalisierte Ausübung von Gewalt, erlaubt ihm, aggressiven Neigungen mit Billigung seines Über-Ichs nachzugeben. Da

43 Jean Paul IV 741

44 Jean Paul IV 741. Auch Jean Pauls stilistische Bearbeitung der Satiren für die *Palingenesien* ließe sich unter dem Aspekt der Verbalisierung von Aggression (IV 777) betrachten.

satirische Artikulation feindseliger Tendenzen nicht von ähnlichem Rückhalt in der Gesellschaft abgesichert ist, scheint sie nach wie vor problembeladen.

7.2.3

Im Konflikt um die satirische Neigung lässt sich näherhin ein Faktor ausmachen, der für den Einspruch des Über-Ichs ausschlaggebend ist. Der Erzähler tut alles dazu, den Leser diesbezüglich zu lenken, denn im Verlauf des Romans, zumal in der zweiten Auflage, verstärkt er die Textsignale, welche das spöttische Betragen zum peripheren Persönlichkeitsmerkmal stilisieren. Wann immer das Thema der »satirischen Bosheit«⁴⁵ anklingt, häufen sich Wörter wie »nur«, »bloß« oder »scheinbar«, »Anschein« etc., die etwaige Impertinenzen verharmlosen. Mit solchen Einschränkungen beziehungsweise Dementis will der Erzähler verhindern, dass Leser von dem sarkastischen Habitus Firmians auf den Charakter schließen und sein gutes Herz verkennen.

Die Figur des Leibgeber (einschließlich seiner Außenseiter-Rolle, deren existenzielle Unhaltbarkeit im *Titan* evident wird) benutzt Jean Paul zur Kontrastierung. Die beiden Freunde sind zwar allgemein mit der Ähnlichkeit von Zwillingen ausgestattet, nicht zuletzt haben sie die Lust gemeinsam, ihre verbissen ernste Umwelt durch Streiche zu verwirren, dennoch zeigen sich gerade hier Unterschiede. Leibgeber ist »überall ungestüm, frei, kühn, ergrimmt und unversöhnlich gegen Ungerechtigkeiten«.⁴⁶ Über die Beschränktheit und Eitelkeit der Mitmenschen kann er sich aufrichtig ärgern, über Ausbeutung und Intrigen offen empören. Zu »Leibgebers harter Kräftigkeit, ja sogar Zornfähigkeit«⁴⁷ fehlt jede Entsprechung im Doppelgänger. Siebenkäs mangelt es keineswegs an Zivilcourage, aber die Menschenliebe gibt seinen Protesten »unvermerkt [...] den sanften tiefern leisern Ton«.⁴⁸ Er sieht alles milder, vergibt schneller, ist selbst Feinden nicht wahrhaft böse. Unterschiedlich zu aggressiven Äußerungen disponiert, verbinden die Freunde auch mit ihren »satirischen Bosheiten« grundverschiedene Intentionen. Leibgeber legt seinen derben Späßen einen klaren Bestrafungszweck bei, in den

45 Jean Paul II 333

46 Jean Paul II 389

47 Jean Paul II 70; vgl. 41 und 66. Alle Stellen sind Änderungen der 2. Auflage.

48 Jean Paul II 88

durchaus Rachegeanken einfließen.⁴⁹ Leute, gegen die er ausfällig wird, bekommen seine Feindseligkeit nachhaltig zu spüren und sehen ihre hinterhältigen Pläne vereitelt. Wenn sie sich dagegen von Firmians Possen getroffen fühlen, so ist das ein zufälliges, ganz unbeabsichtigtes Resultat. Er empfindet die Mitmenschen nur als Anlässe, kaum als Adressaten seines Spotts. Eine Rückwirkung auf sie ist ihm so nebensächlich, dass er ihre gekränkten Reaktionen gar nicht begreift.⁵⁰ Seine Sarkasmen transportieren eine richtungslose Aggressivität, welche, anstatt einer Offensive oder Revanche zu dienen, eher das narzisstische Hilfsmittel seines »welttrotzenden Stoizismus«⁵¹ darstellt. Jedenfalls ist der Erzähler bemüht, die satirische Haltung des Siebenkäs als bloß angenommenen Charakterpanzer hinzustellen, womit das zart besaitete Gemüt sich vor Kränkungen schützt.⁵²

Jene eigentliche Innerlichkeit aber, die in den Verhältnissen des Armenadvokaten schlecht zur Geltung kommt, bezeichnet Jean Paul mit dem Zentralsymbol der empfindsamen Tradition, dem Herzen. Firmians Herz ist sehr sensibel, voller Sanftmut, Güte und Liebe.⁵³ Aggressionen sind ihm notwendig äußerlich. Das wird gerade im Hinblick auf die *Teufelspapiere* betont, deren eklatanter Mangel an Polemik darin begründet sein soll, dass das satirische Gift des Autors »nur in seinem Tintenfasce und in seiner Schreibfeder, d.h. in seinem Kopfe, aber nicht in seinem Herzen waren«.⁵⁴ Dem Leser, der leichthin das Gegenteil annimmt, verspricht Jean Paul einmal eine ausführliche Erklärung, warum die »satirische Ader« keine Verhärtung des Herzens nach sich ziehe, sondern womöglich davor bewahre.⁵⁵ Zur Erklärung gelangt er indessen nie, beteuert desto öfter die Richtigkeit des Sachverhalts, ohne freilich das Publikum zu seinem Ärger recht überzeugen zu können.⁵⁶ In

49 Jean Paul II 40, 70, 389

50 Jean Paul II 228, 337

51 Jean Paul II 70

52 Jean Paul II 323, 328, 333, 337, 353

53 Jean Paul II 88, 115, 174, 313, 323f., 329

54 Jean Paul II 115. Bei der entschärfenden Uminterpretation der Satiren ist Jean Paul ungewöhnlich konsequent. In der 1. Auflage wird noch von ihrem »bittern Tone« gesprochen (II 1150), in der 2. Auflage ist die Bitterkeit gestrichen und durch »Schein-Härte« ersetzt, die »bloß die ästhetische Bedingung einer rein durchgeführten Satire« sei (II 189). In der *Vorschule* (V 126) wird den literarischen Arbeiten Leibgebers und Siebenkäs' der Titel des Satirischen überhaupt abgesprochen.

55 Jean Paul II 323

56 Jean Paul II 115. Ferner 88, 174, 228, 313, 323.

der Tat muss die Aggressivität doch fühlbare Spuren im Herzen hinterlassen haben, da Siebenkäs während der Krise nervöse Herzstörungen entwickelt, die sein Erzähler und Leidensgenosse Jean Paul mit hypochondrischer Weitschweifigkeit beschreibt.⁵⁷ Durch den empfindsamen Kontext wird eine bestimmte Deutung des Symptoms nahegelegt. Jene Innerlichkeit, welche das Herz symbolisiert, stellt ja, auch wenn sie praktisch kaum relevant ist, die komplette Selbstdefinition des Siebenkäs dar. Diesem narrativ optimierten Selbstverständnis sind Aggressionen wohl äußerlich, jedoch weniger im Sinn einer willkürlich zugelegten Attitüde als vielmehr eines unannehmbaren Persönlichkeitsanteils. Die strapazierte Behauptung, von den hervorgekehrten Bitterkeiten finde sich nicht das Geringste im Herzen des Satirikers, hat ihre psychologische Wahrheit darin, dass die feindseligen Impulse gänzlich aus seiner inneren Wahrnehmung gelöscht sind, weil ihr Vorkommen dem idealen Selbstbild widerspricht. Da ihre illegitime Virulenz dem Bewusstsein unzugänglich ist, übernimmt das Symptom der Herzneurose die Funktion, eine das Ichideal lädierende Präsenz von Aggressionen auf körpersprachlichem Niveau auszudrücken.

Die Botschaft der leiblichen Kommunikation wird allerdings nirgends reflektiert. Zu thematisieren, was in der ambivalenten Darstellung des Konflikts angelegt ist, geht über das Ausdrucksvermögen des Erzählers. Stattdessen trifft er umständliche Vorbereitungen, um seinen Helden aus den engen Verhältnissen zu erlösen, und führt ihn einem seiner Innerlichkeit angemessenen Leben entgegen. Wo dieses anfängt, hat der Roman bezeichnenderweise ein Ende.

Mit der Konfliktanalyse wollte ich deutlich machen, wie der durch die allgemeine sozialpsychologische Umorientierung bedingte Wandel sich in Jean Pauls Auffassung von Spottlust fortsetzt. Der satirische Habitus verliert seinen offensiven Weltbezug, wird von der Vorstellung idealer Innerlichkeit lahmgelegt, dient allenfalls zu ihrem provisorischen Schutz und konvergiert endlich mit einer humoristisch genannten Haltung. Eine Charakterisierung des Siebenkäs fasst das zusammen:

Er verhing sein schönes Herz mit der grotesken komischen Larve und verbarg seine Höhe auf dem niedergetretenen Soccus – und machte das kurze Spiel seines Lebens zu einem Mokierspiel und komischen Heldengedicht. Grotesken Handlungen lief er aus höhern Gründen als aus eitlen nach. Es kitzelte

57 Jean Paul II 304f.

ihn erstlich das Gefühl einer von allen Verhältnissen entfesselten freien Seele – und zweitens das satirische, dass er die menschliche Torheit mehr travestiere als nachahme; er hatte unter dem Handeln das doppelte Bewusstsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers. Ein handelnder Humorist ist bloß ein satirischer Improvisatore.⁵⁸

Das »doppelte Bewusstsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers« verweist schon auf den zentralen Gedanken der Humortheorie Jean Pauls, worin wir im Übrigen die Korrelation des Humors mit dem kulturell verbindlichen Identitätsentwurf wiederfinden werden.

58 Jean Paul II 292

