

**VOLKER SCHUPP**

„Die Mönche von Kolmar“

Ein Beitrag zur Phänomenologie und zum Begriff des schwarzen Humors

## ›DIE MÖNCHE VON KOLMAR‹

### Ein Beitrag zur Phänomenologie und zum Begriff des schwarzen Humors

Von VOLKER SCHUPP

*Schrecken wird sich damit verbinden,  
aber der Gegenstand selbst wird nur  
desto anziehender sein.*

Schiller

#### I

Unbemerkt von den meisten hat sich in den letzten Jahren die Bezeichnung 'schwarzer Humor' eingeschlichen. Wer das Wort zum erstenmal las, glaubte es schon zu kennen, so sehr kommt es dem Zeitgeist entgegen. Den Lexika ist der *schwarze Humor* noch weitgehend unbekannt;<sup>1</sup> er wird erst in Sammlungen von Autoren vorgestellt, deren Werke er besonders geprägt hat und die uns als Brevier zur fragwürdigen täglichen Ergötzung angeboten werden.<sup>2</sup> In Frankreich hat er es schon zur Ehre eines Literaturpreises gebracht. Warum es an Stellen lache, wo es eigentlich gar nichts mehr zu lachen gibt, weil ihm das Lachen längst vergangen sein müßte, ist jetzt die eine Frage des „Tieres, das lacht“, und die andere, wer denn mit solchem Frevel den Anfang gemacht habe. Nach übereinstimmender Meinung ist Jonathan Swift der „wahre Initiator“ der schwarzen Geisteshaltung.<sup>3</sup> Was aber war, bevor Swift seinen „Bescheide-

<sup>1</sup> Eine Ausnahme machen nur P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Bd. 3, Paris 1956, S. 573 f. und der *Grand Larousse encyclopédique*, Bd. 5, Paris 1962, S. 994.

<sup>2</sup> Brevier des schwarzen Humors, hrsg. von G. Henniger (= dtv 341), München 1966; A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966; J.-P. Lacroix et M. Chrestien, *Le livre blanc de l'humour noir*, Paris 1966.

<sup>3</sup> Breton, S. 25. Hier scheint der Ausgangspunkt der *communis opinio* zu sein.

nen Vorschlag“ machte, wie man dem Geburtenüberschuß der armen Iren auf die bekannte kannibalische Art abhelfen könne? „Spurenweise“ habe es den schwarzen Humor schon immer gegeben, so wird versichert, der Antike und dem Mittelalter spricht man ihn allerdings rundweg ab.<sup>4</sup> Der Begriff, der sich noch in statu nascendi befindet, gerät in Gefahr, sich wegen einer zu kurz gegriffenen Dimension verzerrt zu verfestigen. Eine historisch stets kurzsichtiger werdende (feuilletonistische) Literaturkritik schafft sich Instrumente, mit denen es nicht mehr möglich sein wird, Phänomene tiefenscharf zu erfassen, ohne anachronistisch zu werden. Dann wird es wieder einmal leicht sein, Epochen vergangener Literatur als nicht mehr relevant aus dem Gesichtskreis des Gebildeten und zu Bildenden zu entfernen.

Ein Versuch, vor Swift zurückzugreifen, hat die Schwierigkeit in Rechnung zu stellen, daß ein moderner Begriff auf historisch entrückte Sachverhalte angewendet werden soll. Aber zum einen ist das überhaupt ein Problem in der methodischen Selbstbesinnung historisch ausgerichteter Literaturwissenschaft, zum andern besteht in diesem speziellen Fall die Möglichkeit, ein „Wort im Werden“, dessen Inhalt noch nicht fest umrissen ist, auszubilden, bevor die Literaturwissenschaft zur *Definition ex cathedra* kommt. Dabei gilt es, allzu optimistische Vorstellungen über die Leistung eines Begriffs fernzuhalten. Begriffe helfen, bisher Ungesehenes zu enthüllen, Typen geistiger Haltungen zu erfassen und syn- oder diachronisch beziehbar zu machen. Sie fordern (als Begriffe der Literaturwissenschaft) stets erneuerte Bestätigung und Modifikation durch die Empirie. Allein dadurch können Bezüge und Begriffe vor der Charybdis nicht mehr anwendbarer Individualisierung und der Skylla bläßlicher Allgemeinheit bewahrt werden. Eine Beschreibung des Phänomens können sie unterstützen, aber nicht ersetzen. Dem noch nicht auskristallisierten Wort vom *schwarzen Humor* soll durch Beschreibung einer mittelalterlichen Variante, für die kein Erstlingsrecht in Anspruch genommen wird, eine historische Dimension gegeben werden.

<sup>4</sup>Henniger, S. 8.

## II

In Laßbergs Liedersaalhandschrift<sup>5</sup> findet sich die „wahre“ Geschichte der »Mönche von Kolmar«, deren Handlungsgerüst wiedergegeben sei: In Colmar geht die schöne Frau eines verarmten Mannes nacheinander in drei Klöster (Prediger, Barfüßer, Augustiner), um ihre Osterbeichte abzulegen. Jeder Beichtvater will ihr die Absolution erteilen und obendrein noch eine Summe Geldes geben, wenn sie ihm ihre Minne schenke. Die verwirrte Frau bittet um Bedenkzeit. Ihr Mann sieht eine Möglichkeit, den Mönchen übel mitzuspielen und gleichzeitig das gebotene Geld an sich zu bringen: Die Frau muß die Mönche nacheinander nachts zu sich bestellen; ihr Mann sei nicht zu Hause.

Abends füllen die Eheleute einen großen Zuber mit kochendheißem Wasser. Sobald der erste Mönch sein Geld abgegeben hat, schlägt der Mann, der sich versteckt hatte, mit einer Keule von außen an die Wand. Die Frau bietet dem Mönch den Zuber, in dem er sich alsbald tödlich verbrüht, als Versteck an. Derselbe Vorgang wiederholt sich beim zweiten und dritten Mönch.

Der Mann zieht einen der Toten an den Haaren vor die Haustür und verspricht einem betrunkenen fahrenden Schüler vier Pfennige dafür, daß er den Mönch in den Rhein trägt. Bevor der Schüler zurückkehrt, stellt er die zweite Leiche vor das Haus. Der Schüler, dem er einredet, der erste Mönch sei zurückgekommen, trägt sie und dann auch die dritte Leiche fluchend und schimpfend in den Rhein. Auf dem dritten Rückweg sieht er einen Klosterbruder zur Mette gehen. Da er ihn für den immer wieder Zurückkehrenden hält, packt er ihn und wirft ihn trotz seinem Geschrei ebenfalls in den Rhein. So hatte er für nur einen Pfennig einen Mönch weggetragen. Als er dem Auftraggeber die ärgerliche Geschichte erzählt, denkt der: Leider hat es schlecht geklappt; Gott möge ihm Leib und Seele bewahren.

Moral: Oft muß der Unschuldige für den Schuldigen büßen. Man hüte sich vor ähnlicher Missetat wie die der drei Mönche. Sie haben ihren Schaden, da sie sich an der Beichte versündigten.

<sup>5</sup> Donaueschinger Hs. 104, Papierhs. des 14. Jahrhunderts. K. A. Barack, Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Tübingen 1865, S. 100f. Neueste Ausgabe, nach der hier zitiert wird: Mittelalter, Texte und Zeugnisse, hrsg. von H. de Boor (= Die deutsche Literatur, Texte und Zeugnisse 1, 2), München 1965, 2. Teilband, S. 1451–1456.

Diese angeblich wahrhaftige Begebenheit entsproß nicht der Phantasie des Verfassers, der sich im letzten Vers nach des Odysseus Art wohlweislich *Nieman* nennt. Joseph Bédier hat allein vierzehn Fassungen des Stoffs nachgewiesen, und neuerdings ist auch eine afrikanische Variante aufgezeichnet worden.<sup>6</sup> Nach Bédier ist die Erzählung in einer Version mit den drei Buckligen entstanden.<sup>7</sup> Ein Buckliger überwacht eifersüchtig seine Frau. Einmal, während sie drei Bucklige (Spielleute, Bettler) beherbergt, kehrt er unverhofft nach Hause zurück. Die drei Buckligen müssen versteckt werden und kommen im Versteck um. Ähnlich wie in der Fassung Niemans entledigt sich die Frau der Leichen. Als der Träger zum drittenmal zurückkehrt, begegnet er dem Gatten, hält ihn für den erneut zurückkehrenden Buckligen und tötet ihn. Obwohl Bédiers Ziel, die Unbeweisbarkeit des indischen Ursprungs der Fabliaux zu demonstrieren, hier nicht von Belang ist, bleibt sein Vergleich der Fassungen wertvoll, weil sich in ihm erst das Charakteristische der einzelnen Fassungen (bzw. ihrer Familien) enthüllt. Jede Veränderung zieht Folgen nach sich. Die Art, wie man ihnen Rechnung trägt, bringt vielleicht gar nicht angestrebte Effekte zustande, die beobachtet und beurteilt werden müssen. Warum wurden z. B. die Buckligen durch Mönche ersetzt? Die Annahme einer der üblichen Klerikersatiren geht wohl nicht fehl, aber erfaßt nur einen Teil. Die deutsche Geschichte wie auch das Fabliau ›D'Estormi‹<sup>8</sup> stellen Kontaminationen zweier Stoffe dar. Der erste Teil (drei Männer nähern sich der Frau und werden vom Ehemann bestraft<sup>9</sup>) fügt sich zum zweiten Teil (die Buckligen, also die Beseitigung dreier Leichen und eines Lebenden) nur unter Veränderung beider Teile. Die Frage: Wie müssen die drei Liebhaber aussehen, daß ihre Leichen in der postulierten Form beseitigt werden können, ließe sich auch anders beantwor-

<sup>6</sup> J. Bédier, *Les Fabliaux*, 4. Aufl. Paris 1925, S. 236–250; A. Pillet, *Das Fabliau von den Trois Bossus Ménestrels*, Halle 1901; H. Rupp, *Schwank und Schwankdichtung in der deutschen Literatur des Mittelalters*, *Der Deutschunterricht* 14 (1962), H. 2, S. 48 und Anm. 43 [wiederabgedruckt in diesem Band S. 31 ff.].

<sup>7</sup> Bédier, S. 244.

<sup>8</sup> Hugues Piaucele ›D'Estormi‹, *Recueil général et complet des Fabliaux*, par A. de Montaiglon, Paris 1872, Bd. 1, S. 198–219.

<sup>9</sup> Dieser Teil des Stoffes ist auch als selbständiges Werk überliefert: ›De Constant du Hamel‹, *Recueil général ... des Fabliaux*, par A. de Montaiglon et G. Raynaud, Paris 1880, Bd. 4, S. 166–198.

ten, und so entstünden neue Geschichten.<sup>10</sup> Nieman und Huon Piaucele, der Verfasser des »Estormi«, uniformieren die Mönche durch Kutten oder entnehmen diesen Zug sublitterarischer Tradition. Liest man die unerhörte Begebenheit mit diesem Wissen von der inneren Stoffgeschichte und mit der den Forschungsstand repräsentierenden Auffassung de Boors, „die Ansiedlung in der Stadt Colmar, die Spezifizierung der drei unseligen Liebhaber auf Mönche dreier in Colmar vorhandener Orden ...“, rückten „die Erzählung wieder in so greifbare Wirklichkeit hinein, daß sie nur als bittere Satire auf das Colmarer Klosterleben gefaßt werden kann,“<sup>11</sup> so fällt manches auf.

An der größten Ungereimtheit hat merkwürdigerweise noch niemand Anstoß genommen. Der alemannische Dichter, er „kann also in oder bei Colmar zu Hause gewesen sein“,<sup>12</sup> läßt den betrunkenen Schüler mit seiner Last drei-, vielleicht viermal in weniger als einer halben Nacht zum Rhein eilen; Colmar liegt aber an Lauch, Fecht und Ill. Der Rhein war auch vor Tullas Regulierung nicht in Reichweite. Die drei genannten Orden sind zwar in Colmar nachweisbar, aber das Augustinerstift wird erst 1316 gegründet.<sup>13</sup> Unter dem Gesichtspunkt der „Wirklichkeit“ oder „Satire“ müßte also de Boors eigene Datierung „spätes 13. Jahrhundert“<sup>14</sup> ausfallen. Weiteres nur andeutungsweise: Ist der Schüler so

<sup>10</sup> Die Leichen könnten zum Beispiel nackt sein, was durch ein Bad im Zuber leicht zu motivieren wäre.

<sup>11</sup> H. de Boor, *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter* (= H. de Boor und R. Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3,1), München 1962, S. 267.

<sup>12</sup> De Boor, S. 267; vgl. *Verfasserlexikon*, Bd. 3, Sp. 565.

<sup>13</sup> M. Barth, *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, Straßburg 1960, S. 228, 231; A. Scherlen, *Topographie von Alt-Colmar, Straßburg/Colmar 1922*, S. 11.

<sup>14</sup> *Mittelalter*, 1, 2, S. 1456; *Verfasserlexikon* Bd. 3, Sp. 566, nimmt die Mitte des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit an. Angesichts des Verstoßes gegen die Colmarer Topographie wird sich einiges Mißtrauen gegenüber dem Argument der späteren Gründung des Augustinerklosters empfehlen. Der Fall bleibe also hier unentschieden.

Da auch bei der größten Nachlässigkeit gegenüber der Topographie einem Autor aus Colmar und Umgebung der Lapsus nicht passiert wäre, muß trotz des Namens *Colmar* die Vorstellungswelt eine andere sein. Die Handschrift ist 1433 oder kurz vorher in Konstanz geschrieben worden (H. Niewöhner, *Des Teichners Gedichte*, *ZfdA* 68, 1931, S. 144). Ist dort auch das Gedicht entstanden? Die topo-

betrunken, daß er nicht merkt, daß „der Mönch“ jedesmal eine andere Kutte anhat? Kann man einen Tonsurierten an den Haaren ziehen? Müßten die Eheleute nicht unliebsame Mitwisser fürchten, wenn die Frau die Mönche durch Boten bestellt, sich beim Wassertragen helfen läßt (V. 196) und der Mann den Schüler beschäftigt? Warum trägt er die Leichen nicht selber weg?<sup>15</sup> Außerdem hat die Geschichte (mit ihrer ganzen Verwandtschaft) «une véritable infériorité»<sup>16</sup>: Ein Unschuldiger wird getötet. Wie steht es überhaupt mit der moralischen Ausgewogenheit? Die Frau besitzt ein so zartes Gewissen, daß sie drei Beichtversuche unternimmt, um ihrer Osterpflicht zu genügen (*si het got liep alsam ir lîp*, V. 23), die Anträge der Mönche abweist und skrupellos Beihilfe zum dreifachen Mord leistet. Die Mönche haben schwere Schuld auf sich geladen, aber geht die Strafe nicht zu weit? Paßt das „moralische Schwänzchen“ zur Erzählung?

Das Fazit: Unstimmigkeiten in der Topographie, Nachlässigkeit, fehlende Umsicht, Unwahrscheinlichkeit, oberflächliche Motivation, weni-

graphischen Gegebenheiten träfen zu. Die drei Klöster existieren in der fraglichen Zeit (Dominikaner seit 1236, Franziskaner seit 1250, Augustiner spätestens seit 1264; A. Krieger, *Topographisches Wörterbuch des Großherzogtums Baden*, Heidelberg 21904, Bd. 1, Sp. 1241–1243). Wollte man den Weg der Frau nachgehen, so böte sich dieselbe Reihenfolge der Klöster an, die allerdings in Colmar (neben einer anderen) nicht unmöglich wäre. Sagt Nieman *Kolmar* und meint *Konstentz*, weil ohnehin jeder Bescheid weiß oder weil er sich Unannehmlichkeiten ersparen will? Richtet er Angriffe gegen Orden einer ihm nicht sonderlich gut bekannten Stadt, oder will er nur mit fremder Topographie realistisch verfremden? Am nächstliegenden ist doch wohl die Annahme, Nieman habe einer überkommenen Erzählung durch die Namen fiktive Realität verleihen wollen. Konstanzer Vorstellungen mögen dann unbewußt eingeflossen sein, und wo der Rhein fließt, wußte er nicht so genau. Vielleicht hätte bei einer Entscheidung der Name des Mönchs *Tecia* ein Wort mitzureden. Eine Dialektuntersuchung kann hier nicht geleistet werden. Die Vokale der Reime *a: â* stehen alle vor Nasalen; als einziger Reim würde V. 241 *erlaffen : slâffen* — da die Reime sonst vokalisch rein sind — wegen der Verdampfung des *â* gegen einen Elsässer als Dichter sprechen. Bei einem Konstanzer wäre er, trotz der gelegentlich in Konstanzer Hss. auftretenden *au*-Schreibungen für *â* eher möglich. Daß *ei < egi* : *ei* reimt, scheint auch nicht gegen Konstanz zu sprechen.

<sup>15</sup> Bédier, S. 246, Anm. 1.

<sup>16</sup> Bédier, S. 244.

ger psychologische Rücksicht als im Kasperletheater, dazu noch eine „betont harmlose Deutung“. <sup>17</sup> Das soll eine *ganze wårheit* (V. 2) sein? „Uns will scheinen, daß Gott hier seltsame Wege geht, um seine Strafe zu vollziehen.“ <sup>18</sup> Läßt sich die Bilanz durch Aktivposten wieder ins Gleichgewicht bringen? Die Fragen sind banausisch und gehen am Eigentlichen vorbei, aber sie sind durch die bisherige Auffassung der Erzählung legitimiert. So viele negative Antworten müssen stutzig machen. Wäre Nieman ein solcher Stümper, versündigte er sich so sehr an seiner alleinigen Absicht, der Satire an Colmarer Zuständen, so vermöchte er kaum eine Geschichte zu erzählen, die man mit einiger Spannung, genauen Vorstellungen von allen Vorgängen und so seltsam gemischten Gefühlen liest. Ein Zugang ist leichter möglich, wenn man aufhört, in der Verserzählung eine Colmarer Satire zu sehen.

### III

#### *Der 1. Teil*

Vom Ganzen her gesehen, hat der 1. Teil (bis V. 287) nur die Aufgabe, drei möglichst gleich aussehende Leichen an einem Ort zu versammeln. So einfach und kurz dies bei den ›Trois Bossus‹ vor sich geht, so umständlich wird es hier. Der Teil ist stofflich verwandt mit dem Fabliau ›De Constant du Hamel‹ und wird zur Mönchssatire. Weil er auf die Pointe des Schlußteils zusteuert, ist er unselbständig, obwohl das Schicksal der Mönche sich in ihm erfüllt. Die Sünde findet ihre Strafe, der Schlaue den Schläueren. In drei Einzelaktionen wird das ewige Schema des Schwanks angewendet: die Übertrumpfung. Oder nach der Terminologie Friedrich Georg Jüngers, die gerade dergleichen komischen Intentionen angemessen ist: der „Provokation“ folgt die „Replik“. <sup>19</sup> Aber ist die Geschichte komisch und nicht eher grausam? Da nichts an sich komisch ist und es keine komischen Stoffe, sondern nur Stoffe in komischer Perspektive gibt, wäre der vorliegende leicht in der Form einer Schauer- oder Kriminalgeschichte möglich. „Komisch ist nur die Kombination oder Komposition, die Zusammenstellung oder das Bild, das man sich von etwas

<sup>17</sup> De Boor, S. 267.

<sup>18</sup> De Boor, S. 268.

<sup>19</sup> Fr. G. Jünger, Über das Komische, 3. Aufl. Frankfurt 1948. Vgl. H. Fromm, Komik und Humor in der Dichtung des deutschen Mittelalters, DVJ 36 (1962), S. 329.



macht, und die Zustimmung zu dem so Hergestellten beruht immer nur auf der Bereitwilligkeit oder Fähigkeit der anderen, die Zusammenhänge aus demselben Blickpunkt zu sehen.“<sup>20</sup> Wie aber bringt uns Nieman zu dieser Bereitwilligkeit? Einmal durch die Wahl der Gattung, Die Verserzählung als „Darbietungsform“<sup>21</sup> des Schwanks trägt gleichsam das Schild vor sich her: Hier darf gelacht werden.<sup>22</sup> Ansonsten aber mit den einfachsten Mitteln, die in der Stofftradition teilweise vorgegeben sind. Das wiederholte Dreierschema (erst in den drei vergeblichen Beichtversuchen, dann im nächtlichen Sprung der Mönche in den Zuber) bringt eine gewisse Mechanisierung mit sich. Die der dreifachen Wiederholung a priori innewohnende Steigerung wird unterstrichen durch die Erhöhung des jedesmal gebotenen Geldbetrags.<sup>23</sup> Kontrast zwischen dem Erwarteten und dem tatsächlich Eintretenden,<sup>24</sup> zwischen Mönchsgelübde und Verhalten, Tabudurchbrechung (in der Satire) spielen ihre Rolle. Offenbar besitzt die Figur des Mönchs in diesen Zusammenhängen für das späte Mittelalter eine so starke *vis comica*, daß allein ihr Auftreten in ungemäßer Umgebung den Nerv kitzelt. Das Satirische ist wohl nur sekundär, aber offensichtlich nimmt Nieman die Gelegenheit wahr, den drei Orden eines auszuwischen — und gefährdet dadurch beinahe die Pointe seiner Geschichte. Wie, wenn die Hörer oder der betrunkene Student merkten, daß jeder Orden eine andere Tracht trägt?

In seinen Formulierungen gelegentlich etwas schwerfällig, merkt Nieman als Erzähler doch sehr genau, worauf es ankommt. Die drei gleichen Situationen werden verkürzt und soweit abgewandelt, daß der Hörer bei jeder Wiederholung etwas mehr ins Lachen gekommen sein dürfte, ins

<sup>20</sup> Chr. Janentzky, Über Tragik, Komik und Humor, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1936—1940, S. 23.

<sup>21</sup> Dieser Begriff nach W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern/München 1961, Kap. VI ›Formen der Darbietung‹; vgl. de Boor, S. 224, und K. Hufeland, Die deutsche Schwankdichtung des Spätmittelalters, Basler Studien 32, Bern 1966, S. 19.

<sup>22</sup> Schon wegen seiner Verwandtschaft mit dem Fabliau. «Les fabliaux sont des contes à rire en vers», Bédier, S. 30.

<sup>23</sup> V. 50: *ich wil dir drizic marc geben*; V. 97: *ich wil iu sehzc marc geben*; V. 121: *und gelobt ir hundert marc*.

<sup>24</sup> Vgl. Th. Lipps, Komik und Humor (= Beiträge zur Ästhetik 6), Hamburg/Leipzig 1898, S. 51.

Lachen über betrogene Betrüger. Es ist eine sehr alte Beobachtung, daß die Mitleidlosigkeit eine unabdingbare Voraussetzung des Komischen darstellt.<sup>25</sup> Für den 2. Teil (ab V. 287) spielt es zwar keine große Rolle, wo die Leichen herkommen, es erleichtert aber den komischen Umgang mit ihnen, wenn der Hörer weiß, daß es sich um Schuldige handelt. Ob bereits die „Mechanisation“ der drei Morde ein zureichender Grund zur Komik ist, sei dahingestellt.<sup>26</sup> Beachtenswert ist, daß der ›Constant du Hamel, dem ja die Überbietung durch die Leichenbeseitigung fehlt, die drei Übeltäter — nur ein einziger Kleriker ist unter ihnen — zwar stärker schuldig werden, aber mit dem Leben, wenn auch unter Schimpf und Schande, davonkommen läßt. Nieman riskiert den Mord, er erfindet eine von ihm offenbar als raffiniert angesehene unblutige Todesart, während Sire Jehans im ›Estormi‹ jedem seiner Mönche auf den Kopf schlägt, daß *li sans et la cervelle en vole*.<sup>27</sup> Ausführlich beschreibt Nieman das Verfahren. Nach umständlichen Zurichtungen des Zubers (V. 196—204) zieht sich der Mann zurück. Hat der Mönch das Geld abgeliefert, so *biauschet* (er) *umb und umb die want, als er unsinnic waere*, und die erschreckten Opfer können es kaum erwarten, in den todbringenden Zuber springen zu dürfen.

*dô nâmen si in sâ zehant  
unt leiten in zuo einer want.  
der mûnich was ze stunde  
ûf von herzen grunde  
volle wazzers worden.*

(249 ff.)

Mit der Komisierung der Todesart geht die makabre Neugier einher, was man wohl mit der Leiche tun kann. Hier drückt Nieman der überkommenen Geschichte sein persönliches Siegel auf. Es ist aber erst ein Vorklang des Kommenden.

<sup>25</sup> H. Bergson, *Le rire*, Paris 1964, S. 3 f.

<sup>26</sup> Außerlich vergleichbar wäre etwa die Tötung der 13 Schneider in Grabbes ›Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung; die Stelle ist von Breton in seine Anthologie aufgenommen worden (Ch. D. Grabbe, *Werke und Briefe*, Darmstadt 1960, Bd. 1, S. 235 f. und 263).

<sup>27</sup> Montaignon, Bd. 1, S. 204; S. 205: *De la maçue qui pesa / Le fiert tel cop en la caboce, / Ce ne fu pas por lever boce, / Ainz esmie quanqu'il ataint*. S. 206: *Tel cop li done lèz la temple / Que toute la bouche li emple / De sanc et de cervelle ensamble*.

Der *wirt*, überlegener Regisseur der Aktion, braucht vom Dichter nicht besonders gerechtfertigt zu werden. Die Verteidigung der Ehre seiner Frau ist eine honorige Sache, das Geld nimmt er nicht aus Gewinnsucht, sondern weil er sein eigenes verloren hatte, als ihn das Glück im Stich ließ (V. 12). Der unaufgelöste Rest wird der antiklerikalen Schadenfreude überantwortet.

*So starben die drei ganz unverhofft.  
O Jüngling! da schau her!!!  
So bringt ein einzig Mädchen oft  
Drei Männer ins Malheur!!!<sup>28</sup>*

### *Der 2. Teil*

Ungleich komplexer ist die Komik des kurzen zweiten Teiles. Seine hundertundzwei Verse haben die Versprechen des ersten Teils einzulösen, sind aber in sich geschlossen und besitzen eine eigene Pointe. Was aus dem ersten Teil nicht auf die Pointe zustrebt, wird nicht aufgenommen. Die Frau hat ihre Aufgabe erfüllt, sobald die Mönche im Zuber verbrüht sind. So bleibt ihr keine Gelegenheit, mit unpassender Reue oder Selbstvorwürfen komische Effekte zu stören.

Eine Komponente der komischen Darstellung, beileibe nicht die bedeutendste, ist die Vervielfältigung.<sup>29</sup> In verknäpften, hölzernen Bewegungen sieht man — nie ist das Visuelle so eindeutig angestrebt und erreicht — dreimal den *wirt* einen toten Mönch (beim erstmal an den Haaren!) herausschleifen, dann den Schüler diesen packen und eilends wegtragen. Und meinte man beim drittenmal, nun sei der Vorrat endlich erschöpft, so erschließt sich der Schüler in seinem Übereifer eine neue Quelle. Die marionettenhafte Abwicklung des immer wieder gleichen Geschäfts läßt sich unter die Art Komik subsumieren, die Bergson einseitig verabsolutiert, aber klassisch formuliert hat: *Du mécanique plaqué sur du vivant*.<sup>30</sup>

Die Hauptkomponente der komischen Darstellung liegt indes anderswo. Nieman liefert den Hinweis:

<sup>28</sup> W. Busch, Die kühne Müllerstochter, Neues Wilhelm-Busch-Album, Berlin o. J., S. 66.

<sup>29</sup> O. Rommel, Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, DVj 21 (1943), S. 169.

<sup>30</sup> Bergson, S. 29 ff.

*ein varnder schuoler gie dâ vür,  
der was trunken sâ zestunt.  
(292f.)*

Die kommenden Ereignisse werden doppelt motiviert: 1. Es handelt sich um einen fahrenden Schüler (mit schwanktypisch laxer Moralauffassung), 2. er war außerdem gerade betrunken. Bei Licht besehen und nicht im individualitätvernichtenden Schwankdunkel vor der Matutin müßte auch ein betrunkenener Schüler sich zumindest einmal wundern. Die Doppelheit der Begründung offenbart ihr Ungenügen, aber sie reicht aus, um die komische Konstellation herbeizuführen. Mehr Wahrscheinlichkeit wäre der Komik eher abträglich gewesen.<sup>31</sup> Für die Situation selbst steht ein in der ästhetischen Literatur klassisch gewordenes Beispiel bereit.

„Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund gaffe unter ihm: so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig; und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwol?“<sup>32</sup>

Jean Paul hat die Erklärung gegeben, dabei aber alles getan, sie so zu vernebeln, daß sie ihm nicht mehr abgenommen wurde. Erst Max Kommerell wird der Stelle gerecht, indem er Jean Pauls Analysierwut auf ihr rechtes Maß zurückführt. Zu weit geht er mit seiner Kritik am „Leihen“, d. h. Jean Pauls Antwort auf die Frage: „Warum lachen wir gleichwol?“ — „Wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit.“<sup>33</sup> Überhaupt scheint ein großer Teil der Kritik dieser Stelle im Mißverstehen des Wortes ‘leihen’ seinen Ausgangspunkt zu haben.<sup>34</sup> In der Tat würde bei einem Leihen unserer Einsicht Sancho sofort merken, wo er stehe, und die Sache hätte ein Ende. Das wäre nichts weniger als komisch. Nun hat aber Jean Paul das Wort ‘leihen’ mehrmals variiert und dadurch seinen Inhalt erläutert.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> M. Kommerell, Jean Paul, 3. Aufl. Frankfurt 1957, S. 404: „Die ewigen komischen Bilder im Gedächtnis der Menschheit haben alle etwas Künstliches.“

<sup>32</sup> Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, § 28, in: Jean Pauls Sämtliche Werke, 1. Abt., Bd. 11, Weimar 1935, S. 97.

<sup>33</sup> Jean Paul I, 11, S. 97f.

<sup>34</sup> Lipps, S. 59–62; Rommel, S. 166f.

<sup>35</sup> *unterlegen* (I, 11, S. 98), *legen wir bei* (I, 11, S. 98), *Unterschiebung* (I, 11, S. 99), *andichten* (I, 11, S. 99).

Das komische Leihen, „das Leihen unserer kontrastierenden Einsicht“<sup>36</sup> bedeutet ihm ein Unterschieben, bei dem durchaus klar bleibt, daß der Lächerliche selbst (Sancho) eine andere als die „geliehene“ Meinung hat. Zwei säuberlich getrennte Schichten kontrastieren so in unserem komischen Blick: Kein Graben gafft — es ist ein Graben da. Das meint Kommerell — und auch Jean Paul. Der Kontrast ist also ein objektiv-subjektiver, und der eingebürgerte Begriff 'leihen' kann mit erfaßtem Jean Paulschem Inhalt ohne Korrektur in der Sache beibehalten werden.

Der *varnde schuoler* ist ein abgewandelter Sancho. Die Trunkenheit, primitiv-psychologischer Ausdruck für ein unter das Normalmaß sinkendes Bewußtsein, führt ihn in die komische Situation der Täuschung, in der er mit einem unangemessen großen Arbeitsaufwand die zu geringe geistige Betätigung kompensieren muß.<sup>37</sup> Das wird sinnfällig an der sich verringernenden Pfennigzahl pro Mönch. Das Ergebnis — es allein ist unbestreitbar, und die Spekulation, was wohl über das Getäuschtwerden hinaus in ihm vorgehe, ist müßig —: ohne Frage und ohne Widerrede trägt er für den ausgemachten Lohn den Mönch in den Rhein und merkt vielleicht nicht einmal, daß er eine Leiche wegschafft.<sup>38</sup> Seine (falsche) Sicht der Dinge erfährt eine Potenzierung durch die Unwahrscheinlichkeit der dreifachen Wiederholung des Vorgangs und schließlich durch die Übersteigerung im Vorfall mit dem lebenden Mönch. Traut man ihm zu, was bei Nieman nicht sicher ist, er habe die (drei) Mönche als (eine) Leiche erkannt, so liegt die komische Situation zunächst nur in der Täuschung über die Zahl, beim vierten Mönch wird sie gesteigert zur Täuschung über Tod und Leben. Kopfschüttelnd über ein solches Maß an Begriffsstutzigkeit, unterlegen wir ihm kontrastierend unser Wissen von der doch sehr verschiedenen Beschaffenheit der Gegenstände, die er da so leichtthin wegträgt. Wir verharren, solange die komische Situation besteht, in einer gespannten Erwartung des Ausgangs, die künstlich verstärkt wird durch das Schimpfen des Studenten mit der zweiten und der dritten Leiche:

<sup>36</sup> Jean Paul, I, 11, S. 101.

<sup>37</sup> S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Ges. Werke, 2. Aufl. London 1948, Bd. VI, S. 222 f.

<sup>38</sup> Während Sire Jehans dem Estormi gesteht, er habe die Mönche umgebracht, und auch den Grund angibt (Montaignon, Bd. I, S. 208 f.), fehlt bei Nieman ein erklärendes Wort des *wirts* wie eine Reaktion des Schülers.

*„daz dich ein vil veigez jâr  
... müez ane komen!“  
(312 f.)*

*„daz dich got niemer berât!“  
zuo dem münche sprach er,  
„bistu ieze geloufen her?“  
(330 ff.)*

und durch das zornige Anrempeln des Lebenden:

*und nam in bi hâr und gewant  
und zôch in gar unsûberlich.  
(342 f.)*

*„du loufst mir dise nacht nâch  
und kan dîn niht abe komen.  
dich möht der tiuvel hân genomen!“  
(346 ff.)*

*dô lief im nâch der knappe  
und vienc in bi der kappe:  
„wis hie, du bruoder tollenkopff!“  
(355 ff.)*

Das bedingt jedesmal eine Annäherung an die Erkenntnis des wahren Sachverhalts, von der ein Funke überspringen könnte. Die Membran, die die beiden kontrastierenden Vorstellungen trennt, wird jedesmal dünner, die Spannung höher, die Komik wächst in dem Maße, wie sich die falsche und die richtige Vorstellung nähern — und wo kommen sie sich näher, als wenn man einem Toten den Tod wünscht (*daz dich ein vil veigez jâr ... müez ane komen!* V. 312 f.)! Voraussetzung der komischen Situation ist, daß die Vorgänge anschaulich werden. „Das Komische ist ein Lächerliches der Gestalt.“<sup>39</sup> „Blos die Allmacht und Schnelle der sinnlichen Anschauung zwingt und reißt uns in dieses Irr-Spiel hinein.“<sup>40</sup> Es ist das unbestreitbare Verdienst Niemans, dieser Erkenntnis zufolge gehandelt zu haben, mag er sie auch nur intuitiv erfaßt haben. Trotz der im naturalistischen Sinne falschen Angaben ist alles, was er erzählt, gesehen. Die Schwankfiguren mit den Bewegungen des Kasperletheaters teilen dem

<sup>39</sup> Kommerell, S. 403.

<sup>40</sup> Jean Paul, I, 11, S. 98.

Leser die suggestive Kraft mit, ebenfalls zu sehen, etwa wie die Leichen an die Wand gelehnt werden und dann dort stehenbleiben.<sup>41</sup>

Die Komik des „Leihens“ besteht nicht in der Explosion, Entspannung oder Selbstbefreiung; als Situationskomik ist sie die einzige Form des Komischen, der Dauer verliehen ist. Sobald die „gespannte Erwartung in nichts“ verwandelt wird, ist der komische Kontrast zu Ende und das Lachen auch. Das kontrastierende „Leihen“ tendiert auf die immer größere Anspannung, die schließlich gelöst werden muß. Die Lösung gehört nicht mehr zur komischen Situation; es ist aber von Belang, welche Lösungsmöglichkeiten sich erahnen lassen.

Die dritte Komponente dieser komischen Situation schließlich ist die Reduzierung des einmal als Mensch wertvoll Gewesenen zum Abfall, der für eine geringe und sich stets vermindernde Summe Bargeld weggeschafft wird:

*dô gap er im gar gering:  
einen münch umb einen pfenning  
het der schuoler hin getragen.*  
(377 ff.)

Komisches ἀπὸ κοινού, das zunächst den Anschein erweckt, als sei ein Mönch um einen Pfennig verkauft worden. Komische Überlistung des Schülers („Replik“, wobei die „Provokation“ allerdings aus dem Schwanktypus des fahrenden Schülers konstruiert werden muß) und schließlich über die ganze Erzählung hin eine Klimax des Geldbetrages mit den sich steigernden Markpreisen und ihrer Addition (im 1. Teil) und der Distribution der Pfennige bis zum „preiswerten“ Endergebnis: ein Mönch — ein Pfennig.

#### IV

Die Untersuchung der komischen Technik hat ergeben, daß und warum die Geschichte komisch ist, sie ist aber nicht dazu vorgestoßen, zu zeigen, wo das „Schwarze“ liegt. Da es doch offensichtlich vorhanden ist, bleibt als vorläufiges Resultat nur: Der schwarze Humor arbeitet zumindest teilweise mit den beschriebenen oder genannten Techniken der üb-

<sup>41</sup> „er stât doch dort an ener want“ (V. 322); „sich hin, wâ er dort noch stât!“ (V. 329).

lichen Komik.<sup>42</sup> Sie (etwa das Leihen, die Mechanisation) erlauben die Absetzung vom Typ der Schauergeschichte, wie er etwa in der *gothic novel* vorliegt.<sup>43</sup>

Da der schwarze Humor wahrscheinlich nicht allein im bloßen Vorkommen von Leichen liegt, empfiehlt es sich, nochmals zum Sancho-Beispiel zurückzukehren. Das Komische bestand so lange wie die Situation; die Lösung beendete beide. Vergleicht man die Lösungen der beiden gleich scheinenden komischen Situationen in den ›Mönchen von Kolmar‹ und bei Sancho, so ergibt sich der Unterschied: Sancho, zur Besinnung und richtigen Beurteilung seiner Lage gekommen, wird aufatmen und Gott danken; in das Gelächter anderer könnte er erleichterten Herzens einstimmen. Die Situation löst sich in Wohlgefallen auf. Wie aber hätte man sich die Selbsterkenntnis des fahrenden Schülers vorzustellen? Daß er nicht bei vollem Bewußtsein ist, zeigen die Trunkenheit und die ungemäße Behandlung der vier Mönche. Die wahrscheinlichste Lösung — sie kann nicht mehr in die Grenzen einer komischen Geschichte fallen oder müßte ihrerseits komisiert werden — ist ein Schock, das abgrundtiefe Erschrecken des angerufenen Nachtwandlers auf dem First, des Reiters über den Bodensee. Ihm bliebe das Lachen im Halse stecken. Könnte die Beseitigung der makabren Traglast noch hingehen — so ist es auch dem härtestgesortenen Schwank-Schüler nicht mehr zuzumuten, in einer Bewußtseinsstörung zum Totschläger zu werden und nachher friedlich seiner Wege zu ziehen. Täter und Opfer derselben Tat, glaubt dieser „Sancho“ einen seichten Graben unter sich und würde sich beim Erwachen im gräßlichen Abgrund wiederfinden — zum Ergötzen von Erzähler und Publikum. Nicht die angewandten Techniken bestimmen die Qualität der komischen Bewegung, sondern die „sachbedingte Zielsicherheit“<sup>44</sup>. Ziel im Falle des komischen Leihens ist die Richtung, in der die Lösung liegt, die auf die vorhergehende komische Spannung zurückwirkt, mag sie eintreten oder nicht. Die Abwandlung der Sanchosituation liegt also in der Umkehrung der Lösungsmöglichkeit. Die Techniken des Komischen werden dadurch vergiftet, aber nicht entwertet; manche von ihnen sind ohnehin *voces mediae*, etwa die Menächmen, das Doppelgänger-

<sup>42</sup> Vgl. Henniger, S. 6.

<sup>43</sup> Diese Grenze ist bei Henniger, S. 7f., nicht scharf genug gezogen.

<sup>44</sup> Rommel, S. 177.



motiv, das auch der Verwechslung der Leichen zugrunde liegt. Jean Paul wunderte sich noch, „daß man diese fürchterliche Verdopplung der Gestalt nur komisch, nicht auch tragisch verwendet hat“, wo sie doch „leichter Schaudern als Lachen“ erregt.<sup>45</sup> Inzwischen ist das nachgeholt worden.

Das aufgezeigte Mißverhältnis zwischen erzählter Geschichte und Moral, zwischen Schuld und Sühne, zwischen geringfügiger Ursache und absonderlicher Wirkung in einem hermetischen Raum,<sup>46</sup> nähert die Handlung der Groteske. Auch sie verknüpft das Komische und das Grausige, und faktisch dürften sich die Bereiche des schwarzen Humors und des Grotesken überschneiden. Während das Grausige (der Schauerroman, -film) das Publikum aus der Haltung des Unbeteiligten herausreißt und in seinen Bann zieht, gedeiht das Komische in der Distanz.<sup>47</sup> Das Groteske vermittelt beides, beides auch die ›Mönche von Kolmar‹. Zwischen beidem steht das komische Leihen. Der Autor hat es in der Hand, wieweit er Betroffenen aufkommen lassen oder Halt für die Distanzierung geben will. Betroffenheit wächst aus dem schrecklichen Schicksal der Mönche, dem makabren Gegenstand der Leiche. Distanz erlauben die Typenhaftigkeit der handelnden und leidenden Personen, die Technik des Komischen, die kunstlose, etwas umständlich vorrückende Sprache und das vertraute Versmaß.<sup>48</sup> Dem Schaurigen dient der topische Wahrheitsanspruch und das scheinbar Topographische, der Distanzierung das im ursprünglichen Sinne Utopische. Und während die Wahl des Mönchs als *dramatis persona* anstatt des Buckligen, der dem kaum mehr als Mensch angesehenen *getwerc* ähnlich ist, das Makabre erst ermöglicht, verhindert die vielleicht ästhetisch ausgeklügelte Todesart das Widerwärtige des Fabliaus, und läßt die unsachgemäße Behandlung der Mönchsleichen wieder das Gelächter aus der Distanz zu. Das Lachen vermischt sich mit dem Grausen, das Engagement mit der Distanzierung wie das Reale

<sup>45</sup> Jean Paul, I, 11, S. 100, und Anm.

<sup>46</sup> Weder Mann noch Frau fürchten die störende Dazwischenkunft eines Dritten, noch machen sie sich über die möglichen Folgen ihrer Tat die geringsten Sorgen. Mit der Beseitigung der Leichen ist das Problem für sie gelöst.

<sup>47</sup> Vgl. Th. Cramer, *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann* (= *Zur Erkenntnis der Dichtung* 4), München 1966, S. 26 f.

<sup>48</sup> „Wie ist denn nun das Niedrig-Komische darzustellen ohne Gemeinheit? — Ich antworte: nur durch Verse.“ Jean Paul, I, 11, S. 148.

(Anspruch der topographischen Genauigkeit, Osterbeichte und ihre Vorbereitung durch die Frau: V. 29 *si leit sich ane und ...*) mit dem Pseudorealen (falsche Topographie, Unmögliches: Verwechslung und Ziehen an den Haaren) und mit dem makaber Phantastischen (seltsamer Umgang mit den Leichen, Umweltlosigkeit, unnatürlich fehlendes Erkenntnisvermögen).<sup>49</sup> Die Moral wird nicht ganz verdrängt, aber zunächst einmal übersehen, und „der Mord als eine der schönen Künste betrachtet“ — so der Titel eines die Moral eliminierenden Essays von Thomas de Quincey. Weil sie aber nicht ausgeschaltet werden kann, meldet sie sich wieder als ungutes Gefühl darüber, daß eines Unschuldigen Tod keine weiteren Folgen haben soll, als die Gedanken des *wirts*:

*„leider, du häst übel gevorn.  
got müez im sêle und lip bewarn!“*  
(387 f.)

und als die kaltschnäuzige „Schlußmoral“, es geschehe nicht selten, *daz der unschuldic muoz engelten, / des schuldigen missetât*. Sie gehört der pseudo-didaktischen Darbietungsform des Schwanks an und verhüllt mit durchsichtigem Mäntelchen die abgrundtiefe Amoralität des schwarzen Humors.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Aus Realem phantastische Wirkungen zu ziehen, wird nicht in der Art mancher Modernen bewirkt, indem nicht zusammenpassendes Reales als selbstverständlich zusammengestellt wird, sondern durch „Lücken“ in der Wirklichkeit. Elemente, die für das kausal-naturalistische Verständnis unabdingbar sind, werden ausgespart, so daß unmöglich erscheinende Vorgänge sich anstandslos abspielen können. Niemand würde es für möglich halten, daß sich jemand in einem — gewiß dampfenden — Zuber kochendheißen Wassers verstecken würde, daß ein betrunkenen Schüler erst drei nasse Leichen, dann einen trockenen Lebenden wegstößt, ohne den Unterschied zu merken u. a. m. Spürt man Dampf, Wärme, Nässe, Bewegung aus, so sind die Vorgänge möglich. Sie scheinen realistisch, weil folgerichtig; die Folgerichtigkeit ist aber nur möglich, weil die Dinge in ihrem Realitätsumfang beschnitten sind. Dasselbe gilt für die Rudimente an „Innenleben“ der Figuren.

<sup>50</sup> Da die Moral meist zu einer vorhandenen Geschichte konstruiert wird, das Interesse des Autors aber selten beiden in gleichem Maße gilt, kommt es öfter zu Diskrepanzen (H. Fischer, Gestaltungsschichten im ›Meier Helmbrecht‹, PBB [Tüb.] 79, 1957, S. 100 [wiederabgedruckt in diesem Band S. 344 ff.]). Die Vermummung unter ironisch verwendeten literarischen Formen ist eine Erscheinungsweise des modernen schwarzen Humors, Henniger, S. 9f.

Dem ernsthaften mittelalterlichen Leser<sup>51</sup> einer ernstgemeinten Geschichte dürfte sie ebensowenig genügt haben wie dem modernen, wo es doch gar nicht schwer gewesen wäre, auch den vierten Mönch von einem Stelldichein heimkehren zu lassen. Nicht daß er unschuldig ist, ist die makabre Pointe, sondern daß er lebendig ist und mit einer Leiche verwechselt werden kann. Leben und Tod sind hier keine konträren Gegensätze, sondern ein akzidenteller Unterschied, der durch ein bißchen Alkohol als *quantité négligeable* behandelt werden kann.

Ein seit Aristoteles oftmals wiederholtes Dogma lehrt, der komische Widerspruch müsse unschädlich sein, die Komisierung finde nur da statt, wo Menschen nicht Schaden nehmen.<sup>52</sup> Jean Paul meint noch, daß das Moralische nicht der rechte Ort für das Lächerliche ist und nur das „Reich des Verstandes“<sup>53</sup> übrigbleibe. Die Praxis hat das längst überholt. Es ist gerade das Wesen der Komik, die aus der Haltung des schwarzen Humors hervorgeht, daß mit dem Entsetzen Scherz getrieben wird, daß das Leiden die schlechtverbräunte Schadenfreude hervorruft, daß Leichen behandelt werden wie Holzbündel und Lebende wie Leichen. Unter der Haut des Spaßmachers oder des Genarrten zeichnet sich der Umriss des Totenschädels ab. Während das „normale“ Komische „ohne Frikzionen (Reibungen) der Vernunft und des Herzens vorübergleitet“ und sich der Verstand „in einem weiten luftigen Reiche frei umher(bewegt)“,<sup>54</sup> erkaufft sich der schwarze Humor die Freiheit des pietätlosen Verstandes mit dem Gefühl des Verbotenen; er spürt die „Frikzion“ und leugnet sie unglaublich. Er lacht mit schlechtem Gewissen.

<sup>51</sup> Nach Rupp, S. 37, wenden sich die Schwänke im 13. und 14. Jahrhundert an ein literarisch gebildetes Publikum.

<sup>52</sup> Aristoteles, *Poetik* 1449a (Kap. V). Auch Quintilian VI,3, 33, *Nam adversus miseros ... inhumanus est iocus*. Janentzky, S. 24; vgl. Jüngers angemessenere, weil umfassendere Erklärung, S. 23–28.

<sup>53</sup> Jean Paul, I, 11, S. 97; Bergsons *insensibilité* und *anesthésie momentanée du cœur* (S. 3f.).

<sup>54</sup> Jean Paul, I, 11, S. 109.

## V

„Wer auch immer den Ausdruck 'schwarzer Humor' geprägt haben mag, er muß sich der undefinierbarkeit der Sache bewußt gewesen sein, daß er zum Bild seine Zuflucht nahm. 'Schwarz' bedeutet für uns soviel wie Trauer, Verzweiflung, Tod, auch Sünde, das Böse und überhaupt alles Widersetzliche; 'Humor' hingegen Versöhnung mit Widrigem, Unlust Erregendem, durch befreiendes Lachen. Mithin wäre schwarzer Humor lediglich Humor über 'Schwarzes', also makaber oder frivol? Nein, vielmehr ist er als Humor unversöhnlich, als Lachen Verzweiflung, und als Befreiung offeriert er Wahnsinn oder Tod ... Insofern könnte man ihn geradezu als uneigentlichen, pervertierten Humor bezeichnen, als Kunst, das Lachen zu töten.“<sup>55</sup>

In der Tat klafft zwischen beiden Teilen des Begriffs eine Kluft, deren Tiefe es unwahrscheinlich macht, daß er so, als „schwarzer Schimmel“ entstanden ist. Fragt man nach seiner Entstehung, so muß man statt dieses Salto über die Schwierigkeit hinweg einen weiträumigen Saumpfad gehen.<sup>56</sup>

Die ersten Spuren führen ins Englische. Die gängigen Wörterbücher versagen, Carstensen's Untersuchung der englischen Einflüsse auf die deutsche Sprache nach 1945 verzeichnet das Wort und bietet als hier wichtigsten Beleg aus einem Interview des Chansondichters Georg Kreisler (1964): „Als ich vor einigen Jahren in Wien anfang, wurde der Begriff *black humour* gerade modern.“<sup>57</sup> Die englische Markenbezeichnung mag mit den entsprechenden englischen Filmen den Weg über den Kanal gefunden haben. Ist also der schwarze Humor ein englisches Gewächs? Für den Begriff zumindest wird man das verneinen müssen, wenn auch die Sache kaum irgendwo so populär sein mag. England ist bekanntlich die Heimat des modernen Humorbegriffs. Die einschlägigen Untersuchungen von Schütz und Schmidt-Hidding<sup>58</sup> erwähnen die schwarze Spielart

<sup>55</sup> Henniger, S. 6f.

<sup>56</sup> Die Bezeichnung „pervertierter Humor“ wird von der schiefen Auffassung der Begriffsgeschichte nicht berührt. Unterlegt man ihr die beschriebene Technik der „umgekehrten Komik“, so trifft sie sehr genau.

<sup>57</sup> B. Carstensen, Englische Einflüsse auf die deutsche Sprache nach 1945, Heidelberg 1965, S. 241.

<sup>58</sup> K.-O. Schütz, Geschichte des Wortes Humor und Entstehung des Humorbegriffs (England—Deutschland), Diss. phil. Bonn 1957; W. Schmidt-Hidding, Humor und Witz (= Europäische Schlüsselwörter, Bd. I), München 1963.

jedoch nirgends und zeigen auch kaum einen Ansatzpunkt, wo der Begriff hätte entstehen können; denn in den Wörtern *wit* und *humour* kristallisierte sich die Scheidung des spielerisch-intellektuellen und des gemüthhaften Verhaltens.<sup>59</sup> Als das Wort *humour* gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus der Humoralpathologie in den Sinnbezirk der Komik trat, bedeutete es die „Schrulle, Grille“, die man an einer Person (dem *humour*) glaubte zurechtlachen zu können. Bei Sir William Temple (1628–1699) ist *humour* erstmals eine geistige Haltung,<sup>60</sup> die sich dann im Aspekt der *benevolence, tolerance* (besonders bei Shaftesbury<sup>61</sup>) mit der Humanität und im 18. Jahrhundert mit der Empfindsamkeit (Sterne<sup>62</sup>) verbindet. Als Begründer der Tradition des modernen Humors kann Addison<sup>63</sup> gelten.

Die empfindsame, ja sentimentale,<sup>64</sup> und humanitäre Komponente gehen besonders über Sterne—Jean Paul auf den modernen deutschen Humorbegriff über und wirken von Jean Paul auf England zurück (Coleridge, Carlyle<sup>65</sup>). Wären die Weichen also nicht ohnehin bereits aufs Ausland gestellt, müßte damit auch Deutschland aus dem Wettstreit um die Herkunft ausscheiden, denn mit Sympathie und Liebe lacht man nicht über infernalische Gegenstände, und das humorvolle Lachen kann nicht zugleich die sich ausschließenden Merkmale des Herzlichen und des Satirischen tragen.

Im 18. Jahrhundert ist das englische Wort *humour* nach Frankreich übertragen worden;<sup>66</sup> dabei blieben die human-sentimentalen Merkmale, soweit überhaupt schon integriert, auf der Insel zurück. Konnte es auch

<sup>59</sup> Schmidt-Hidding, S. 158.

<sup>60</sup> Schütz, S. 66 f.; Schmidt-Hidding, S. 104 und 106.

<sup>61</sup> Schütz, S. 75; Schmidt-Hidding, S. 112.

<sup>62</sup> Schütz, S. 104; Schmidt-Hidding, S. 128–130.

<sup>63</sup> Schmidt-Hidding, S. 116–119. Schon im 17. Jahrhundert war der Begriff entschärft, als Shadwell und dann Congreve dekretierten, nur durch eigenes Verschulden erworbene (nicht angeborene) Fehler könnten Gegenstand des Lachens sein (Schütz, S. 44 f., 53 ff.; Schmidt-Hidding, S. 99, 101 f.).

<sup>64</sup> Vgl. Carlyle über Sterne, Schmidt-Hidding, S. 144.

<sup>65</sup> Schmidt-Hidding, S. 140–145.

<sup>66</sup> Leider ist das Französische bei Schmidt-Hidding nicht untersucht, das Folgende fußt also auf den vergleichsweise spärlichen Angaben der Wörterbücher und auf eigener Lektüre.

mit der Zeit nicht ausbleiben, daß die Humorbegriffe der drei Sprachen sich teilweise ausglich, blieb doch der französische *humour* näher an der vorphilanthropischen Quelle als der englisch-deutsche, wie die Fülle der möglichen „negativen“ Attribute (*froid, débridé, sarcastique, cinglant, révolté, destructeur*) und die relativ bescheidene Rolle des Versöhnlichen (etwa Max Jacob: *ne blesse pas et amuse*) bei der Definition zeigen.<sup>67</sup> Die Gleichsetzung des französischen Begriffs mit dem deutsch-englischen fällt auf die trügerische Ähnlichkeit der *false cognates*<sup>68</sup> herein. Ein gutes Beispiel ist Bergson, dem Schütz<sup>69</sup> vom deutschen Wortinhalt her vorwirft, bei ihm habe der Humor keinen Platz. Freilich, sein Humor ist eine *forme de la satire ... quelque chose de plus scientifique* (als die Ironie).<sup>70</sup> Während Carlyle sagen kann: *The essence of humour is sensibility; warm, tender fellowfeeling with all forms of existence*,<sup>71</sup> wird Bergsons Humor durch eine *froide indifférence* beim Bemerken von Einzelheiten verstärkt. Umgekehrt setzt auch Bergson voraus, Jean Paul rede vom selben wie er.<sup>72</sup>

Die Freiheit vom englisch-deutschen Wortinhalt, die unsentimentale Form des Humorbegriffs, wie sie in der psychomechanischen Denkweise Sigmund Freuds vorliegt (Humor aus „erspartem Gefühlsaufwand“<sup>73</sup>), oder eventuell noch die Zugehörigkeit zu einer Seitenlinie der Jean-Paul-Nachfolge<sup>74</sup> sind die drei Bedingungen, unter denen schwarzer Humor

<sup>67</sup> P. Robert, Bd. 3, S. 573 f.

<sup>68</sup> Der Begriff stammt offenbar von C. C. Fried, siehe Schmidt-Hidding, S. 19; M. Koessler et J. Derocquigny, *Les faux-amis ou les pièges du vocabulaire anglais*, Paris 1961.

<sup>69</sup> Schütz, S. 94.

<sup>70</sup> Bergson, S. 97.

<sup>71</sup> Schmidt-Hidding, S. 144.

<sup>72</sup> Bergson, S. 97.

<sup>73</sup> S. Freud, Bd. 6, S. 269.

<sup>74</sup> Jean Pauls Humorauffassung ist nicht so einseitig auf das Verstehen der irdischen Unzulänglichkeiten ausgerichtet, wie Schütz darstellt (bei Schmidt-Hidding, S. 198–209), stehen doch in § 33 der Vorschule („Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors“) die verräterischen Sätze über die altdeutschen Possenspiele: „Dieser unterlegte Ernst gibt sich in den altdeutschen Possenspielen dadurch kund, daß gewöhnlich der Teufel der Hanswurst ist; ... Eine bedeutende Idee! den Teufel als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, als den großen Weltschatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann ich

gedeihen kann. Zumindest die beiden ersten sind im ältesten greifbaren Zeugnis, der ›Anthologie de l'humour noir‹ von André Breton<sup>75</sup> erfüllt, die dritte müßte erst noch nachgewiesen werden.<sup>76</sup> Die Vermutung, daß das Auftreten des ältesten Belegs die Geburtsstunde des schwarzen Humors (als Begriff) ist, hat jüngst eine Bestätigung erfahren. Wenige Monate vor seinem Tod (1966) hat André Breton in einer Vorbemerkung zur *édition définitive* der Anthologie erinnert, die Zusammenstellung *humour noir* sei beim Erscheinen des Buches ohne Sinn gewesen und erst von da in die (französischen) Lexika eingegangen.<sup>77</sup> Da dies den skizzierten Entstehungsbedingungen entspricht, besteht kein Anlaß zum Zweifel.<sup>78</sup>

Im begrifflichen Sinne ist Bretons ›Préface Paratonnerre‹<sup>79</sup> wenig ergiebig. Wie später bei Hennig wird die undefinierbarkeit des Phänomens

mir leicht als den größten Humoristen und *whimsical man* gedenken, der aber als die *Moreske* einer Moreske, viel zu unästhetisch wäre; denn sein Lachen hätte zu viel Pein; es gleiche dem bunten blühenden Gewande der — Guillotinierten“ (I, 11, S. 116). Sein „vernichtender Humor“ ist nicht nur den Narrenfesten des Mittelalters ähnlich, welche — einigermaßen harmlos — „ohne alle unreine Absicht Weltliches und Geistliches, Stände und Sitten umkehren“, er gleicht auch dem „Ausdruck der Welt-Verachtung“, die er in der Musik Haydns zu hören glaubt (S. 118).

<sup>75</sup> Paris 1939.

<sup>76</sup> Da Hegel sich (kritisch) an Jean Paul orientiert, könnte manches (Negative) auf ihn zurückgehen.

<sup>77</sup> A. Breton, *Anthologie*, 3. Aufl. Paris 1966, S. 7 f. — Da die erste Ausgabe schon bald von der Vichy-Regierung verboten wurde, wird die Wirkung vor allem von der Neuauflage von 1947 ausgegangen sein. Das erklärte das späte Aufkommen des Begriffs im Ausland. Die Neubildung ist natürlich vor dem Muster *messe noire*, *roman noir* zu sehen.

<sup>78</sup> Das Hegelzitat (Breton, S. 16 f. = Hegel, Jubiläumsausgabe 13, S. 237) bringt den deutschen Humorbegriff nicht herein, denn ihm fehlt gerade das, was den geläufigen Humorbegriff des 19. Jahrhunderts konstituiert. Hegels Orientierung an Jean Paul wird diesem nicht gerecht; in der inhaltlichen Fortbildung des deutschen Humors stellt er einen Rückschritt dar (Schütz, S. 193). Breton wiederum geht es kaum um Hegels „Verinnigung mit dem Gegenstand“, eher um das Wort *humour objectif*, das als schwarze Sphinx auf der Straße zur Zukunft mit der weißen Sphinx des *hasard objectif* zusammentrifft.

<sup>79</sup> Nach Lichtenbergs Aphorismus ›Galgen mit Blitzableiter‹ (L 547), offenbar absurdes Vorwort auf dem Galgen der Anthologie.

betont.<sup>80</sup> Nur wenige Abgrenzungen werden zusammen mit der Freud'schen Humordefinition genannt: *L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité ... (l'énumération serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité (!)*.<sup>81</sup> Breton erklärt mehr durch Beispiele wie die *jouets funèbres*, durch die Mexiko das gelobte Land des schwarzen Humors sei, die Geschichten vom Typ ›Marie la Sanglante‹, Zeichnungen und Filme. Im übrigen müssen die Autoren, denen er das Siegel aufgedrückt hat, selbst Zeugnis ablegen.

Wie ein Wünschelrutengänger mutet der Patriarch des schwarzen Humors an, der mit der Rute des Surrealismus die Ader eines fremdartigen Erzes gefunden hat und einfach auf die Stellen hinweist, wo er fündig geworden ist. Bei Swift hört er auf; hätte er seine Rute weiter ausgestreckt, er wäre wieder fündig geworden. Henniger hat das Metall analysiert, dabei die verschiedenen Mischungsverhältnisse zu eng gefaßt. Seine Bestimmung fußt auf der modernsten Spielart. Wie viele Autoren Bretons müßte er ausscheiden? Widersprüche zwischen beiden sind vorhanden. Daß schwarzer Humor nicht herzlos sein dürfe,<sup>82</sup> ist eine unbewußte Konzession an den deutschen Humorbegriff, wobei der teilweise fremde Inhalt der Lehnbildung übersehen wird (dagegen Breton: *ennemi mortel de la sentimentalité*, entsprechend seinem Freud-Bergsonschen Humorbegriff). Ließe sich das noch zur Not vereinigen, so widerspricht Breton, daß Galgenhumor bei Henniger ausgeschlossen wird, denn Bretons Hauptbeispiel repräsentiert bei Freud, von dem er es übernommen hat, ausdrücklich den Galgenhumor.<sup>83</sup> Trotzdem darf man nicht meinen, Galgenhumor sei einfach der einheimische Begriff für den schwarzen Humor. Nach Henniger hebt er sich als „auf Versöhnung zielende psychische Leistung“<sup>84</sup> vom schwarzen Humor ab. Der Hauptunterschied liegt aber wohl darin, daß er an Umfang hinter dem schwarzen Humor zurücksteht, da er ja allein dem Opfer, dem Unterliegenden, zukommt, von dem aus gesehen er vielleicht auf Versöhnung zielt, vielleicht aber auch nur die Niederlage zu verschleiern sucht. Der schwarze Humor aber um-

<sup>80</sup> Henniger, S. 6f.

<sup>81</sup> Breton, S. 21.

<sup>82</sup> Henniger, S. 7.

<sup>83</sup> Freud, S. 261; Breton, S. 20.

<sup>84</sup> Henniger, S. 5.



faßt alle: Opfer (insofern kann er Galgenhumor sein), Henker und vor allem die Zuschauer, sie müssen nur die entsprechende Geisteshaltung mitbringen. Allerdings legen gerade die Opfer der schwarzen Aktion bei verminderter Geistesgegenwart wie bei hellstem Bewußtsein ihrem Schicksal gegenüber oft unmenschlich-paradoxe, vielfach apathische Verhaltensweisen an den Tag. Wiederum zeigt sich beim schwarzen Humor die Prägung der Herkunft.<sup>85</sup>

Breton und Henniger bedienen sich der Freudschen Terminologie, aber beide stehen zu sehr unter dem Eindruck der undefinierbarkeit, als daß sie den Versuch einer Begriffsbestimmung unternähmen, dabei ist das Freudsche Koordinatensystem das einzige, in das man das Phänomen einigermaßen überschaubar eintragen kann, wenn auch mehr in Akzentuierung von Hauptmerkmalen als in scharfer Grenzziehung nach außen<sup>86</sup>:

Schwarzer Humor entsteht als Lustgewinn aus der Ersparung der (die Entwicklung des Humors hemmenden) peinlichen Affekte der existentiellen oder essentiellen Bedrohung, der Angst, des Grauens und Ekels, des Schauderns vor dem Numinosen, der Pietät, des Schuldbewußtseins, der Verzweiflung — die Erweiterung des Rahmens obliegt der Phantasie kommender schwarzer Humoristen. Die Affektentwicklung wird nur partiell unterbunden; das Gefühl der Angst, des Grauens usw. bleibt als Folie der Komik oder dem Witz unterlegt, was sich stofflich als Tabuverletzung darstellt. Freud nennt das mit einem Terminus Friedrich Theodor Vischers „gebrochenen Humor“.<sup>87</sup> Beide Extreme in der „Brechung“ bezeichnen Grenzen des schwarzen Humors, der Brechungswinkel ist

<sup>85</sup> Unter der Überschrift ›Der makabre und unflätige Humor‹ (S. 89—113) verzeichnet H. Reinhold Zeugnisse des altenglischen schwarzen Humors. Eine eigene Erörterung verdiente, wie weit das von ihm dargestellte grimmige Triumphplaken der Germanen über den besiegten Gegner in die spätmittelalterliche Haltung eingegangen ist. H. Reinhold, *Humoristische Tendenzen in der englischen Dichtung des Mittelalters*, Tübingen 1953.

<sup>86</sup> Der nächste, hier allerdings nicht mehr mögliche Schritt, zu einem literaturwissenschaftlichen Terminus zu kommen, wäre die Einpassung des Begriffs in den entsprechenden Sinnbezirk und die Abgrenzung gegen umliegende Begriffe der literaturwissenschaftlichen Terminologie wie „Grotteske“, siehe o. S. 244, „Ironie“.

<sup>87</sup> Freud, S. 265.

direkt proportional zur „Schwärze“ der betreffenden Spielart.<sup>88</sup> Vollständige Aufhebung des peinlichen Affekts würde makabre Komik in normale einebnen (etwa bei besonderer Abstumpfung); zu starke Brechung würde den Humor zerbrechen, das Ergebnis wären nichtkomische literarische Formen wie die Schauergeschichte. Eine Entbindung sonst verdrängter Affizierungen des Destruktionstriebes wie der Grausamkeit, Sensationslust, Aggressivität nimmt mit stärkerer Brechung zu.

## VI

Könnte bei der ästhetischen Beurteilung der historisch entfremdeten Erzählung von den Mönchen zu Colmar der Verdacht aufkommen, der makabre Humor sei Nieman vom modernen Leser, der mit dem säkularisierten und aus dem Leben verbannten Tod des 20. Jahrhunderts in seiner ganzen Spannung vom „Tod in Hollywood“ bis zum Lustspieleffekt der Leiche im Koffer konfrontiert wird, unterschoben worden — ein Blick auf das Verhältnis zum Tod im Spätmittelalter genügt, um diese Bedenken auszuräumen und gleichzeitig die in manchem ähnliche Beschaffenheit des Bodens zu erkennen, auf dem der schwarze Humor im 14./15. und 20. Jahrhundert gewachsen ist.

Das floskelhafte *got müez im sêle und lîp bewarn!* (V. 388) beim Tode des Unschuldigen ist das einzige Anzeichen dafür, daß Niemand die Welt ein Jenseits kennt; gerechnet wird nicht mit ihm. Der Tod ist ganz und gar irdisch behandelt. Sobald die Mönche ihren Geist im Zuber aufgegeben haben, zählen sie nur noch als Kadaver, denen das Schauerliche, nicht aber das Ehrfurchtgebietende des Todes eignet. Das mag in der Herkunft der Geschichte, im Schwank seine Ursache haben, aber es steht in Beziehung zum Todesgedanken der Zeit. Nicht nur in den Geschichten, die sie erfindet, drückt sich eine Epoche aus, sondern auch in denen, die sie erzählt.

Vor allem durch die an Bedeutung stets zunehmende Volkspredigt der Bettelorden(!) erreichte der Todesgedanke im Spätmittelalter eine „unge-

<sup>88</sup> Es scheint, daß Henniger in dieser Richtung zu weit gegangen ist. „In seiner höchsten Form lacht er überhaupt nicht“ (S. 7). — Hier ist die Grenze überschritten.

heure Verbreitung und Verallgemeinerung, die dem Hochmittelalter in solcher Ausdehnung doch durchaus fremd war ...“<sup>89</sup>. Im laienhaft-weltlichen Todesgefühl (auf das es hier ankommt, nicht in dem der Mystiker) ist der Tod nicht das Tor zum ewigen Leben der Gerechten und der reuigen Sünder, er wird allein von der irdischen Seite her gesehen, als *finis* mehr denn als *transitus*.<sup>90</sup> Statt einer geistigen Bewältigung durch die Erkenntnis, daß ohne Tod kein Leben sei, bleibt der Blick nur noch auf die unfaßbare und schaudererregende Katastrophe des Endes gerichtet. „Ein Geist krassen Materialismus“<sup>91</sup> kann sich vom Gedanken an den Körper und seinen Verfall nicht lösen, und der einzige Aufschwung geht auf die allgemeine Vergänglichkeit und die Gleichheit aller vor dem Tode. Seit Heinrich von Melk war der deutschen Literatur der materialistische Blick auf die Leiche bekannt, aber jetzt wird die Auffassung zum Allgemeingut, der Todesgedanke ist zum „großen Kulturgedanken“ geworden. Es ist die Zeit, die das Wort *makaber* erfindet und ihre Todesmythologie schließlich im Totentanz zum Bild verfestigt. In die Vorstellung des Todes gerät ein „neues, erregend phantastisches Element hinein, ein Schauer, der aus den Bewußtseinschichten von grausiger Gespensterfurcht und feuchtkaltem Schreck emporstieg“.<sup>92</sup>

Aus der Provokation und der Abwehr dieses Gefühls lebt Niemand Geschichte; mit ihm treibt sie ihren entsetzlichen Scherz. Der Leichnam, Gegenstand der Pietät und aufdringliches Symbol des Memento mori, wird zum Abfall, zum Sack voll Staub und Kot, den doch die Würmer oder Fische fressen, und kann denn auch wie ein Sack beiseite geschafft werden. Das Grausen des Todes, das von ihm ausgeht, wird nicht in einer naturalistischen Schilderung des Verfallsprozesses erfaßt, sondern im „Witz“ der Geschichte selbst. Ihre Struktur drückt mehr aus, als eine direkte Aussage des Erzählers vermocht hätte. Es ist darum auch nicht anzunehmen, die Darstellung der Vorgänge im zweiten Teil läge nur in der besonderen Abstumpfung der Zeit begründet, und der schwarze Humor sei anachronistisch hineingesehen. Diese Auffassung machte das über dem Haupt des betrunkenen Schülers hängende Damoklesschwert der

<sup>89</sup> W. Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle 1928, S. 79.

<sup>90</sup> Rehm, S. 82f. und S. 102.

<sup>91</sup> J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, 8. Aufl. Stuttgart 1961, S. 195.

<sup>92</sup> Huizinga, S. 199.

Erkenntnis seines Tuns stumpf und nähme der Geschichte ihren Sinn. Das Maß des Grauens, das hier durch Pervertierung abgewehrt wird, ist allerdings nicht genau zu ermessen. Immerhin ist es so beträchtlich, daß die Geschichte erzählt und verstanden wird. Es verhilft dem Mittelalter zum zweifelhaften Vorzug, das Gefühl des schwarzen Humors entwickeln zu können, und räumt seinen späteren Jahrhunderten sogar eine besondere Disposition dafür ein. „Das Lachen jenes Geschlechtes ist gestorben“<sup>93</sup> – keineswegs, es findet heute ein steigendes Echo.

<sup>93</sup> Huizinga, S. 29; zustimmend zitiert von Reinhold, S. 96.