

PETER BROCKMEIER

Ist das Lächerliche furchtbar oder das Furchtbare lächerlich?

Betrachtungen zur komischen Darstellung des Krieges in
der französischen Literatur.¹

Dreck und Koth sind ästhetisch ekelhaft. Wenn der Kaiser Claudius sterbend ausrief: *Vae! puto concacavi me!* so ist hiermit all seine kaiserliche Majestät vernichtet.

K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* (1853)

Dank der kenntnisreichen und tief schürfenden Ausführungen, die Sie, verehrte Kolleginnen und Kollegen meiner Fakultät, vorgetragen haben, und dank der unverzagt kritischen Einwände, die Sie, verehrtes Publikum, erhoben haben, ohne sich von den bunten Titeln der Referenten beeindrucken zu lassen, bin ich auf zwei Probleme gestoßen, die ich als allgemeine Einführung vorausschicken möchte.

¹ Die französischen Autoren werden nach folgenden Ausgaben bzw. Übersetzungen zitiert: H. Barbusse, *Le Feu*, Editions J'ai lu 13 [Paris, 1972]; deutsche Bearbeitung von C. Noch und P. Schlicht: *Das Feuer. Tagebuch einer Korporalschaft* (Berlin, 1918; ³1973); Moliere, *Œuvres complètes*, Hg. R. Jouanny, 2 Bde. (Paris, 1962); ders., *Tartuffe oder Der Betrüger*, übers. v. R. Koester, in: *Molières Sämtliche Werke*, Hg. E. Neresheimer, Bd. 3 (München/Leipzig, o. J.); F. Rabelais, *Œuvres complètes*, Hg. P. Jourda, 2 Bde. (Paris, 1962); *J. Fischarts Geschichtklitterung*, Hg. A. Aisleben (Halle, 1891); *J. Fischart, Geschichtklitterung*, Hg. U. Nyssen, 2 Bde. (Düsseldorf, 1963/4; Nachdruck Darmstadt, 1977); C. Simon, *La Route des Flandres* (Paris, 1960); deutsch: *Die Straße in Flandern*, übers. v. E. Tophoven (München, 1961); Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Hg. H. Martineau (Paris, 1957); Voltaire, *Romans et contes*, Hg. H. Benac (Paris, 1953); ders., *Candide oder die beste der Welten*, übers. v. I. Linden, Bearbeitung und Nachwort v. J. Schüddekopf (Hamburg, 1946).

1. Die Distanz zwischen der künstlerischen, in unserem Zusammenhang der sprachlichen Wiedergabe abscheulicher Kriegsergebnisse oder kämpferischer Heldentaten einzelner Menschen auf der einen Seite und unserer schmerzhaft persönlichen Erfahrung realer Brutalität und Unmenschlichkeit auf der anderen Seite wird in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zurecht, aber stillschweigend vorausgesetzt. Die erzählerische oder dramatische Gestaltung bezeichnen wir als fiktive. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ (*Faust IX*, v. 4727), wenn wir einen Roman aufschlagen oder ein Schauspiel betrachten. Die Gestaltung auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks, auf der Ebene der Komposition struktureller Einheiten — die Transformation der Erfahrung von Wirklichkeit in ein literarisches Kunstwerk — erschwert oder verhindert das eindeutige begriffliche Verständnis ebenso wie die verlässliche moralische Inanspruchnahme literarischer Texte vonseiten des Lesers.²

Zur Illustration dieser Behauptung darf ich eine Beschreibung aus *Le Feu* von Henri Barbusse (1916) zitieren; das soziale und humanitäre Pathos dieses Kriegsromans war durchaus ernst gemeint. Der Erzähler wirft den Blick in einen von Granaten zerstörten und eroberten deutschen Graben, gewahrt verstreut die Toten und gestaltet das Chaos, so daß zerfetzte menschliche Körper, Blut und Kleidungsstücke zu einem wohlgeordneten, ästhetisch einprägsamen, patriotische und humanistische Assoziationen weckenden Bild zusammengefügt werden:

Du fouillis de la longue fosse émergent des mains tendues hors de manches grises à parements rouges et des jambes bottées.

Mit den ausgestreckten Händen, den „bestiefelten Beinen“, *disiecta membra* des feindlichen Heeres, konnte der französische Leser nicht nur Leiden und Qual, sondern auch die Bedrohung seines Vaterlandes sowie die Genugtuung verbinden, daß die Gefahr gebannt ist. Wenige Zeilen danach bekräftigt der Erzähler die Verwandlung des brutalen Anblicks in den „farbigen Abglanz“, in den ästhetischen Schein, und die Erleichterung, daß die Gefahr sich als eine Vogelscheuche erwiesen hat:

² Vgl. die Analyse des „Albemen und Clownhaften“ — „Alberheit ist das mimetische Residuum in der Kunst, Preis ihrer Abdichtung.“ — von Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Hg. G. Adorno und R. Tiedemann (Frankfurt a. M., 1970), S. 180 ff.

J'ai garde surtout de ce moment-là la vision d'une tranchée bizarrement en guenilles, recouverte de loques multicolores: pour confectionner leurs sacs de terre, les Allemands s'étaient servis de draps, de cotonnades, de lainages à dessins bariolés, pillés dans quelque magasin de tissus d'ameublement. Tout ce méli-mélo de lambeaux de couleurs, déchiquetés, effilochés, pend, claquant, flotte et danse aux yeux.

(In der Erinnerung steht vor mir das Bild eines wunderlich mit Lumpen gefüllten Grabens, mit bunten Flickern bedeckt: Für ihre Sandsäcke hatten die Deutschen Leinwand, Kattun und die unterschiedlichsten bunt gemusterten Wollstoffe benutzt, die sie aus irgendeinem Möbelstofflager mitgehen ließen. Dieser vielfarbige Krimskram hing zerfetzt und zerzaust im Wind, knallte, flappte und tanzte einem vor den Augen.)

Die Redundanz der Verben und Attribute, die gezielte phonetische Wahl eines Wortes wie „méli-mélo“ für das Durcheinander zeigen, daß sich der Nachvollzug sprachlicher Reize oder Suggestionen auch in einer dokumentarischen Kriegsschilderung zwischen den Leser und das wirkliche Grauen schiebt. Andererseits dürfen wir nicht vergessen, daß gerade diese gegenüber der Realität leichtfertige und distanzierend sprachkünstlerische Gestaltung vielfältige intellektuelle und emotionale Wirkungen des Textes auf den Leser freisetzt. Diese Wirkungen stehen nicht unbedingt im Einklang mit der Aufklärung, die man sich von der wissenschaftlich historischen, theoretisch begrifflichen Bewältigung des Furchtbaren der Vergangenheit oder der Gegenwart erhofft.

Die kurze Betrachtung der verantwortungslosen Ambivalenz ästhetischer Darstellungen des Furchtbaren hat uns vielleicht soweit geführt, daß wir die komische Wirkung oder gar die lächerliche Gestaltung des Furchtbaren, wenn nicht als notwendige, so doch als fast selbstverständliche Kombination hinnehmen.

Eine weitere Überlegung möchte ich vorausschicken. Unter dem Furchtbaren soll nicht allein der Krieg, sondern alles verstanden werden, was Erschrecken, Abscheu, Ekel oder Entsetzen erregt. Hierzu ermutigt mich Kants Definition:

Nun ist aber das, welchem wir zu widerstehen bestrebt sind, ein Übel, und wenn wir unser Vermögen demselben nicht gewachsen finden, ein Gegenstand der Furcht.³

3 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. K. Vorländer (Hamburg, 1963), § 28, S. 106.

Dank dieser Verallgemeinerung unserer Themenstellung kann ich den Gedanken der historischen Relativität des Lächerlichen und des Furchtbaren einführen. Ich meine, daß Szenen, Beschreibungen oder Figuren, die in einer vergangenen Epoche als komische konzipiert und als solche auch aufgefaßt worden sind, in späteren Generationen Abscheu und Ekel erregen können; andererseits reizen sie uns, etwa bei der Lektüre im stillen Kämmerlein, trotzdem noch zum Lachen: Sie erscheinen als ein „Gegenstand der Furcht“, weil unser Widerstandsvermögen gegen den Reiz des Übels anscheinend übermäßig strapaziert wird. Die Schriftsteller rechnen also in den verschiedenen Epochen mit einer mehr oder weniger hohen Schwelle dieses Widerstandsvermögens, anders ausgedrückt: mit einer mehr oder weniger niedrigen Ekelschwelle. Dieses Vorrücken der Scham- oder der Peinlichkeitsgrenze, die stärkere Affektregulierung, die Entwicklung von Selbstzwängen anstelle von Fremdzwängen erscheinen — folgt man Norbert Elias⁴ — als wesentliche Momente der Sozialgeschichte und Sozialpsychologie der Neuzeit. François Rabelais, den Jean Paul zu den größten Komikern gezählt hat, wird in Frankreich seit dem 17. Jh. häufig wegen seiner zügellos ausschweifenden Phantasie oder Heiterkeit gerügt. Daß eine enger gezogene Peinlichkeitsgrenze oder eine niedrigere Ekelschwelle die literarästhetische Urteilskraft beeinträchtigt und daß komische Texte Abscheu erregen können, geht aus dem folgenden Urteil Sainte-Beuves hervor:

Wenn man Rabelais selbst vor einer Herrengesellschaft laut vorlesen möchte (vor einer Damengesellschaft kann man es wirklich nicht), so kommt man sich vor wie jemand, der einen größeren Platz voller Dreck und Unrat überqueren will: Jeden Augenblick muß man zu einem großen Schritt ausholen, damit man hinüberkommt, ohne sich allzusehr mit Kot zu beschmutzen. Und das fällt schwer.⁵

Wir dürfen aber auch nicht vergessen, daß einstmals erhabene, Rührung und Mitleid erweckende Schilderungen heute lächerlich wirken können. Das Pathos einer Liebesgeschichte wie *Julie oder Die neue Heloise*

4 N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde. (Bern/München, ²1969).

5 Zitiert und übers. nach L. Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais* (Paris, 1930), S. 117 (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 7 octobre 1850).

(1761), die nach Meinung des Autors, Jean-Jacques Rousseau, unwiderstehliche, also furchtbare Leidenschaften in keuschen jungen Damen aufblammen lassen könnte, wird heute von lächerlichen Effekten gefährdet. Ein Grund ist zunächst, daß die schwärmerisch sich verzehrende Liebe für den Außenstehenden leicht die Grenze zum Lächerlichen überschreitet. Aber wenn wir heute die Szene lesen (1, *Lettre* LXIII), in der Julie von ihrem Vater zuerst blutig geschlagen (dies führt zu einer Fehlgeburt) und darauf zärtlich liebkost wird, und wenn die leidtragende Tochter den Wandel vom furchterregenden zum rührenden Vater kommentiert: „Ici finit le triomphe de la colère et commença celui de la nature“ — so können wir uns des Eindrucks einer grotesken Mischung des Ernstes mit dem Lächerlichen nicht erwehren. Auch der moralinsaure Verzicht der Liebenden mag uns lächerlich erscheinen, weil wir ihre Motive nur mit Mühe nachempfinden können. Furchtbarer als beabsichtigt wirken dagegen die vernünftlerischen Ermahnungen, mit denen die Liebenden, die entsagend nebeneinander leben müssen, sich selbst ununterbrochen zügeln und von anderen gezügelt werden. Konsequenterweise wirkt auch der Tod der Julie wie ein kaschierter Selbstmord.

Dem Blitzlicht des Lächerlichen ausgesetzt ist wohl auch die gesamte Gattung der französischen Tragödie. Schon im 18. Jahrhundert erkannten bürgerliche Autoren und Kritiker nicht mehr den Ernst ihres täglichen Lebens im Geschick der hohen Herrschaften; dieser Prozeß der sozialen Entfremdung des Tragischen, verursacht durch die Entmachtung und Abschaffung der Monarchien, ist heute bei der Rezeption der klassischen französischen Tragödie zu berücksichtigen. Shakespeare hat — und französische Kritiker des *Ancien Régime* tadelten seinen Stilbruch — mit Hilfe seiner Narren die Tragödie über die bürgerliche Revolution gerettet.

Damit Sie nicht den Eindruck gewinnen, ein Romanist taste das Denkmal der Tragödie des 17. Jh. an, möchte ich Ihnen den Wandel vom Furchtbaren zum Lächerlichen mit der Schlußszene des *Tartuffe* von Molière belegen. Sie erinnern sich, daß die bürgerliche Familie, in die sich der Heuchler eingeschlichen hat, im letzten Akt dieser Komödie am Rande des Ruins steht; daß Tartuffe den Besitz übernimmt und außerdem den Familienvater mit der Auslieferung kompromittierender Geheimdokumente der Justiz ans Messer geliefert hat. Ein Beamter des Königs rettet die Situation zugunsten der Familie Or-

gons und spricht unter anderem die durchaus ernstzunehmenden Worte, die den Gauner einschüchtern und den guten Bürger erheben:

Denn uns beherrscht ein Fürst, der alle Lüge hasst,
 Ein Fürst dess' Blicke tief in Menschenherzen dringen,
 Der sich nicht fangen lässt in schlau gelegten Schlingen.
 Ihm paart sich edler Geist mit tiefer Menschenkenntnis,
 Drum sieht er jedes Ding mit prüfendem Verständnis
 Und urteilt unbeirrt von äusserlichem Zwang —
 Sein ruhiger Verstand kennt keinen Überschwang.

(Tartuffe, V, 7; v. 1906/1912)

Diese für einen loyalen Untertanen des 17. Jahrhunderts ebenso trostreiche wie wahrscheinlich klingende Darstellung des Selbstverständnisses und der Herrschaftsausübung des absoluten Monarchen kann heute kaum noch nachvollzogen werden. Deswegen kritisiert man häufig den Schluß als einen unwahrscheinlichen „coup de théâtre“. Die Überraschung wirkt heute auf der Bühne so lächerlich, als ließe man Gottvater auf einer Wolke herab.

2. Es ist während unserer Vortragsreihe die Frage gestellt worden, wann die literarische Darstellung des Krieges ihr gutes Gewissen — die Idee des „bellum iustum“ — verloren habe. Ich würde darauf antworten: Etwa mit der Befreiung der Schriftsteller von den Wertvorstellungen des Feudaladels. Der Beginn dieses Prozesses liegt vielleicht bei den Humanisten, die ausdrückliche Ächtung des Krieges erfolgt allerdings erst durch die Aufklärer. Die Kritik des Krieges und der gleichzeitige Einsatz des Lächerlichen für die Darstellung des Grauens läßt sich insbesondere in Rabelais' *Gargantua* (1534) beobachten.

Die Lächerlichkeit liegt in dem geringfügigen Anlaß des brutalen Geschehens begründet: ein Streit und eine Schlägerei zwischen den Bäckern des Königs Picrochole, „Bittergall“, und den Hirten des Königs Grandgousier, „Großschlund“, um den Verkauf frischen Gebäcks, „fouaces“. Bei der Schilderung dieses harmlosen und lustigen Anlasses — Prügelszenen gehören zum festen Repertoire der komischen Literatur — vergißt der Erzähler allerdings nicht, einen Unterschied zwischen der guten und der bösen Seite, zwischen denjenigen, die später einen gerechten Verteidigungskrieg führen, und den bösartigen Angreifern zu machen: Die Hirten des Grandgousier fragen „höflich“, ob die Bäcker aus Lerne ihnen zum

„Marktpreis“ das Gebäck verkaufen möchten; diese antworten mit groben Beleidigungen.

Was haben Beleidigungen mit einer komischen Darstellung zu tun? Verbalinjurien, die Sie eventuell mit Ihrem Nachbarn austauschen, können, müssen aber nicht komisch wirken. Komisch könnte eine Beschimpfung werden, wenn Sie und Ihr Nachbar in leicht angetrunkenem Zustand — einer Stimmung, in der Sie leichter als gewöhnlich lachen⁶ — sich zunächst als „Buveurs tres illustres, et ... Verolez tres precieux“ (*Gargantua*, „Prologue de l' Auteur“; ich übersetze nicht, sonst stolpern Sie gleich über die Ekelschwelle) anreden und darauf sprachlich ausgefallene, altertümelnde, dem Dialekt entnommene oder originell erfundene Schimpfworte in einer unerwarteten Häufung von sich geben; vergessen Sie nicht, einige Worte der Fäkalsprache einzuflechten, denn der Bereich des Obszönen und des Sexuellen gibt — um Freud zu zitieren — „die reichlichsten Gelegenheiten zum Gewinne komischer Lust“, weil hier „der Mensch in seiner Abhängigkeit von körperlichen Bedürfnissen gezeigt (Herabsetzung) oder hinter dem Anspruch der seelischen Liebe die leibliche Anforderung aufgedeckt werden kann (Entlarvung)“.⁷

Ich habe soeben versucht, das literarische Verfahren zu beschreiben, mit dem Rabelais sowohl die Böswilligkeit der einen Kriegspartei als auch die Lachhaftigkeit der Kriegsursache vorstellt; die literarische Schimpfkannonade der unfreundlichen Bäcker zitiere ich nun in der Übersetzung Fischarts (28. Cap.):

Aber die stoltze Nutelpautzener wolten die guten Bangart gar nicht gewehren, sonder (das noch ärger ist) Hochmütigten sie noch darzu, vnd schalten sie Lumpenstecher, Lumpenwescher, Fröschzän, Ackermäuß: vnnütze Betscheisser: Galgentropffen: Lausige Grindfessel: Plattläuß, Arßkratzer: Baurenflegel: Hundbengel: Galgenschwengel, Hafenscharrer: Hapelopin: schöne Arßbollen: Schliffel: Arßkappen: Plickschlaher: Plotzhäuser: bechfisel: grobe mistheintzen: Stulpenesel: Trolkenkollen: Kolbenknospen: Tiltappen: Plunutzen; Gulime: Mußbrappen: Tap ins Muß: Tötsch in Prei: Säutrüssel: Hundstäschen: Treckbangart: Treckhirten: vnnd mit anderen meher dergleichen schmelichen ehrwürdigen Schmitzworten, vnnd zunamen, sagten

6 S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: *Studienausgabe*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards und J. Strachey, Bd. 4 (Frankfurt a. M., 1970), S. 203.

7 Freud, S. 206.

jñnen dabey, sie weren nicht werd solche edele Käßkuchen zufressen, es thuns jñnen noch wol ein Jar gepachen Filtzláuß, Plo Fürtz im Plättlin: geröst anspin vnd Würten, Roßfeigen: Küfladen: Geißbonen: oder zum besten grob Westfälisch Kleien Prot, vnnd Häbere Hecht.

In der folgenden Schilderung der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Grandgousier und Picrochole lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit auf die bitteren Folgen eines kriegerischen Überfalls für das Gedeihen eines Landes, auf die Unmenschlichkeit der bösen Kriegspartei; zugleich läßt er die unterhaltende, sprich: komische Wirkung nicht aus dem Auge. Selbst bei der nüchternen Darstellung der zerstörerischen Invasion im XXVI. Kapitel, die an das Leiden erinnert, das über Vieh und Menschen gekommen ist, wird man die litaneiartige Aufzählung des entführten Hausviehs eher mit Amüsement als mit Erschütterung aufnehmen:

emmenoient beufz, vaches, thoreaux, veaulx, genisses, brebis, moutons, chevres et boucqs, poules, chappons, pouletz, oysons, jards, oyes, pots, truyes, guoretz ...

Wir sollten darauf gefaßt sein, daß Rabelais sogar die komische Darstellung blutrünstiger Aktionen nicht scheut. Hier spielt ein kriegslustiger Mönch, Bruder Johann vom Gehackten, Frerejean des Entommeures, eine hervorragende Rolle.

Als die feindliche Soldateska in den Weinberg des Klosters einbricht, packt er einen harten Ebereschenstock, eine Kreuzstange, und schlägt die Eindringlinge tot — so lautet die nüchterne, kaum lächerlich wirkende Information. Bei Rabelais liest man (*Gargantua*, Kapitel XXVII):

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplastes, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauciles,

Si quelq'un se vouloyt cascher entre les sepes plus espès, à icelluy freussoit toute l'aresta du douz et l'esrenoit comme un chien.

(Etlichen spallt er den Scheitel, daß jñnen das Hirn vor die Fuß oder ins Geseß ful, den andern zerrädert vnd stigmatisirt er händ vnd füß, etlichen verwirrt er den knickwirten vnd dz Kropffbein im halß, daß jñn der köpf wacklet wie eim Haß am Sattel, den andern zerschmiß er Weich vnnd Lenden, wie einer schleckhafften Katzen, etlichen zermalmet er die Nieren vnnd Hanenkäpplin, schmiß jñnen die Nasen vnnd Ohren herab, stach jñnen die Augen auß, zerspilt jñnen die Apffelwangen vnnd Kifel, schmet-

tert jhnen die Botterzän inn halß, dantzt jhnen auff den Kniescheiben vnd Armspindeln, zerfoltert jnen die Flachsadern, schlug jhnen den Puls, das der Hertzbandel kracht, distiliert jhnen das glidwasser, schneutzt jnen den roten saft auß der Nasen, daß sie sich beseichten wie ein Galgen am Dieb, zerknirscht jhnen die Hauptschüssel, riß die Kopffpfannen auß den fügen vnd Angel, zerstiess jhnen das Halßzäpflin, beschor jnen die Schwärt, zerquetscht jhnen den Quatschsack, brach jnen den Ruckgrat, zerplotzt jhnen das Schulterblatt, wan sich einer wolt in die dicke Dornsträuch verstecken, zermörselt er jhm die vberjge Rippen mit einander, daß er sich inn einander krüppelt wie ein getrettener Wurm, er entnietet vnnd stutzt sie wie die Hund.)

Les ungs mouroient sans parler, les aulres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant.

(Etlich starben ohngeredt, etlich redeten ohngestorben, etlich starben vnd redeten, etliche redeten vnnd starben.)

Ainsi, par sa prouesse, feurent desconfiz tous ceulx de l'armée qui estoient entrez dedans le clous, jusques au nombre de treze mille six cens vingt et deux, sans les femmes et petitz enfans, cela s'entend tousjours.

Jamais Maugis, hermire, ne se porta si vaillamment à tout son bourdon contre les Sarrasins, desquelz est escript es gestes des quatre filz Haymon, comme feist le moine à l'encontre des ennemys avec le baston de la croix.

(Also ward durch vnsers Bruders manlichkeit das gantze Hör, welchs in das Kloster nidergestaretwar, erlegt, auff die dreitzehen tausend, sechshundert, zwen vnnd zweintzig, ohn die weiber vnd kleine Kinder, dann solchs versteht sich allzeit. Der Waltpruder Maltgiß, von dem inn den geschichten der vier Sön Haimons (so auff eim Pferd Ritten) geschriben steht, hat sich sein lebenslang nie so dapper wie ein Wapner mit allem seim Pilgerstab wider die Zarrazenen gehalten, als hie vnser Bruder Jan wider die Picroscholler mit seiner Kreutzstangen.)

Der Abschluß dieser Schilderung gibt uns zwei Hinweise, warum wir uns bei der Lektüre des Lachens nicht haben enthalten können: 13622 erschlagene Feinde — das erinnert an Taten des „miles gloriosus“ und wirkt komisch wegen der unerwarteten Übertreibung; der Vergleich mit einer Figur der überlieferten Heldenepik gibt den Hinweis, daß Frere Jean als *literarische* Figur aufzufassen ist. Neben der Übertreibung finden wir als Element der komischen Darstellung ein witziges Wortspiel und vor allem die einmalige Kumulation gelehrter anatomischer Begriffe mit volkstümlichen oder dialektalen Ausdrücken aus dem Bedeutungsfeld „zerstören“, wie etwa „escarbouiller“, „desclocher“, „debeziller“, „freusser“. Hinzu kommt als unerwartetes und deswegen komisch wirkendes Moment die Herabsetzung des Menschen — „comme un chien“

— und die Verselbständigung der Körperteile. Die Erfahrung des unerwartet Unzweckmäßigen, des Übermäßigen, die nach Freud die komische Wirkung begründet, können wir an unserem Text nachvollziehen, insofern der Mönch als Wüterich auftritt und allein Zehntausende umbringt, insofern die fachmedizinische Gelehrsamkeit für die Raserei des Totschlägers und das rhetorisch geschliffene Bonmot für das Sterben verwendet werden.

Ich darf noch einige Beispiele dafür zitieren, daß Rabelais mit dem Entsetzen seinen erzählerischen Scherz treibt. So durchbohrt ein Gefährte des Gargantua einen Gegner mit dem Schwert, „der Stoß zerschneidet ihm den Magen, den Grimmdarm und die eine Hälfte der Leber; so daß er zur Erde stürzte; hierbei gab er acht Pinten Suppe von sich und die Seele mit der Suppe vermischt“ (Kapitel XXXV). Oder Gargantuas Stute verursacht einen „deluge urinal“, eine Überschwemmung, in der die Feinde auf sieben Meilen in der Runde massenweise ertrinken (Kapitel XXXVI).

3. Bevor wir uns der Kriegsschilderung eines anderen Autors zuwenden, möchte ich das Problem der Relativität der komischen Wirkung, die wir zunächst mit der vorrückenden Peinlichkeitsgrenze begründet haben, noch einmal aufgreifen und mit einer Fragestellung ergänzen, die wir an den Charakterkomödien Molières ablesen können. Die durchweg lächerliche Wirkung dieser Meisterwerke - *Der Geizige*, *Der Tartuffe*, *Der Menschenfeind* oder *Die gelehrten Frauen* - wurde für die Zeitgenossen wohl vor allem dadurch ausgelöst, daß ein Verhalten vorgeführt wird, das von den höfisch aristokratischen Normen und Wertmaßstäben einer äußerst schmalen Oberschicht der französischen Hauptstadt abweicht — als „la Cour et la Ville“ hat sie der Zeitgenosse Boileau bezeichnet. Diese soziale Elite, mit der sich auch die Kritiker identifiziert haben, und deren ästhetische und moralische Normen mit dem Begriff der „honnêteté“ zusammengefasst werden, hat die Vernunft und damit die wahrheitsgetreue Beurteilung der Welt allein für sich in Anspruch genommen. Aus der Sicht einer solchen sozialgeschichtlich determinierten Raison mußte der Zeitgenosse umwerfend lächerlich erscheinen, der sein Geld sparte, statt es repräsentativ und prestigeträchtig auszugeben, oder der in einem höfischen Konkurrenz- und Intrigenspiel aufrichtig bleiben und gegebenenfalls in die langweilige Provinz fliehen wollte. Der Geizige wirkt heute wahrscheinlich weniger komisch wegen seiner Charaktereigenschaft als wegen der Tatsache, daß er sein Geld hortet, anstatt es Zinsen bringend anzulegen.

Das Stichwort *Vernunft*, kraft derer der Schriftsteller die Laster und den Wahnsinn seiner Zeitgenossen geißeln und sich über die widerwärtigen Erscheinungen seiner Zeit hohnlachend erheben kann, führt uns zu einem Text aus Voltaires Erzählung *Candide* (1759), einer aufklärerischen Darstellung des Siebenjährigen Krieges. Voltaire verspottet und verurteilt den Krieg vom Standpunkt des „bon sens“, des gesunden Menschenverstandes; er glaubt wie die meisten Aufklärer, dass die Vernunft nicht allein die Normen und Werte, die *vision du monde* des Dritten Standes, sondern darüber hinaus die Interessen der Menschheit überhaupt vertritt. Die Absurdität des Krieges bringt er zum Ausdruck, indem er keinen hinreichenden Grund für „diese heroische Schlächtere“ anführt. Dank der meisterhaft gehandhabten Technik der ironischen Kontrastierung erkennen wir unvereinbare Widersprüche zwischen dem Krieg und den Maßstäben des gesunden Menschenverstandes:

Nichts war so schön, so beweglich, so glänzend ausgerüstet und so wohlgeordnet wie die beiden Heere. Trompeten, Pfeifen, Hoboen, Trommeln und Kanonen schlugen zu einer Harmonie zusammen, wie es niemals in der Hölle eine gab. Zunächst warfen die Kanonen etwa sechstausend Mann auf jeder Seite nieder. Darauf kam Musketenfeuer und befreite diese beste aller Welten von ungefähr neun- bis zehntausend Schurken, die ihre Oberfläche verpesteten. Ebenso wurde das Bajonett zureichender Grund für den Tod einiger tausend Menschen. Das Ganze mochte sich wohl auf etwa dreißigtausend Seelen belaufen. Candide, der wie ein Philosoph zitterte, versteckte sich, so gut er konnte, während dieser heroischen Schlächtere. Indessen die beiden Könige, jeder in seinem Lager, ein *Tedeum* singen ließen, entschloß er sich, an einem andern Ort über Wirkung und Ursache nachzudenken. Er stieg über Haufen von Toten und Sterbenden und erreichte zunächst das benachbarte Dorf; es lag in Asche. Es war ein abaritisches Dorf, das die Bulgaren nach den Gesetzen des Völkerrechts in Brand gesteckt hatten. Hier sahen von Stichen bedeckte Greise ihre gewürzten Frauen mit ihren Kindern an den blutenden Brüsten hinsterven; dort stießen junge Mädchen, mit aufgerissenem Leib, nachdem sie die natürlichen Bedürfnisse einiger Helden befriedigt hatten, die letzten Seufzer aus; andere, halbverbrannte, schriegen, man solle ihnen den Gnadenstoß geben. Himmassen lagen umher neben abgeschnittenen Armen und Beinen.

Sinne und Verstand des Menschen könnten ihr Vergnügen daran haben, ein Schauspiel zu betrachten, in dem die Mannigfaltigkeit in der Harmonie des Ganzen aufgehoben wäre. Dieses ästhetische Vergnügen ist bei

der Betrachtung des Krieges zuerst scheinbar gegeben — „si bien ordonné“; es wird rasch zerstört durch den höllischen Lärm der Militärmusik und der Kanonen; es wird gestört, insofern die schön geordneten, funkelnden Heeresabteilungen weggeschossen und obendrein als Schurkenbande bezeichnet werden; das Vergnügen am Anblick wird verunsichert, insofern den Betrachter Angst und Zittern überkommt und seine Vernunft verzweifelt einen Sinn auf diesem Totenfeld sucht: Vernichtung entspricht nicht den Ideen des Völkerrechts; Vergewaltigung nicht der allgemeinemenschlichen Moral; das fromme Ritual des Feldgottesdienstes ist unvereinbar mit der philosophischen Reflexion. Die traditionelle Funktion des adligen Standes — der Kriegsdienst — und sein Ehrbegriff erscheinen aus der Perspektive eines vernünftigen Bürgers grotesk veraltet und brutal. Die katastrophalen Auswirkungen des Krieges widersprechen den wirtschaftspolitischen Prinzipien der Aufklärung: Vermehrung der Bevölkerung, Förderung der Produktivität. Im Krieg werden die Menschen, ein Reservoir an Arbeitskräften, vernichtet. Was sie mit gesunden Gliedmaßen und mit dem Gehirn leisten könnten, veranschaulicht Voltaire im Schlußkapitel seiner Erzählung: Natur- und Welterkenntnis, Ackerbau und Handel, lehrreiche und kurzweilige Gespräche.

Voltaire ist nicht zuletzt ein großer Schriftsteller, weil er es verstanden hat, Dummheit, Gemeinheit, Brutalität und Unmenschlichkeit mit ätzender Ironie anzuprangern. Das Entsetzliche wirkt lächerlich, weil Kausalität und Wahrscheinlichkeit außer Kraft gesetzt sind und das Licht der Vernunft den Alptraum bestialischer Dummheit wenigstens für die Dauer der Lektüre verscheucht. So ist nach Kant „das, womit Einbildungskraft ungesucht und zweckmäßig spielen kann, uns jederzeit neu, und man wird seines Anblicks nicht überdrüssig“.⁸

Die Neutralisierung des Grauenhaften mit Hilfe des Lächerlichen hat auch Stendhal souverain beherrscht. Zu Beginn seines Romans *Die Kartause von Parma* (1839) bricht der junge Held, Fabrice del Dongo, auf, um in die Dienste Napoleons zu treten; er gerät in die Schlacht bei Waterloo (Kapitel III). Die Originalität dieser Darstellung liegt darin, daß die disparaten und zufälligen Eindrücke und Erlebnisse des Helden nicht

⁸ Kant, § 22, S. 85, vgl. auch die „Erklärung des Schönen“: „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird“, § 17, S. 77.

zu einer generalstabsmäßigen Abbildung der Schlacht zusammengefügt werden, daß der allwissende Erzähler sich hinter der Unerfahrenheit, der beschränkten subjektiven Perspektive, hinter einer Vielzahl historisch belangloser, aber pittoresker Details verbirgt; und Fabrice „verstand von alledem rein gar nichts“. Die komischen Wirkungen, die diese Szene enthält, beruhen darauf, daß die naiven hochfliegenden Illusionen des Helden mit einer banalen, gemeinen Wirklichkeit konfrontiert werden; das Ziel ist die Charakterbildung von Fabrice oder die Desillusionierung eines Romantikers. Erzähler und Leser sind klüger als der Jüngling; sie lächeln aus der Position der intellektuell Überlegenen.

So glaubt Fabrice, die Soldaten der Eskorte des Marschalls Ney, mit denen er seit Stunden über das Schlachtfeld reitet, seien alle seine besten Freunde. Als diese ihm allerdings kurzerhand das Pferd abnehmen, ruft er empört: „Haltet den Dieb!“ — mitten auf einem Schlachtfeld. Die Erfahrung der kruden Wirklichkeit führt dazu, daß Fabrice seine illusionären Vorstellungen von hoher Ritterlichkeit — „d'amitié chevaleresque et sublime“ —, die er sich aus Ariost und Tasso angeeignet hat, eine nach der anderen verliert. Eine weniger anspruchsvolle Gestaltung des gleichen komischen Effektes besteht darin, daß ein physisches Bedürfnis, der Hunger, den seelischen Schmerz des Helden zurückdrängt. Das Entsetzen des Krieges vermittelt Stendhal nicht mit der Schilderung der Leichenberge, sondern aus der Perspektive des Protagonisten, der vor dem geöffneten Auge eines Toten zurückschaudert. Das mit Ironie geschilderte unzumutbare, also komische Verhalten des Helden ist der Ausdruck seiner Humanität: Fabrice gibt sich alle erdenkliche Mühe, daß sein Pferd nicht auf die am Boden liegenden halbtoten, stöhnenden Soldaten der englischen Armee tritt!

Die Autoren, die ich bisher angeführt habe, konnten dem Furchtbaren lächerliche Aspekte abgewinnen. Sie glaubten wie Rabelais und Voltaire an die Möglichkeit einer friedfertigen, gerechten und harmonischen Weltordnung und konnten so das Böse, das Grauenhafte, das überwunden werden sollte, guten Gewissens verlachen. Oder sie hielten wie Stendhal an der intellektuellen und moralischen Fähigkeit des Individuums fest, das Grauen wenigstens im Bereich der subjektiven Erfahrung zu bewältigen; Leser und Autor lachen über das Entsetzen, weil sie an den Helden, an seine moralische Überlegenheit glauben. Eine Reihe von Erzählern des 20. Jh. sind dagegen der Vorstellung gefolgt, daß es mit dieser Selbstherr-

lichkeit des Individuums nicht allzu weit her sein kann. Einer von ihnen, Claude Simon (1913-2005), hat das für die Autonomie des Subjekts bedeutsame Problem der verlässlichen Reproduzierbarkeit individueller Erinnerungen dargestellt — und dies mit Hilfe des Sujets eines Kriegsromans, besser: mit Hilfe des vergeblichen Versuchs, eine vom eindeutigen Urteilsvermögen des Ichs getragene Erinnerung an Episoden aus dem deutsch-französischen Krieg des Jahres 1940 festzuhalten. Ich meine seinen Roman *Die Straße in Flandern* von 1960. Die Suche nach dem Faden, an dem sich die erlebten Episoden der Vergangenheit und ihr Zusammenhang mit der Biographie des Erzählers aufreihen ließen, führt nicht zur Wiederherstellung der Vergangenheit in der Erinnerung, sondern zu einer Reihe von Assoziationen. Diese werden weniger durch den gemeinsamen Bezug zu einer Realität oder zu einer subjektiven Erfahrung miteinander verbunden, sondern sie entfalten sich quasi selbständig aus dem sprachlichen Material, aus der textimmanenten Bedeutungsstruktur. Der Pessimismus gegenüber der Faßbarkeit und der Überlieferung von Erinnerung kann mit der Formulierung „la voix solitaire s'obstine, porteuse de mots inutiles et vides" (S. 37) angedeutet werden. Die referentielle Verantwortungslosigkeit dieses Textes bringt es mit sich, daß sich die komischen Wirkungen „als ein unbeabsichtigter Fund"⁹ aus den Assoziationen ergeben. Ich greife eine Stelle heraus, die auch unmittelbar mit dem Entsetzlichen, Furchtbaren zusammenhängt: die Episode des Todes des Rittmeisters de Reixach, der hoch zu Roß in den Krieg reitet und von einer MG-Garbe niedergestreckt wird. Der tödlich Getroffene zieht im letzten Moment den Säbel — und gerät in ein literarisches Assoziationsspiel, das an diesen „geste absurde et dérisoire" anknüpft: Er erscheint zuerst wie eine Reiterstatue, die im Licht der Sonne dahinschmilzt; Licht und Ruhm blitzen von dem „jungfräulichen Stahl" der Waffe — und diese Formulierung weckt die Erinnerung an die wesentlich jüngere Frau des Kriegers: „Doch, Jungfrau war sie schon lange nicht mehr. . .". Später kommt der Autor auf die Glaubwürdigkeit dieser Geste zurück und meint, daß eine MG-Garbe schneller abgeschossen als ein Säbel gezogen sei; daran schließt sich die Assoziation an, daß „die lächerliche und absurde Geste" eine Reflexhandlung gewesen sei, so wie eine Ente ohne Kopf noch einige Schritte dahinwatschelt. Der abgehackte

⁹ Freud, S. 176

Kopf der Ente ist das Stichwort für eine Überlegung, die sich auf einen Vorfahren und dessen Selbstmord bezieht: Vielleicht habe dieser sich nicht aus Liebeskummer erschossen, sondern um der Guillotine zu entgehen. Das Stichwort Guillotine, im weiteren Sinn Revolution, Entmachtung des Adels führt zu dem Einfall, daß die Familie also die drei Tauben im Wappen durch eine Ente ohne Kopf hätte ersetzen müssen. Ich lese Ihnen den Text der Übersetzung vor:

. . . seit einer ganzen Weile sah ich nur noch seinen Rücken so daß ich nicht wissen konnte ob jede Fähigkeit zu staunen oder zu leiden und gar zu urteilen ihn nicht schon verlassen oder vielmehr befreit hatte so daß es vielleicht nur sein Körper und nicht sein Geist war der die sinnlose lächerliche Geste auslöste den Säbel blankzuziehen und zu schwingen denn wahrscheinlich war er in dem Moment schon längst tot wenn was anzunehmen ist der andere hinter seiner Hecke zuerst auf den Rangältesten gezielt hatte und es bedarf weniger Zeit einem zehn Maschinenpistolengütern einzuverleiben als die Serie von Bewegungen auszuführen die daraus bestehen mit der rechten Hand den Säbelgriff vor dem linken Oberschenkel zu erfassen blankzuziehen und die Klinge zu erheben, aber man sagt die Kadaver brächten zuweilen noch Reflexe, Muskelkontraktionen zustande die stark genug und sogar genügend koordiniert seien, um noch Bewegungen zu ergeben wie die Enten deren Kopf man abhackt und die weiterlaufen ausreißen grotesk mehrere Meter davonwatscheln bevor sie endgültig zusammenbrechen: nichts anderes im Grunde als eine Geschichte abgehackter Hälse da der andere der Tradition der von der Familie überlieferten schmeichelhaften Version zufolge es nur um der Guillotine zu entkommen getan hatte es zu tun gezwungen gewesen war. Also hätten sie eigentlich seit jenem Tag ihr Wappen wechseln die drei Tauben durch eine Ente ohne Kopf ersetzen müssen ich bilde mir ein daß es besser wäre ein besseres Symbol bedeutungsvoller jedenfalls weil man sagen kann daß sowohl weder der eine wie der andere den Kopf verloren hatte: eine simple kopflose Ente den Säbel schwingend ihn blinkend ins Licht erhebend bevor sie zur Seite stürzt, Pferd und Ente hinter dem ausgebrannten Lastwagen als ob man sie abgemäht hätte wie in den Farcen wo man plötzlich einen Teppich auf dem ein Komödiant steht wegzieht . . .

Die komische Wirkung wird mit der unerwarteten Kombination und Assoziation von Aussagen erzeugt, die keinen eindeutigen, logisch zusammenhängenden referentiellen Bezug haben; ihr subjektiver oder objektiver dokumentarischer Wert hat sich in eine beziehungsreiche und vieldeutige Collage verwandelt, deren einzelne Elemente in erster Linie auf andere Teile des Romantextes selbst verweisen und dem Leser verschiedene Möglichkeiten offen lassen, einzelne Aussagen auf eine Wirklichkeit

außerhalb des Textes zu beziehen: Geht es um eine Betrachtung über sonderbare aristokratische Verhaltensweisen im modernen Krieg? Oder um die distinktive Beschreibung einer bewußten oder automatisierten Handlungsweise? Oder um die Entlarvung einer Familiengeschichte? Oder um die Suche nach persönlichen Erinnerungen, um Selbstreflexion oder den Bewußtseinsstrom eines nur schattenhaft sich abzeichnenden Ichs?

Das Beispiel aus einem Roman unserer Jahrzehnte führt uns zum Ausgangspunkt zurück. Der Literaturwissenschaftler könnte und sollte gerade aus den Werken der Moderne die Lehre ziehen, daß die interessantesten literarischen Texte häufig zugunsten vielfältiger ironischer Bedeutungen der furchtbar eindeutigen, moralischen oder politischen Auslegung entgleiten.

Aus: *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur* [Ringvorlesung der Universität Mannheim]. Hg. v. Hans-Jürgen Horn, Hartmut Laufhütte, Heidelberg (Carl Winter Universitätsverlag) 1981 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 1), S. 223-238.