

DOROTA MILLER

HUMOR ALS KOMMUNIKATIONSFAKTOR. KOMMUNIZIEREN IM ALLTAG UND IN DER LITERATUR

1. Einleitung und Problemstellung

Als Paraphrase des Descartesschen *Ich denke, also bin ich* könnte man heutzutage mit wenig Zögern *Ich kommuniziere, also bin ich* vorschlagen. Kommunikation im weitesten Sinne des Wortes, also auch nonverbale Mittel wie Mimik, Körperhaltung und -bewegung oder sogar Äußeres (z.B. Kleidung) der Kommunikationspartner, bildet nämlich eine Grundvoraussetzung für jegliche Form zwischenmenschlicher Interaktion und ermöglicht nicht nur die Mitteilung eigener Gedanken, Meinungen etc. an andere, sondern auch Regelung der Beziehungen zu ihnen (Vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann 1996:27).

„Man kann nicht *nicht* kommunizieren“ drückt Watzlawick¹ zugespitzt diese Allgegenwart der Kommunikation aus und führt als Argument die menschliche Neigung an, auch unabsichtliches Verhalten der Kommunikationspartner als Zeichen zu nehmen

¹ Watzlawick, P./Beavin, H./Jackson, D. (1974) *Menschliche Kommunikation*, zitiert nach Linke/Nussbaumer/Portmann (1996:29).

und zu interpretieren. Diese unbeabsichtigte Informationsmitteilung wird allerdings in diesem Aufsatz nicht behandelt, weil sie nur ein Grenzfall der Kommunikation darstellt und als solche in den Hintergrund tritt, um der eigentlichen, d.h. *intentionalen* Kommunikation Platz zu schaffen. Und diese kann man allgemein als Austausch von Informationen zwischen mindestens zwei Kommunikationspartnern definieren, der sich unter Berücksichtigung des gewählten Themas, der Kommunikationssituation, der kommunikativen Absicht und des jeweiligen Kommunikationspartners vollzieht (Vgl. Westphal 2000:131).

Bezeichnenderweise stellt man sich unter diesem Begriff in den meisten Fällen die face-to-face-Kommunikation vor: „Für die meisten von uns ist das dialogische, private, persönliche Gespräch zwischen zwei einigermaßen gleichberechtigten Partnern der Prototyp von Kommunikation“ (Linke/Nussbaumer/Portmann 1996:176). Was passiert aber wenn sich die Kommunikationspartner nicht direkt gegenüber stehen, sondern einen literarischen Text (konkret: ein Gedicht) als Kommunikationskanal benutzen? Werden Informationen in den beiden Kommunikationstypen auf dieselbe Art und Weise vermittelt? Und wie wird Humor im zweiten der genannten Fälle, d.h. in der „literarischen Kommunikation“² realisiert? Mit den hier gestellten Fragen will sich der vorliegende Beitrag auseinandersetzen.

2. Literarische Kommunikation vs. Alltagskommunikation

Die (sekundäre) literarische Kommunikation unterscheidet sich von der (in historischer und logischer Hinsicht primären) Alltagskommunikation in erster Linie durch andere physikalische Beschaffenheit der sie konstituierenden Texte (graphische vs. lautliche Form). Daneben weist sie auch viele andere – aus den besonderen Kommunikationsbedingungen folgende – Unterschiede auf, die man am besten an der Gegenüberstellung der beiden Kommunikationsarten ablesen kann.

2.1. Distanz-Situation

Im Unterschied zur face-to-face-Kommunikation, wo sich die Diskurspartner in einer „vis-á-vis Konstellation“ befinden (Vgl. Hess-Lüttich 2986:20), haben wir es bei der literarischen Kommunikation mit einer Distanz zwischen den kommunizierenden Personen zu tun, die sich am deutlichsten durch Umkehrung der von Koch (1986:117f und 1987:62ff)³ genannten vier Dimensionen der Nähe beschreiben lässt: 1) die *physische* Distanz, d.h. die raumzeitliche Entfernung zwischen den an einem Kommunikationsereignis teilnehmenden Personen, 2) die *soziale* Distanz, d.h. geringer

² Der Terminus „literarische Kommunikation“ stammt von K. Grimminger (1972) *Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation*, in: *Linguistik und Didaktik*, 3, 277-293; 4, 1-15.

³ Zitiert nach Blank (1991:12ff).

(und in den meisten Fällen an Null grenzender) Bekanntheitsgrad zwischen dem Autor und dem Leser und die daraus resultierende schwache oder nur fiktive (z.B. aufgrund von gleichen Erfahrungen) emotionale Beziehung, 3) die *referentielle* Distanz, die aus der Unmöglichkeit der Kommunikationspartner resultiert, sich auf eine einheitliche, für alle Kommunikationspartner gemeinsame Kommunikationssituation zu beziehen, 4) die *elokutionelle* Distanz, d.h. die Unmöglichkeit der Kooperation zwischen dem Autor und dem Leser.

Diese vier Formen der Distanz entscheiden über die Gestalt und den Verlauf der literarischen Kommunikation, für die folgende Merkmale charakteristisch sind: 1) keine einheitliche Kommunikationssituation, 2) eine besondere sprachliche Gestaltung, 3) Einbahnigkeit des Kommunikationsprozesses, 4) pragmatische Offenheit des formulierten Textes.

2.2. Auflösung der einheitlichen Kommunikationssituation

Die oben dargestellte vierfache Entfernung zwischen dem Autor und dem Leser bewirkt den Zerfall des Kommunikationsaktes in eine Sequenz von Teilprozessen und die Auflösung der – für die mündliche Kommunikation charakteristischen – einheitlichen Kommunikationssituation. Die objektiven (z.B. die sozial-historische und kulturelle Situation, das Klima, die Tageszeit) und die subjektiven (z.B. die aktuelle psychische Verfassung der Kommunikationspartner) Bedingungen der Textproduktion und -rezeption weichen oft stark voneinander ab, so dass man von einer separaten Verfassungs- und Interpretationssituation sprechen muss.

2.3. Besondere sprachliche Gestaltung

Den unterschiedlichen Kommunikationsbedingungen der Alltagskommunikation und der literarischen Kommunikation entsprechen die zwei am häufigsten anzutreffenden Realisierungen der Sprache, d.h. Mündlichkeit und Schriftlichkeit (Vgl. Söll 1985:24f)⁴, die von Goetsch (1985:208) entsprechend als die *Sprache der Nähe* und die *der Distanz* bezeichnet werden. Beide beziehen sich auf dasselbe Sprachsystem, sind aber jeweils an ein anderes Medium (Sprech- oder Schriftsprache) gebunden und werden folglich von anderen Faktoren begleitet und anders realisiert.

In einer Distanz-Situation, von der wir im Falle der literarischen Kommunikation sprechen können, entfallen beispielweise para- und außersprachliche Mittel (Aussprache, Stimmhöhe, Sprachgeschwindigkeit, Mimik, Gestik, Blickkontakt u.v.a.m.), die das Verständnis des Textes in einer Sprechsituation erleichtern und sichern (Vgl. Goetsch 1985:207). Logischerweise werden auch mehrere, in der face-to-face-Situation übliche, deiktische Elemente durch mehr explizite und umfangreichere, von der Situation des Autors und des Lesers unabhängige, Formulierungen ersetzt.

⁴ Zitiert nach Blank (1991:10).

Allgemein gesagt, wird *das Manko der Lesesituation*⁵ (Vgl. Goetsch 1985:207) durch einen „höheren Versprachlichungsgrad“ (Vgl. Blank 1991:13) überbrückt. Dabei zählt aber – und das sieht man besonders deutlich am Beispiel von Poesie – nicht nur *was*, sondern vor allem *wie* es gesagt wird: „der Aspekt der Wissenser- und -übermittlung tritt gegenüber anderen Aspekten wie denen der Ästhetik oder [...] der Poesie zurück“ (Vgl. Weydt 1986:88). Die „normale“ Sprache wird mit „sekundären Strukturen“ wie Reime, Verse oder Rhythmus überlagert (Vgl. Ebenda, 89), die hinsichtlich der kommunikativen Funktion unnützlich sind. Die sprachliche Schicht verliert ihre Durchsichtigkeit, wird vom Autor reflektiert und mit hohem Planungs- und Arbeitsaufwand gestaltet, um die Aufmerksamkeit der Leser auf sich zu ziehen. Um sich der Terminologie von R. Jakobson zu bedienen, wird die kognitive, emotive bzw. impressive Funktion der Sprache (je nachdem, welche Komponente des kommunikativen Dreiecks hervorgehoben wird) von der *ästhetischen, poetischen* überschattet. Von besonderem Vorteil ist dabei die Tatsache, dass der Text nicht spontan entsteht, so dass der Autor über praktisch unendlich viel Zeit für die Gestaltung seines Textes, zum Planen, Überlegen, Durchdenken, Verändern und Korrigieren verfügt.

2.4. Linearität

Ein wichtiges Merkmal der Alltagskommunikation ist die von Hess-Lüttich als „Wechselseitigkeit der Beeinflussung der Akteure“ (Vgl. Hess-Lüttich 1986:15) bezeichnete Kooperation zwischen den Diskurspartnern, die sich im zyklischen Wechsel der Hörer- und Sprecherrolle manifestiert. Infolge dieses Rollenwechsels und der dadurch ermöglichten Rückkopplung verläuft die face-to-face-Kommunikation kreisförmig. Im Gegensatz dazu ist die literarische Kommunikation, wo die Rollen des Senders und des Empfängers endgültig festgelegt sind und folglich das für die face-to-face-Kommunikation charakteristische „turn-taking“ entfällt, linear und einbahnig: Informationen und Signale verlaufen nur in der Richtung Textproduzent – Textrezipient aber keinesfalls umgekehrt.

2.5. Pragmatische Offenheit

Zum Wesen der literarischen Kommunikation gehört Fremdheit, die aus dem indirekten, nicht persönlichen Kontakt zwischen den Kommunikationspartnern resultiert. Der Autor empfindet sein Publikum als fern und abstrakt und ahnt nicht, unter welchen Umständen sein Text gelesen und ob dessen kommunikative Absicht richtig verstanden wird. Auf der anderen Seite weiß auch der Leser selten Genaueres (außer z.B.

⁵ Das Wort *Manko* wird hier nicht im Sinne von *Fehler* oder *Unzulänglichkeit* verstanden, denn daraus könnte man einen falschen Schluss ziehen und die schriftliche Kommunikation als eine der mündlichen nachstehende Kommunikationsart interpretieren. Es weist nur darauf hin, dass gewisse Elemente der mündlichen Kommunikation in der schriftlichen Kommunikation aus objektiven Gründen nicht vorkommen (können) – eine Erscheinung, die in gleicher Weise die mündliche Kommunikation betrifft.

allgemeinen Informationen zum bisherigen Werk des Schriftstellers) über die Situation, in der ein Text entstanden ist. Er befindet sich außerhalb der vom Autor dargestellten Welt (Vgl. Cornelissen 1985:14) und, da die Möglichkeit zu Rückfragen ausgeschlossen ist, kann er bei der Interpretation des Textes verschiedene Wege einschlagen: „zum Text auf dem Papier [kann es] zu jeder Zeit – und erst recht zu verschiedenen Zeiten – mehrere, verschiedene „lectures“ bzw. „Texte im Kopf“ geben“ (Vgl. Linke/Nussbaumer 1997:123). Im Vergleich zu Äußerungen in einer Sprechsituation ist also der literarische Text innerhalb der von *sozialer, kultureller, epochaler Prägung* der Leser und dem sog. *Widerstand des Textes* bestimmten Grenzen ein relativ autonomes Gebilde (Näheres dazu: Linke/Nussbaumer 1997:123).

3. Das Wesen des Humors

Um Humor als Kommunikationsfaktor beschreiben zu können, bedürfen wir einer Definition dieses Phänomens. Es ist aber nicht leicht, *Humor* zu definieren. Wenn wir auch die Bedeutung dieses Begriffs intuitiv verstehen, bereitet es uns Schwierigkeiten, ihn in den Rahmen einer Definition hineinzuzwängen. Aus diesem Grunde spricht Attardo (1994:1) vom Humor als *Kompetenz*, „[...] that is something that speakers know how to do, without knowing *how* and *what* they know“.

Humor ist nämlich keine objektive Größe und kann somit für jeden Menschen eine andere Bedeutung und Funktion haben. Was einen Menschen zum Lachen bringt, mag für den anderen entweder unverständlich oder nicht komisch sein. Kurz: es gibt anscheinend keine zwei Personen mit gleichem Sinn für Humor und gleicher Humorauffassung, denn beide sind für den einzelnen so einzigartig wie Papirlinien und das verurteilt jeden Definitionsversuch von vornherein zum Scheitern.

Dieses „gegen jede Beschreibung widerspenstige“ Phänomen (Vgl. Jean Paul 1935:90)⁶ hat bis heute sein Geheimnis nicht preisgegeben und eine endgültige Einsicht in sein Wesen blieb – und bleibt allem Anschein nach bis heute – auch den begabtesten Humorforschern versagt. Es scheint nämlich immer wieder eine andere – von der Perspektive des Beobachters abhängige – Gestalt anzunehmen, so dass es auf die Frage nach seinem Wesen mehrere richtige, aber keine absolute Antwort gibt.

Was man nach den heutigen Wissensstand mit größter Sicherheit über Humor aussagen kann, ist nämlich die Tatsache, dass er ausschließlich auf die Menschenwelt begrenzt und nur dem Menschen eigen ist: „Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist“ (Bergson 1972:12, Hervorhebung im Original)⁷. Alles andere grenzt schon an Verallgemeinerung und zieht eine Lawine von Ausnahmen und Gegenargumenten nach sich, so wie es bei den drei klassischen Humorthorien der Fall ist, d.h. der Überlegenheits-, Inkongruenz- und Erleichterungstheorie, die in der Humorforschung die weiteste Ausbreitung erlebt haben. Abgesehen von zahlreichen Unterschieden sind sie sich nämlich in einem Punkte gleich: sie erläutern ein komplexes

⁶ Jean Paul (1935) *Vorschule der Ästhetik*, Weimar.

⁷ Bergson, H. (1972), *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich.

Phänomen, indem sie es auf ein einfacheres, besser erklärliches und deswegen verständlicheres Phänomen reduzieren und dadurch nur dessen Fragment ans Tageslicht legen. Dementsprechend werden sie in der Humorforschung als *reduzierende* bzw. *erklärende* Theorien bezeichnet (Vgl. Attardo 1994:2).

3.1. Die Überlegenheitstheorie

Im Lichte dieser Theorie erscheint das Lachen nicht nur in Begleitung von Heiterkeit und Frohsinn, sondern hat öfters auch andere Gefühle im Gefolge. Mit einem positiven Gefühl der Lust und des Wohlwollens geht nämlich – so Plato – eine negative Empfindung einher, denn das Lachen resultiert in den meisten Fällen aus der Wahrnehmung von Nachteilen, Schwächen und Fehlern von anderen Personen (Vgl. Chłopicki 1995:6). Lachen und Spotten über Unzulänglichkeiten anderer Menschen – schließt Aristoteles – sind zwei eng aneinander liegende Phänomene.

An diese den negativen Aspekt des Humors ans Tageslicht legende Theorie knüpfte Thomas Hobbes (1588-1679) an und definierte das Lachen als eine Geste des Triumphes über die Versager, als Ausdruck des Überlegenheitsgefühls gegenüber denjenigen, die eine Niederlage erlitten haben (Vgl. Chłopicki 1993:7).

Wenn gelacht wird, so geschehe das – seiner Ansicht nach – fast immer *auf jemandes Kosten* und selten zweckfrei. Man lacht z.B., wenn sich eine Person der Situation unangemessen verhält, denn man fühlt sich im Vergleich mit dieser Person aufgewertet und steigt dadurch in den eigenen Augen. Das Lachen entspringt mit anderen Worten „[...] aus der Erkenntnis der eigenen Überlegenheit gegenüber anderen oder dem frühen Selbst, [...] aus dem zu eigenen Gunsten ausgefallenen Vergleich zwischen dem Sonderling und uns“ (Vgl. Schütz 1963:181) oder – noch deutlicher – „[...] aus der selbstgefälligen Meinung, frei von den an anderen verlachten Schwächen zu sein“ (Vgl. Schütz 1963:202). Zur Beschreibung dieses Zustandes verwendet Hobbes den Terminus *sudden glory*, der eine plötzlich entstandene Empfindung des Hochgefühls, der Dominanz, des fast an die Schadenfreude grenzenden Überlegenseins bezeichnet:

The passion of laughter is nothing else but *sudden glory* arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the inferiority of others, or with our own formerly, [...] by the apprehension of some deformed thing in other, by comparison whereof they suddenly applaud themselves [...], by observing the imperfection of other men. (Vgl. Hobbes 1904:34, Hervorhebung – D.M.)⁸

3.2. Die Inkongruenztheorie

Ähnlich wie die oben dargestellte Überlegenheitstheorie wird auch die Inkongruenztheorie von den frühesten, im Altertum entstandenen Humortheorien abgeleitet: „Aristotle’s definition of humor as *something bad* was interpreted as meaning

⁸ Hobbes, T. (1904), *Leviathan*, Cambridge, zitiert nach Schütz (1963:181).

something unbefitting, out of place, thus not necessarily evil” (Attardo 1994:48). Daran knüpfte der schottische Denker – James Beattie (1735 – 1803) an, indem er das Lachen aus der Verbindung von zueinander nicht passenden, inkompatiblen Elementen ableitete (Vgl. Chłopicki 1995:9). Und von hier aus ist es nicht mehr weit zur Kants berühmten und vielzitierten Humordefinition: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts” (Kant 1930:235)⁹.

Darüber hinaus erkennt Kant, dass der Lachen auslösende Gedanke im Grunde nichts vorstellt, woran der Verstand an sich ein Wohlgefallen finden könnte (Vgl. Ebenda, 238), dass also – mit anderen Worten – das, worüber man lacht, nicht komisch ist. Es wird vielmehr aus dem Grunde gelacht, dass das Erwartete und Geahnte nicht eintritt und unser Verstand ge- und enttäuscht wird durch das, was er stattdessen vorfindet:

[...] indem der Verstand in dieser Darstellung, darin er das Erwartete nicht findet, plötzlich nachlässt, so fühlt man die Wirkung dieser Nachlassung im Körper durch die Schwingungen der Organe, welche die Herstellung ihres Gleichgewichts befördert und auf die Gesundheit einen wohltätigen Einfluss hat. (Vgl. Kant 1930:234f)

Weiterentwickelt wurde diese Theorie von Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), der den Begriff *Inkongruenz* explizit genannt hatte, wodurch die Inkongruenztheorie ihren Namen bekommen hat:

Das Lachen entsteht jedes Mal aus nichts anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen *Inkongruenz* zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst nur der Ausdruck dieser Inkongruenz. (Schopenhauer 1892:103)¹⁰

Aus dieser Textstelle kann entnommen werden, dass seine Humorauffassung von der von Kant einigermaßen abweicht, denn er sieht die Ursache des Lachens nicht darin, dass eine Erwartung in Nichts umschlägt, sondern in der Wahrnehmung der Disharmonie zwischen Abstraktion und Anschauung.

Die modernste Variante der Inkongruenztheorie geht über die Lachdefinition von Schopenhauer hinaus und basiert auf der Disharmonie zwischen zwei Ideen im weitesten Sinne des Wortes, was aus der folgenden Inkongruenzdefinition von Paul McGhee (1979:6f)¹¹ deutlich hervorgeht:

The notion of congruity and incongruity refer to the relationships between components of an object, event, idea, social expectation, and so forth. When the arrangement of the constituent elements of an event is incompatible with the normal or expected pattern, the event is perceived as incongruous.

⁹ Kant, I. (1930), *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig.

¹⁰ Schopenhauer, A. (1892), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd.1, Leipzig.

¹¹ McGhee, P. E. (1979), *Humor: Its Origin and Development*, San Francisco, zitiert nach Attardo (1994:48).

3.3. Sigmund Freud und die Erleichterungstheorie

Die Anfänge der Erleichterungstheorie reichen in die Philosophie von Herbert Spencer (1820 – 1903) zurück, der im Laufe seiner Humorbeschäftigung sowohl Überlegenheits- als auch inkongruenzähnliche Humortheorien für unplausibel erklärte und das Lachen als plötzliche Befreiung der im Nervensystem angesammelten Energie begründete. Seiner Ansicht nach entstehe das Lachen wenn die infolge einer starken (sei es intellektuellen oder physischen) Anregung entstandene Energie in Form von zahlreichen Muskelbewegungen ausgelassen wird¹².

In Anknüpfung an die mehr physiologische Darlegung Spencers erklärte Theodor Lipps (1851 – 1914) das Lachen psychologisch mit den Begriffen *psychische Energie* und *Abfuhr*. Die psychische Kraft, so sagt Lipps, die für etwas Bedeutendes, Großes bereit war, wird – wenn an Stelle dieses Großen plötzlich etwas Kleines erscheint – zum Teil für dieses Kleine verfügbar, wobei es im Lachen zur Abfuhr des so entstandenen Energieüberschusses kommt (Vgl. Lipps 1898:79ff)¹³.

In Anlehnung daran hat Sigmund Freud in seinem 1905 erschienenen Werk u.d.T. „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ die sog. *Tendenz zur Ersparnis* (Vgl. Freud 1986:34f) zum definierenden Merkmal des Komischen (und insbesondere des Witzes) erklärt.

Im feindseligen Witz wird uns beispielweise gestattet „[...] Lächerliches am Feind zu verwerten, das wir entgegenstehender Hindernisse wegen nicht laut oder nicht bewusst vorbringen durften“ (Vgl. Freud 1986:83). Beim obszönen Witz wird dagegen das Tabu der Sexualität gebrochen, so dass sogar vor unverhüllten Obszönitäten nicht zurückgeschreckt wird (Vgl. Ebenda). Dabei werden nicht nur bisherige psychische Hemmungen¹⁴ überwunden, sondern auch die Herstellung von neuen vermieden und – was daraus resultiert – der zu ihrer Herstellung und Erhaltung dienende „psychische Aufwand“ überflüssig, so dass er freie Abfuhr in Form von Lachen erfahren kann. Zusammenfassend kann man also feststellen, dass das Lachen und die dabei zustande kommenden Muskelbewegungen des Körpers eine Art Ventil für die angesammelte aber angesichts der Umstände unverwendbar gewordene Energie sind.

Einen ähnlichen Wirkungsmechanismus schreibt Freud auch dem Humor zu und geht dabei von der Feststellung aus, dass das größte Hindernis des Humors „die Entbindung peinlicher Affekte“ sei (Vgl. Freud 1986:186). Wie beim Witz das Lachen aus *erspartem Hemmungsaufwand* resultiert, so entstehe die Lust des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*, d.h. wenn ein peinlicher Affekt, eine peinliche Gefühlsregung, z.B. Mitleid, Ärger, Schmerz, Rührung o.ä. zugunsten des Humors erspart wird (Vgl. Ebenda, 189). In beiden Fällen also – d.h. beim Witz und beim Humor – stammt die Lust von der Ersparnis bzw. von der *Erleichterung* des psychischen oder des Gefühlsaufwands: „Release theories maintain that humor *releases* tensions, psychic energy, or that humor releases one from inhibitions, conventions and laws“ (Vgl. Attardo 1994:50).

¹² Spencer, H. (1884), *Fizjologia śmiechu*, Warszawa, S.9ff, zitiert nach Chłopicki (1995:16f).

¹³ Lipps, T. (1898) *Komik und Humor*, Hamburg, zitiert nach Schütz (1963:229).

¹⁴ Hier wird die als Produkt der Kultur und höheren Erziehung entstandene *Verdrängung* gemeint, die es dem Menschen erschwert oder sogar unmöglich macht, seiner Aggression und Libido freien Lauf zu lassen (Vgl. Freud 1986:81).

4. Humorrealisation in literarischer Kommunikation

Humor- und Scherzaktivitäten machen einen beträchtlichen Teil der Alltagskommunikation aus und finden auch (obwohl in anderer Gestalt) Eingang in literarische Kommunikation, wo sie allerdings, den veränderten Kommunikationsbedingungen entsprechend, anders realisiert werden. Ein klassisches Beispiel der literarischen Humorkommunikation stellen Christian Morgensterns Galgendichtungen dar, die ich hier – neben humoristischen Gedichten (aus den Bänden „Wörtersee“, „Besternte Ernte“ und „Über alles“) des als Schriftsteller, Maler, Zeichner und Karikaturist tätigen und die von Morgenstern gegründete Humortradition fortsetzenden Robert Gernhardt – auf Möglichkeiten der Humorrealisation prüfen möchte.

4.1. Reim

Reim ist eine komplexe semantisch-phonologische Erscheinung, die man generell als Gleichklang von zwei oder mehreren Silben am Ende (Endreim), innerhalb eines Verses (Binnenreim) oder im Anlaut von benachbarten Wörtern (Stabreim) beschreibt. Diese Definition braucht jedoch Ergänzung: Reime weisen nämlich eine nicht auf den ersten Blick erkennbare Bindung zum Komischen, von der z.B. in Kinder- oder Schüttelreimen Gebrauch gemacht wird und die sich auch zuweilen in Alltagssituationen erkennbar macht, wenn z.B. eine Aussage unabsichtlich mit Reimen versehen wird und dadurch allgemeine Heiterkeit hervorruft.

Vom Reiz der kindlichen Reispiele lassen sich insbesondere Humoristen verführen und ein eklatantes Beispiel dafür ist Robert Gernhardt, der als Instrument zur Erzeugung oder Verstärkung von komischen Effekten öfters Reime einsetzt. Er erblickt das große Komikpotential der Reime und kommt zur Erkenntnis, dass sie in Gedichten die Rolle der eigentlichen Komikträger übernehmen. Er geht auch noch weiter, indem er feststellt, dass alle Gedichte komisch sind (Vgl. Gernhardt 1990:73f)¹⁵, weil sie sich an Versenden reimen, mit der Sprache spielen und Regeln und Zwängen folgen (oder sie unterlaufen können), die ihnen der Autor ohne Not auferlegt hat (Vgl. Ebenda). Im Reim findet er das zur Existenz des Komischen notwendige Normensystem, dessen Infragestellung oder Negation ihm unendlich viele Möglichkeiten der Komikproduktion gibt:

Reim oder Nichtreim – für mich war das keine Frage. Ich brauchte die Regel, solange ich eindeutig auf Nonsense oder Komik aus war, [denn – D.M.] Komik lebt von der Regelverletzung. (Gernhardt 1990:26f)¹⁶

Um der Komik willen verzichtet er dabei weitgehend auf monotone und langweilige reine Reime, die einen relativ geringen Komikgehalt aufweisen und nimmt sich vor, außergewöhnliche, gesuchte Reimbildungen zu schöpfen. Wo ihm also kein Reimwort mehr einfällt, bildet er sich selber eines. Nach dem Motto „Koste es, was es wolle!“

¹⁵ Gernhardt, R. (1990), *Reim und Zeit*, Stuttgart, zitiert nach Arnet (1996:40).

¹⁶ Gernhardt, R. (1990), *Gedanken zum Gedicht*, Zürich, zitiert nach Hagedstedt (1993:7).

werden „ungebärdige“ Wörter durch Vokal-, Konsonanten- bzw. Silbenwechsel, Hinzufügen von neuen Elementen, Einsetzung falscher Grammatik bzw. falscher Schreibweise, Veränderungen im Akzent, Intonation, Wortfolge usw. in Zügen gehalten, z.B.:

Der Hase trug ein Kopfverband
 seitdem er an die Wand *garant*.
 („Bilden Sie mal einen Satz mit ...“)

Ach schon fällt ihm gar kein Reim
 auf das Reimwort „Reim“ mehr *eim*.
 („Folgen der Trunksucht“)

Wenn der Maler Rubens
 schaut auf seine *Tubens*
 wirken sie so faltig
dass er fühlt ganz alt sich.
 („Galerie der Meister“)

Diese erzwungenen Reime zeugen davon, dass sich Gernhardt auf alles einen Reim machen kann. Trotzdem macht er in einigen Gedichten keinen Gebrauch von dieser Fähigkeit und lässt absichtlich einen Missklang zu:

Ich leide an Versagungsangst,
 besonders, wenn ich dichte.
 Die Angst, die machte mir bereits
 Manch schönen Reim *zuschanden*.
 („Bekenntnis“)

Die drei ersten Zeilen des Gedichts wecken beim Leser die Erwartung eines Kreuzreims, die vom letzten Vers jäh zerstört wird. Man hat beim Lesen einen festen Eindruck, dass am Versende nur *zunichte* und kein anderes Wort stehen kann, das Angenommene bleibt aber aus und man sieht nahezu das Grinsen des Autors, der so offen mit den Erwartungen seiner Leser spielt. Der verweigerte, falsche, scheinbar misslungene Reim wirkt zwar irritierend, bringt aber einen unbedingt zum Lachen, weil er ihn – wie die Inkongruenztheorie besagt – zuerst in die Falle eigener Erwartungen lockt, um ihm dann unvermittelt die Augen aufgehen zu lassen.

Reime erweisen sich – wie es aus den obigen Beispielen deutlich hervorgeht – als eine verlässliche und unerschöpfliche Quelle von komischen Effekten, sie sind aber – wie man sich leicht vorstellen kann – nicht ad hoc entstanden. Man muss an ihnen gearbeitet und sie vielleicht durch andere – stärkere Effekte erzeugende – Reimwörter ersetzt haben, kurz: man hat sich bei ihrer Erarbeitung Zeit genommen, was in einem Alltagsgespräch kaum möglich wäre.

4.2. Wortspielereien

Sprache als ein steifes, automatisiertes und von phonetisch-phonologischen, morphologischen, syntaktischen etc. Vorschriften bis in die Einzelheiten geregeltes

Zeichensystem wird seit jeher zum Betätigungsfeld, oder – besser ausgedrückt – zum Spielplatz für Humoristen jeglicher Art, die gegen den Strom des sprachlichen Standardgebrauchs schwimmen und ihrer sprachlichen Kreativität, ihrer Spiel- und Aufhebungslust freien Lauf lassen. Die von ihnen entwickelten (den normalen Sprachgebrauch imitierenden) Sprachgebilde dienen nicht mehr zur Kommunikation, deren Zielsetzung Informationsvermittlung ist, sondern vielmehr zur Erheiterung des Publikums. In diesem Zusammenhang verwendet Attardo die Bezeichnung *defunctionalisation of language* (Vgl. Attardo 1994:173) und erklärt sie folgendermaßen: „[...] that is the use of language for play, not for communication” (Vgl. Ebenda).

Diese geistreichen Spielereien, in denen das Sprachsystem nicht auf die übliche, konventionelle Art und Weise gebraucht, sondern abgewandelt und variiert wird, verraten das „[...] doppelte Verhältnis der Menschen zur Sprache: *in* ihr zu reden und *gegen* sie zu reden” (Vgl. Plessner 1950:134, Hervorhebung im Original)¹⁷. Diese Tendenz sieht man am deutlichsten in der literarischen Humorkommunikation, wo – im Gegensatz zur Alltagskommunikation, die sich hauptsächlich auf Situations- und Charakterkomik stützt – die Komik des Erzählten mit der des Sprachlichen gekoppelt wird oder sogar die letztere Art des Komischen als die einzige Humorquelle eingesetzt wird. Und das ist der Fall in den humoristischen Gedichten von Morgenstern und Gernhardt, wo das Sprachliche an sich komisch ist.

Die allgemein bekannten fixierten Phrasen mit übertragener Bedeutung werden von Morgenstern auf die Ebene der wörtlichen Bedeutung überführt, in einzelne *gleichrangige* Wörter zerlegt und wortwörtlich genommen (was außerhalb der Sphäre des Humors als ein grober Denkfehler erscheinen würde). Dadurch verschwindet die alte, konventionalisierte, übertragene Bedeutung und an ihre Stelle tritt eine neue, die man als Summe von Bedeutungen aller Bestandteile definieren könnte. Wenn also eine Flinte ins Korn geworfen wird, bedeutet das nicht mehr, dass etwas aufgegeben wurde oder einem der Mut zu etwas verlorengegangen ist, sondern dass sie wirklich von jemandem, der an einem Kornfeld vorbeiging, weggeworfen wurde und auf ihren Finder wartet („Die weggeworfene Flinte”).

Auch andere Redewendungen, wie z.B. *böhmische Dörfer, auf etwas pfeifen, Fersengeld geben* und Sprichwörter, z.B. *da liegt der Hund begraben, der Glaube kann Berge versetzen* etc. werden wörtlich genommen und zwingen dem Leser ein mit Überraschung gewürztes Lächeln ab.

Ganz im Sinne des Morgensternschen Sprachspiels nimmt auch Gernhardt in vielen Fällen die tradierten, übertragenen Bedeutungen vieler Wörter und Ausdrücke nicht zur Kenntnis, sondern erschließt ihre Bedeutung aus den Bedeutungen der Einzelelemente. Und so werden Wendungen wie: *etwas an den Hut stecken* („Wenn der Vater mit dem Sohne ...”), *auf etwas stehen* („Vom Fuchs und der Gans”), *in etwas sein ganzes Herz legen* („Mein sei mein ganzes Herz”), *von Amors Pfeil getroffen sein* („Amor und der Tapir”) usw. mal im übertragenen und mal im wörtlichen Sinne verstanden, was den Leser zwischen zwei völlig unabhängigen und sich nur zufällig kreuzenden Gedankenwegen wandeln lässt.

Ähnlich sieht es mit idiomatisierten Komposita aus, die nun in ihrer buchstäblichen Bedeutung verstanden werden, z.B. die Windsbraut als die Verlobte des Windes („Die

¹⁷ Plessner, H. (1950) *Lachen und Weinen*, Bern, zitiert nach Preisendanz (1970:29).

Windsbraut“), der Purzelbaum als ein Baum, an dem kleine niedliche Kinder wachsen („Der Purzelbaum“), die Käseglocke als eine aus Käse hergestellte Glocke („Die Glocke“).

Dieser Mechanismus der Separation und Konkretisierung wird von Morgenstern auch auf einzelne Wörter übertragen: auf der Suche nach anderen in ihnen verborgenen Wörtern, werden sie in Stücke geschnitten und was dabei herauskommt, ist z.B. die Anto-logie (von Christine Palm als „die Lehre von Anten“ entschlüsselt)¹⁸, der Gig-ant (ein Tier aus der Familie der Anten, das sich durch seine außergewöhnliche Größe auszeichnet), der Elef-ant (Nachfolger des Gig-ants, der infolge der Evolution beträchtlich eingeschrumpft ist), re-agieren (in Morgensterns Sprache: seine ursprüngliche Gestalt oder Lage an- bzw. einnehmen)¹⁹ etc.

Neben dieser Abstoßungskraft, die Teile des Ganzen isoliert und Worte von ihrer für uns gewöhnlichen Bedeutung trennt, kann man auch eine entgegengesetzte Kraft beobachten, die die Zusammenfügung von heterogensten Elementen bewirkt, wie es z.B. im Gedicht „Die Nähe“ der Fall ist. Es werden darin Wörter aneinandergereiht (Nähe, Näher bzw. Näherin), die inhaltlich nicht zusammenhängen und nur förmliche Ähnlichkeiten aufweisen. Für Morgenstern ist aber der ähnliche Sprachklang ein ausreichender Grund dafür, Wörter aneinanderzubringen, die in der Alltagswelt nichts miteinander zu tun haben: Zirbelkiefer wird in einem Atemzug mit Zirbeldrüse genannt („Die Zirbelkiefer“), Tulemond wird mit Mondamin in Verbindung gebracht („Mondendinge“), zum Gigant gesellt sich der auf keinen Fall sinnverwandte Elefant („Antol-ogie“) und Weste wird mit Westen verknüpft („Die Oste“) usw., alles Einfälle die in der face-to-face- Kommunikation fast unmöglich realisiert werden können.

4.3. Überraschungs- und Kontrasteffekte

Die Galgenliedersprache ist ohne Zweifel Poesie, sie lebt also vom Reim, Rhythmus und Klang. Bei näherem Hinsehen stellt es sich aber heraus, dass diese formellen Kategorien weitgehend über die inhaltliche Qualität Oberhand gewinnen und diese sozusagen überwuchern.

Morgensterns Fähigkeit „Sinnloses in Goetheschem Ton vorzutragen“ ist Kurt Tucholsky (1978:31)²⁰ aufgefallen und hat viele Leser und Kritiker überrascht. Von vollendeter künstlerischer Form, die „das Sinnlose ins Sinnvolle zwingt“ schrieb in seiner Dissertation Franz Geraths (1926:85), „Der Inhalt ist Stumpfsinn, aber der Stil ist wundervoll“²¹ bemerkte ein anderer Kritiker.

Es entsteht auf diese Weise eine durchaus komische Spannung zwischen der aufwendigen, gepflegten, meistens feierlichen Form und dem geringen Bedeutungsgehalt der verwendeten Wörter. Diese Spannung wird noch dadurch verschärft, dass

¹⁸ Palm, C. (1983), *Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprachwirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern*, Stockholm, S.77.

¹⁹ Ebenda, 144.

²⁰ Tucholsky, K. (1978), *Mit 5 PS durch die Literatur*, Berlin – Weimar.

²¹ Zitiert nach Beheim-Schwarzbach, M. (1995), *Christian Morgenstern*, S. 72, die Quelle wird nicht angegeben.

Morgenstern – sei es zum Scherz, sei es zu Reimzwecken – archaische Wörter, sowie einige aus dem Beamtendeutsch stammende Ausdrücke gebraucht (Vgl. Palm 1983:25).

Ähnliche Kontrastmechanismen beobachtet man auch in Gernhardts komischen Gedichten und sie werden vom Autor selbst wie folgt erklärt: „Alle Komik entspringt einem gemeinsamen Bedürfnis, dem nach Veränderung, Verunstaltung, Negierung und Aufhebung der Realität [...]“ (Vgl. Gernhardt 1988:464)²². Und dies kommt praktisch dadurch zustande, dass gewisse in der Realität erkennbare und gültige Regeln durchbrochen werden. Das Vorhandensein von Gesetzen und Regeln ist also die Voraussetzung für das Entstehen der Komik. Die Regellosigkeit dagegen schließt jede Form des Komischen aus, weil sie keine Normen zulässt, die verletzt oder aufgehoben werden können. Die Formelmäßigkeit bedeutet für Gernhardt in erster Linie eine strenge Form, in die seine meisten Gedichte gepresst werden. Er bedient sich bewusst traditioneller lyrischer Formen wie Sonett, Terzine, Ballade, (Klein)drama, Ode, paar- oder kreuzreimende vierzeilige Liedstrophe, Knittelvers etc. und setzt formale Kunstmittel wie Reim, Rhythmus, Versmaß ein (Vgl. Hagestedt 1993:3). Dadurch bereitet er sich den Grund für komische Effekte vor, die dank Abweichungen von diesen selbst gesetzten Normen und durch Negation der angenommenen Richtlinien erreicht werden.

Das Scheitern einer Ballade wird in Form einer Ballade geschildert („Das Scheitern einer Ballade“), in einem Sonett wird dem Leser die Abneigung des Autors gegenüber jeglichen Sonetten dargestellt („Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“), ein im pathetisch-feierlichen Ton vorzutragender Monolog des Prinzen von Homburg mündet in eine Reihe von Versprechern, die in großen Monologen keinesfalls auftreten dürfen („Die großen Monologe“), ein Drama wird dem Rezipienten vorgeführt, in dem nichts Nennenswertes geschieht und die Spannung abebbt, bevor die Handlung ihren Höhepunkt erreicht („Wenn der Vater mit dem Sohne ...“) etc.

4.4. Visualisierung

Wenn man in Robert Gernhardts Sammelbänden „Besternte Ernte“, „Wörtersee“ oder „Über alles“ blättert, bemerkt man sofort, dass darin Fotografien, Zeichnungen, Karikaturen, Ansichtskarten, Graphiken u.ä. fast soviel Platz wie die eigentlichen Gedichte einnehmen. Von dieser starken Wort-Bild-Verbindung profitiert der komische Gehalt des Ganzen: die komische Wirkung der mit Bild versehenen Gedichte ist doppelt so stark, weil von zwei Medien getragen.

Das gegenseitige Verhältnis der beiden Komikträger und die Beteiligung der Bilder am Textgeschehen nimmt verschiedene Formen an. Es gibt nämlich in Gernhardts komischem Werk Bilder, die dem Text gewissermaßen entgegengesetzt sind und sozusagen als Widersacher des Geschriebenen auftreten, z.B. „Versuche nur“, Bilder die den Text – mehr oder weniger genau – begleiten, z.B. „Der Beweis“ (sie heben dadurch teilweise die für die literarische Kommunikation charakteristischen Mängel an außersprachlichen Mitteln und legen einen kommunikativen Rahmen für das erzählte Geschehen fest) oder solche, die Teile des Textes ersetzen, wodurch eine Art von Rebus

²² Gernhardt, R. (1979) *Was gibt's denn da zu lachen?*, Zürich, zitiert nach Arnet (1996:44).

entsteht, z.B. „Pferde-Schmählied“. In Grenzfällen kommen sowohl das Wort als auch das Bild ohne ein weiteres Medium aus, z.B. im „Lied ohne Worte“.

Unabhängig von der Art dieses Verhältnisses muss man feststellen, dass Bilder im komischen Schaffen Gernhardts einen hohen Stellenwert haben: sie pointieren die Verszeilen, beziehen sich in witzig gemeinter Weise auf ernst gemeinte sprachliche Mitteilungen und nicht nur stärken, sondern ermöglichen an manchen Stellen erst das Entstehen von komischen Effekten. Das beste Beispiel dafür ist die Bildergeschichte „Herr Hefel persönlich“, die ohne Begleitung der effektvollen komischen Zeichnungen ihren ganzen Reiz verlieren würde:

HERR HEFEL PERSÖNLICH



Herr Heffel



ist ein Mann,



der nicht viel weiß,



der nicht viel kann,



der nicht viel sucht,



der nicht viel findet,



vergänglich wie ein
Blatt im Wind-



Jedoch er liebt



sind wird geliebt-:



Wie schön, daß es Herrn Heffel gibt !

Außer Begleitung von Zeichnungen und Bilderreihen kann man als *Visualisierung* oder *Visualität* die graphische Darstellung der Gedichte selbst bezeichnen, die für ihre komische Wirkung nicht ohne Bedeutung ist. Die Schriftsprache entspricht besser als die gesprochene Sprache Gernhardts Einfällen, z.B. einzelne Wörter in noch kleinere Einheiten zu zerlegen und diese ihr Eigenleben entfalten zu lassen oder

Normverletzungen im Bereich der Rechtschreibung zu wagen. Als Beispiel mögen hier einige Verse aus der Reihe „Bilden Sie mal einen Satz mit ...“ dienen:

pervers
 Ja, meine Reime sind recht teuer:
per Vers bekomme ich tausend Eier.
 Symbol
 Herr Dschingis Khan, das tut man nicht,
 dass man in fremdes Land einbricht.
 Nu aber raus mit ihren Horden –
 Sie *sym bol* wahnsinnig geworden!
 sensibel
 Herr Ober! Bringt mir einen Kübel!
 Mir wird von diesem Nonsens *ibel*!

5. Schlussbemerkungen

Es ist die Sprache selbst, die in den oben genannten Beispielen der literarischen Kommunikation als humoristischer Stoff fungiert, von der sich Morgenstern und Gernhardt anregen lassen und deren verborgene Möglichkeiten beide entdecken und sich zunutze machen. Sie spielen reichlich mit Wort (Umdeutungen, Trennung der Bedeutung vom Lautkörper der Wörter, Einsatz von Homonymen usw.) und Reim (End-, Binnen-, Stab- und Kehrreime) und benutzen dadurch das Sprachsystem nicht nur zur *Vermittlung*, sondern hauptsächlich zur *Erzeugung* von komischen Effekten. Sprachliche Anomalien, verblüffende Diskrepanz zwischen feierlicher Form und banalem Inhalt werden von ihnen einstimmig als Norm betrachtet und Sprache allgemein als ein plastisches Material aufgefasst, mit dem sich allerlei anfangen lässt. Dieses Spiel dient aber nicht ausschließlich zur Erheiterung der Leser, es wird vielmehr dem Autor selbst zum Spaß betrieben. Denn Humor in der literarischen Kommunikation braucht eigentlich keine Rezipienten, „[...] er ist die genügsamste unter den Arten des Komischen; sein Vorgang vollendet sich bereits in einer einzigen Person, die Teilnahme einer anderen fügt nichts neues zu ihm hinzu“ (Vgl. Freud 1986:187). Im Gegensatz dazu verlangt Humor in der face-to-face-Kommunikation, also z.B. in Form von Witz, wenigstens zwei Personen (d.h. den Witzproduzenten und -rezipienten), um zu existieren.

Quellentexte

- [1] Gernhardt, R. (1997) *Wörtersee*, Frankfurt am Main.
- [2] Gernhardt, R. (1998) *Über alles*, Frankfurt am Main.
- [3] Gernhardt, R./Bernstein, F. W. (1998) *Besternte Ernte*, Frankfurt am Main.

- [4] Morgenstern, C. (1993) *Alle Galgenlieder*, Kehl.

Literatur

- [5] Arnet, D. (1996) *Der Anachronismus anarchischer Komik. Reime im Werk von Robert Gernhardt*, Bern.
- [6] Attardo, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Berlin – New York.
- [7] Blank, A. (1991) *Literarisierung von Mündlichkeit*, Tübingen.
- [8] Chłopicki, W. (1995) *O humorze poważnie*, Kraków.
- [9] Cornelissen, R. (1985) *Drama und Sprechakttheorie. Die Aufforderungsintensität der Komödien Molierés*, Wiesbaden – Stuttgart.
- [10] Freud, S. (1986) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main.
- [11] Geraths, F. (1926) *Christian Morgenstern. Sein Leben und sein Werk*, München.
- [12] Goetsch, P. (1985) *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in: *Poetica*, Heft 17, S. 202-218.
- [13] Hagestedt, L. (1993) *Robert Gernhardt*, In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd.3, München.
- [14] Hess-Lüttich, E. (1986) *Dialogisches Handeln – ästhetisches Zeichen. Grundbegriffe dialoglinguistischer Literaturanalyse*, in: Hundsnurscher, F./Weigand, E. (Hrsg.) *Dialoganalyse*, Heft 176.
- [15] Linke, A. / Nussbaumer, M. (1997) *Intertextualität*, in: Antos, G./Tietz, H. (Hrsg.) *Die Zukunft der Textlinguistik*, Tübingen.
- [16] Linke, A./Nussbaumer, M./Portmann, P. (1996) *Studienbuch Linguistik*, Tübingen.
- [17] Lipczuk, R./Mecner, P./Westphal, W. (2000) *Lexikon der modernen Linguistik. Ausgewählte Begriffe zur Kommunikation und Kognitionswissenschaft*, Szczecin.
- [18] Preisendanz, W. (1970) *Über den Witz*, Konstanz.
- [19] Schütz, K. (1963) *Witz und Humor*, In: Schmidt-Hidding, W./Schütz, K. (Hrsg.) *Europäische Schlüsselwörter*, Bd.1, München.
- [20] Weydt, H. (1986) *Wissen – Sprechen – Metaphern*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 64, S. 87-97.