

ESV

# Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften

Herausgegeben von  
Ulrich Ernst, Michael Scheffel und Rüdiger Zymner

Band 18

# Wo ist der Witz?

Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik

von

Stefan Balzter

ERICH SCHMIDT VERLAG

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter**  
[ESV.info/978 3 503 13744 2](http://ESV.info/978_3_503_13744_2)

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 13744 2

eBook: ISBN 978 3 503 13745 9

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2013

[www.ESV.info](http://www.ESV.info)

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Die Komik ist tatsächlich der Zauberstab, der aus Leid Lust, aus Unterlegenheit Überhebung, aus Einsamkeit Anerkennung, aus Wut Witz, aus Scheiße Bonbon macht.<sup>1</sup>

– Robert Gernhardt

---

<sup>1</sup> Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 546.

*Für Sonja*

## Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	13
2. Grundlagen.....	21
2.1 Begriffliche Abgrenzung.....	21
2.1.1 Komik, Humor, Satire und das Lachen.....	21
2.1.1.1 Komik.....	21
2.1.1.2 Humor und Witz.....	24
2.1.1.3 Satire.....	27
2.1.1.4 Lachen.....	29
2.1.1.5 Die Absicht zu erheitern. Zur Rolle der Intention des Autors.....	31
2.1.1.6 Komik und Tendenz.....	33
2.1.1.7 Komik durch Technik?.....	39
2.1.2 Literatur, semantische und asemantische Musik: im Grenzgebiet zweier Kunstrichtungen.....	40
2.1.3 Inhalt, Struktur und Material .....	43
2.2 Die Entstehung von Komik .....	44
2.2.1 Von Kant zu Kindt: verschiedene Komiktheorien.....	45
2.2.1.1 Die Weltformel.....	45
2.2.1.2 Inkongruenz.....	50
2.2.1.3 Superiorität.....	54
2.2.1.4 Ersparung psychischen Aufwands.....	57
2.2.1.5 Erkenntnis.....	59
2.2.1.6 Erwartungsenttäuschung.....	62
2.2.2 Inhaltliche, formale und situative Erwartungen.....	65
2.2.3 Das Problem der Subjektivität: soziale Kongruenz versus inhaltliche Inkongruenz.....	74
2.2.3.1 Kategorische Subjektivität in der Komikrezeption.....	74
2.2.3.2 Warum lachen wir nicht? Mögliche Gründe des Scheiterns.....	79
2.2.3.3 Subjektivität im interkulturellen Vergleich.....	83
2.2.3.4 Konsequenzen: Wer bestimmt, was komisch ist?.....	84
2.2.3.5 Rezeptive Subjektivität versus wissenschaftliche Objektivität.....	86
3. Vergleich der Techniken des Komischen in Literatur und Musik.....	89
3.1 Semantische Techniken.....	92
3.1.1 „Muß zum Kieferorthopäden“: Homonym, Homöonym und Synonym.....	92
3.1.1.1 Das älteste Homöonym: der Endreim.....	96
3.1.1.2 Entsprechungen in der Musik.....	99
3.1.2 Echte und scheinbare Widersprüche: Antinomie, Metalepse und Kontradiktion.....	100
3.1.2.1 Antinomie.....	100
3.1.2.2 Metalepse.....	104
3.1.2.3 Kontradiktion.....	106

## Inhaltsverzeichnis

3.1.3	Kommt ein Zebra in die Bar: die Surrealität.....	109
3.1.4	Hitler auf dem 1000-Euro-Schein: die wohldosierte Tabuverletzung.....	116
3.1.4.1	Von Treuenbrietzen nach Wien: Schwarze Komik in der Geschichte.....	119
3.2	Materialbezogene Techniken.....	128
3.2.1	„lechts und rinks“: Substitution und Permutation.....	129
3.2.2	Famillionäre Visionarren: Kontamination und Diminution.....	138
3.2.3	„zack hitti zopp“: Klangexperiment und Nonsens.....	141
3.2.3.1	Klanggedicht und Neologismus.....	142
3.2.3.2	Nonsens.....	147
3.2.3.3	Klangexperimente in der Musik: Imitationen.....	151
3.2.3.4	Musikalische Komik ohne Musik: Kreislers Worte ohne Lieder.....	153
3.2.4	Von Mops und Mensch: Komik durch Regelauflegung.....	155
3.2.4.1	Regellyrik.....	155
3.2.4.2	Musikalische Regelauflegung.....	160
3.3	Sowohl inhaltlich als auch strukturell anwendbare Techniken.....	163
3.3.1	Denkfehler und Missklänge: die intendierte Unzulänglichkeit.....	163
3.3.1.1	Allgemeines.....	163
3.3.1.2	Sophismata – ausgedacht oder ausgenutzt.....	168
3.3.1.3	Spiel- und Kompositionsfehler.....	173
3.3.2	Literarisch-musikalische Karikaturen: die Übertreibung.....	177
3.3.3	„Dunkel war’s, der Mond schien helle“: Bisoziation und Kontrast.....	182
3.3.3.1	Bathos.....	185
3.3.3.2	Anachronismus.....	186
3.3.3.3	Kategorienvertauschung.....	187
3.3.3.4	Rollenvertauschung.....	188
3.3.3.5	Revaluation.....	189
3.3.3.6	Kontrast.....	193
3.3.3.7	Bisoziation in der Musik.....	194
3.3.4	„Fliegen haben kurze Beine“: Parodie und Travestie.....	205
3.3.4.1	Parodie und Travestie in der Musik.....	215
3.3.4.2	Vom Sinn des bohnernden Hamsters – Tragikomik am Beispiel einer Gattungsparodie.....	217
3.4	Ausschließlich inhaltlich bzw. strukturell anwendbare Techniken.....	221
3.4.1	... „über gewisse Stücke kam ich nie hinaus“: Arten des komischen Zitierens.....	222
3.4.2	„Wahnsinn wird Humor“: die Ironie.....	226
3.4.2.1	Ironie in der Literatur.....	226
3.4.2.2	Musikalische Ironie.....	232
3.4.2.3	Andere Ironiebegriffe.....	233
3.4.3	... und zwei zum Drehen der Leiter: die (Anti-)Pointe.....	234
3.4.3.1	Allgemeines.....	234
3.4.3.2	Die Wiederholung des Unwiederholbaren.....	235
3.4.3.3	Anti-Pointe und Metakomik.....	236
3.4.3.4	Timing.....	240
3.4.3.5	Musikalische Pointen?.....	242
4.	Beispielhafte Analysen aus Literatur und Musik.....	245
4.1	Literatur: Daniel Kehlmann, <i>Die Vermessung der Welt</i> .....	245

## Inhaltsverzeichnis

4.1.1 Allgemeines.....	245
4.1.2 Historische Exaktheit.....	246
4.1.3 Transtextualität.....	249
4.1.4 Techniken zur Komikerzeugung.....	251
4.1.4.1 Übertreibung.....	251
4.1.4.2 Metalepse.....	254
4.1.4.3 Revaluation.....	255
4.1.4.4 Parodie und Travestie.....	258
4.1.4.5 Weitere Techniken.....	259
4.1.5 Die englische Übersetzung.....	261
4.2 Musik: Georg Kreisler, <i>Das Triangel</i> .....	262
4.2.1 Vorbemerkung.....	262
4.2.2 Intro.....	263
4.2.3 Strophe.....	264
4.2.4 Erstes Intermezzo.....	265
4.2.5 Zweite Strophe, zweites Intermezzo.....	266
4.2.6 Dritte Strophe bis Ende.....	270
4.2.7 Versionen.....	272
4.2.8 Schlussbemerkung.....	272
5. Zusammenfassung und Fazit.....	275
5.1 Allgemeines.....	275
5.2 Universalia in der Komischen Kunst.....	278
5.3 Unterschiede zwischen den Kunstrichtungen.....	279
5.4 Konsequenzen für die Komikforschung.....	280
6. Literaturverzeichnis.....	285
6.1 Primär- und Sekundärliteratur.....	286
6.2 Tonträger und Online-Tonaufnahmen.....	306
6.3 Filme und Videoaufnahmen.....	307
7. Bildernachweis.....	311
7.1 Inhalte und Seitenangaben.....	311
7.2 Quellen.....	311
8. Danksagung.....	313

## 1. Einführung

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

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

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

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

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

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

---

<sup>2</sup> Lowry: Humor in instrumental music, S. 4.

<sup>3</sup> Vgl. Lissa: Über das Komische in der Musik.

<sup>4</sup> Vgl. Scher: Tutto nel mondo è burla.

## 1. Einführung

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

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

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

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

<sup>5</sup> Vgl. Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum?, S. 14.

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

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

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Lowry: Humor in instrumental music, S. 36f.

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

## 1. Einführung

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Das schließt auch Beispiele aus Filmen mit ein, vor allem wenn die Komik darin textuell oder musikalisch induziert wird.

<sup>11</sup> Zu Details dieser Zusammenarbeit vgl. Glodek: Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker, S. 564–566.

<sup>12</sup> Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik, S. 537f.

## 1. Einführung

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

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

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

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

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

---

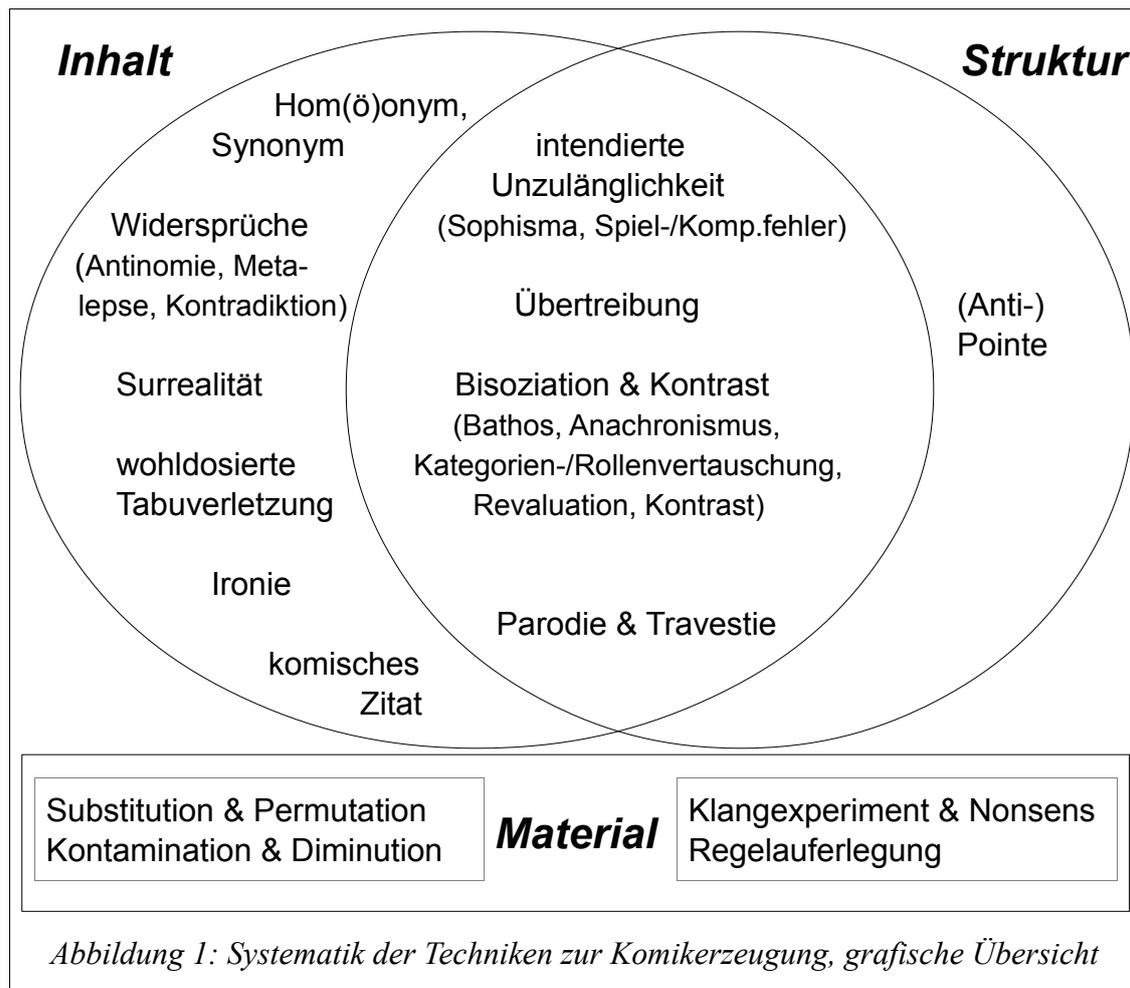
<sup>13</sup> Alle Zitate dieses Absatzes aus Zehrer: *Dialektik der Satire*, S. 15.

<sup>14</sup> Vgl. Kemper: *Lyrische Komik – komische Lyrik*, S. 29f.

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

<sup>16</sup> Ebd., S. 22.

## 1. Einführung



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

<sup>17</sup> Vgl. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.

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

<sup>19</sup> Vgl. Helmers: Lyrischer Humor, sowie Kemper: Komische Lyrik – lyrische Komik.

## 1. Einführung

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

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

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

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

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

---

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

## 1. Einführung

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

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

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

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

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

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

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

---

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

## *1. Einführung*

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