



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## **Lachen über das eigene Leid**

Komik in der Darstellung tragischer Erlebnisse in *Jakob der Lügner*, *Redoble por Rancas* und *Catch-22*

verfasst von / submitted by

**Gregor Leimer, BA**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium  
Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölder, MA



# INHALT

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Theoretische Vorüberlegungen zu Komik und Komiktheorie</b> .....	<b>5</b>
<b>2.1. Der Effekt der Komik: Das Lachen</b> .....	<b>5</b>
<b>2.2. Eingrenzung des Begriffs “Komik”</b> .....	<b>7</b>
2.2.1. Was nicht Komik ist .....	7
2.2.2. Was unter Komik zu verstehen ist.....	8
<b>2.3. Komiktheorien und Forschungsfelder</b> .....	<b>12</b>
2.3.1. Die Inkongruenztheorien .....	12
2.3.2. Die Überlegenheitstheorien.....	14
2.3.3. Die Entlastungstheorien .....	17
2.3.4. Zeitgenössische, alternative Theorien .....	18
<b>2.4. Ist das noch witzig? Die Grenzen der Komik</b> .....	<b>21</b>
2.4.1. Schwarzer Humor.....	22
<b>3. Jurek Beckers Jakob der Lügner</b> .....	<b>24</b>
<b>3.1. Jurek Becker und das Ghetto Łódź</b> .....	<b>24</b>
<b>3.2. Erzählsituation: Harmlosigkeit durch Distanzierung</b> .....	<b>29</b>
3.2.1. Distanzierung durch metafiktion und auktoriale Einschränkung .....	29
3.2.2. Distanzierung durch Überdeckung und Verharmlosung .....	31
<b>3.3. Die Überlegenheit der Opfer</b> .....	<b>37</b>
3.3.1. Naivität als Überlegenheit der Opfer.....	37
3.3.2. Die Handlung im Opferkreis .....	42
3.3.3. Gewalt als Unterlegenheit der Täter.....	47
<b>3.4. Aufwertende Komik als Bewältigungsinstrument</b> .....	<b>52</b>
<b>4. Manuel Scorzas Redoble por Rancas</b> .....	<b>57</b>
<b>4.1. Manuel Scorza und die campesinos</b> .....	<b>57</b>
<b>4.2. Gefährliche Deutlichkeit der Erzählung</b> .....	<b>63</b>
4.2.1. Authentifizierung der Ereignisse .....	63
4.2.2. Emphase der instrumentalen Macht .....	67

<b>4.3. Die Unzulänglichkeit der Opfer.....</b>	<b>74</b>
4.3.1.    Mittellos – Ratlos – Rechtlos .....	74
4.3.2.    Die Komik der Gewalt .....	78
<b>4.4. Abwertende Komik als Gegenwartskorrektiv .....</b>	<b>84</b>
<b>5. Joseph Heller's Catch-22.....</b>	<b>89</b>
<b>5.1. Der Autor als Soldat .....</b>	<b>89</b>
<b>5.2. Krieg im Hamsterrad .....</b>	<b>93</b>
5.2.1.    Zerrissene Chronologie .....	93
5.2.2.    Die Verfremdung von Zweck und Mittel .....	95
<b>5.3. Transgression von Opfern und Tätern .....</b>	<b>101</b>
5.3.1.    Einer für alle, alle gegen einen!.....	101
5.3.2.    Der Krieg um seiner selbst Willen .....	104
<b>5.4. Absurde Komik als existenzialistische Aussage .....</b>	<b>108</b>
<b>6. Conclusio .....</b>	<b>111</b>
<b><i>Bibliographie</i> .....</b>	<b>119</b>
<b><i>Abstract (Deutsch)</i> .....</b>	<b>127</b>
<b><i>Abstract (English)</i>.....</b>	<b>128</b>



# 1. EINLEITUNG

*La vita è bella*<sup>1</sup> lautet der Titel eines Films, der 1997 in den italienischen Kinos anlief und schon bald international bekannt werden sollte. Die darin verhandelten Themen sind Nationalsozialismus, Holocaust und der Zweite Weltkrieg. Doch fragt man den Regisseur und Hauptdarsteller Roberto Benigni nach dem Inhalt seines Films, so meint er: „This movie is telling a love story. It’s about protecting the purity and innocence. And that love and imagination never die.“<sup>2</sup> Wie gegensätzlich diese Beschreibungen nun auch scheinen mögen, so treffen sie beide zu und stehen in keinem faktischen Widerspruch. Es werden vielmehr Fragen der Aufmerksamkeit und Relevanz bemüht, die Wertvorstellungen beanspruchen und auf diese zurückwirken.

Ein kurzer Handlungsabriss soll dies verdeutlichen: In der noch amüsanten und witzigen Stimmung der ersten Filmhälfte lernt man den charmanten und kecken Italiener Guido kennen, der sich Hals über Kopf in Dora verliebt und schnell ihre Zuneigung gewinnen kann. Jahre später sind die beiden glücklich verheiratet sowie Eltern eines Sohnes namens Giosuè. Doch mit der zweiten Filmhälfte findet das harmonische Leben ein abruptes Ende. Die Nationalsozialisten fallen in Italien ein und die kleine Familie wird in ein Konzentrationslager deportiert. Von der Mutter getrennt, hält sich der kleine Giosuè dank seinem Vater recht tapfer, der nur ein Ziel verfolgt: Seinem Sohn die Realität zu verschleiern. Raffiniert und zugleich hochriskant überzeugt er ihn, dass es sich bei ihrer Gefangenschaft lediglich um ein forderndes Spiel handeln würde. Man müsse den Anweisungen des gegnerischen Teams - gemeint sind die Aufseher - unbedingt Folge leisten, um am Ende einen echten Panzer zu gewinnen.

In diese inszeniert witzig-phantastische Spielwelt bricht dennoch immer wieder die grausame Realität ein und untergräbt die Bemühungen des Vaters. Ein kompliziertes Kräftemessen zwischen dem Glauben-Müssen der Realität und dem Glauben-Wollen des Spiels beginnt, aber nur letzteres gibt dem Jungen die Kraft durchzuhalten.

Bei dem Versuch sich in die Frauenabteilung einzuschleichen, um Dora zu suchen, wird Guido schließlich von einem Wärter gefasst und sogleich hingerichtet. Der kleine Giosuè hält sich unterdessen, gemäß den Spielregeln, versteckt und wird Zeuge der tatsächlichen

---

<sup>1</sup> *La vita è bella*. Regie (Blue Ray): Roberto Benigni. 1997

<sup>2</sup> *La vita è bella*. Regie (Blue Ray): Roberto Benigni. 1997. Extras: Interview mit Roberto Benigni.

Lagerbefreiung. Der einfahrende, amerikanische Panzer wird ihm dabei zum Spielgewinn, ganz wie vom Vater versprochen.

Der Film ist durch die innere Spannung geprägt, welche sich aus den tragisch-grausamen und witzig-liebevollen Geschehnissen ergibt, die so nahe beieinander liegen können. So gesehen ist der Titel nicht etwa als eine absolute Aussage, sondern als Aufforderung zu verstehen. Liebe und Phantasie, wie sie Benigni in seinen Film pflegt, sind es, die selbst vor dem tragischsten Hintergrund immer noch bleiben was sie sind, nämlich Hoffnungsspende und die Träger der positiven Menschlichkeit. Und so ist es kein negieren des Übels, sondern ein Zuwenden zum Guten. Das Leben ist schön!

Doch die Ungewöhnlichkeit einer künstlerischen Darstellung wie dieser, überführt den kritischen Aspekt der Realitätsverschleierung, auch in das reale Leben. So steht Roberto Benigni, auch maßgeblich am Drehbuch beteiligt, in Kritik das Vermächtnis der Geschichte zu untergraben, aufgrund der verwendeten Elemente der Komik. So verhält es sich auch mit den Autoren Jurek Becker, Manuel Scorza und Joseph Heller. Sie eint, Opfer und Zeugen tragischer Geschichte geworden zu sein und diese Erfahrungen in autofiktiven Romanen verarbeitet zu haben. Anders als bei Benigni sind ihnen die historischen Ereignisse als schmerzhaft, persönliche Erinnerungen eingeschrieben. Aber auch sie greifen in ihren Erzählungen auf Komik zurück.

Die These wird aufgestellt, dass unterschiedliche Formen und Varianten der Komik in Bezug auf tatsächliche Ereignisse bestehen und diese differenzierbare Funktionen erfüllen. Dahingehend sollen die drei Romane *Jakob der Lügner*, *Redoble por Rancas* und *Catch-22* untersucht werden. So neigen einige komische Elemente in den Romanen dazu, gesellschaftspolitisch funktionalisiert zu werden. Andere aber sind für das Wirken im Gedächtnis des Autors angelegt, welcher damit persönliche Entlastung von der Erfahrung sucht und für weitere Opfer gleichsam anbietet.

Die Untersuchung nach diesen zwei Stoßrichtungen hin führt auf das Feld der Geschichtswissenschaft einerseits und jenes der Psychologie andererseits und deckt dabei die Spannungen an deren Grenze auf. Die Geschichtsschreibung ist der Vergangenheit in allen Belangen der Authentizität verpflichtet und greift hierbei auf Verfahren der Objektivierung zurück. In gesellschaftspolitischer Auslegung wird die Historie zudem mit Werten verknüpft, mit der Absicht aus dem Verständnis der Vergangenheit in die Zukunft zu wirken. Tragische Ereignisse werden hierbei – und das ist die Leistung der

Objektivierung – in ihrer Gesamtheit und Wirkung auf den geschichtlichen Verlauf und sohin in einer Negativität dargestellt. Positives, das es selbst in schlimmsten Zeiten zu geben vermag, muss hierbei ausgegrenzt werden, um den charakteristischen Status Quo der Zeit zu dokumentieren. Die Negativität wird jedoch nicht ihres eigenen Werts wegen erhalten, sondern für die Zukunft instrumentalisiert. Von ihr geht ein mahnender Charakter aus, durch welchen die Menschheit angehalten ist, sich an Tragisches zu erinnern, um es in der Zukunft schlichtweg besser zu machen.

Die Psychologie des Einzelnen gehorcht jedoch anderen Gesetzen. So ist das eigene und tatsächliche „Erleben“ der Geschichte um den Faktor der Sinnlichkeit reicher. Dokumentierte, tragische Geschichte mag objektivierbar sein, doch die eigene Erinnerung daran ist zwangsweise subjektiv und somit auch schmerzhaft. Opfern von Gewalt und Verbrechen muss die Geschichte nicht vermittels ihrer Negativität die Zukunft weisen, da ihnen der leibhaftige Schmerz unwiderruflich in das eigene Gedächtnis eingeschrieben ist. Doch in gleichem Maße erlaubt ihnen die Subjektivität auch abseits der dunkelsten Menschheitsgeschichte positive Erlebnisse in ihrer eigenen Vergangenheit zu erinnern. Und wenn selbst diese das erdrückende Übergewicht eines Traumas nicht aufzuheben vermögen, so bleibt ihnen immer noch die Phantasie, um ihre Erfahrungen in positive Kontexte umzuwerten. Und hierbei spielt die Komik die wohl größte Rolle für die Persönlichkeit des erlebenden Menschen. Sie erlaubt es mithilfe ihrer Distanzierungsmechanismen das Leid zu lindern und aus der schlimmsten Vergangenheit eine wertvolle Gegenwart zu schaffen. So schreibt auch Imre Kertész, selbst Überlebender eines Konzentrationslagers, in seinem Aufsatz „Wem gehört Auschwitz?“ über die erdrückende Allgegenwärtigkeit von Grausamkeit und die Suche nach einem Ausweg. Dabei nimmt er Bezug auf *La vita è bella*:

One could smell the stench of burning human flesh, but still did not want to believe that all of this could be true. One would rather find some notion that might tempt one to survive, and a “real tank” is, for a child, precisely this kind of seductive promise.<sup>3</sup>

Die Forderungen der Geschichtsschreibung und des erzählenden Subjekts werden analysiert und ihr Verhältnis zueinander aufgezeigt. Die zu untersuchenden Romane sind allesamt in deren Schnittfläche angesiedelt und strapazieren sohin beide wechselseitig. Dass das erlebende Subjekt selbst bei bester Absicht kein Garant für die Wahrheit sein

---

<sup>3</sup> Kertész, Imre / MacKay, John: Who Owns Auschwitz? 2001, S. 271

muss, zeigen die Forschungen auf dem Gebiet zu Gedächtnis und Erinnerung. Was sich hier als Makel zeigt, bietet aber gerade jene Möglichkeit über die Wege der Komik die schmerzhaften Erinnerungen zu beeinflussen und anders zu färben.

Um der Forschungsfrage zielgerichtet nachzugehen, bedarf es einer einführenden Beschäftigung mit dem Phänomen der Komik und ihrer verschiedenen Wesenszüge. Bereits seit der Antike haben sich Philosophen und Wissenschaftler mit ihr auseinandergesetzt und verschiedene Theorien aufgestellt. Ohne sämtliche davon zu bemühen, sollen doch die wesentlichen Richtungen der Komikforschung ihrem Grunde nach aufgezeigt und durch ihre wichtigsten Vertreter dargestellt werden. Es werden dadurch verschiedene sowie unterscheidbare Formen und Funktionen der Komik ersichtlich, die sich in den Werken unterschiedlich und teils gegensätzlich gerichtet, wiederfinden.

Nach dieser theoretischen Einführung in das Forschungsfeld werden die drei Romane *Jakob der Lügner*, *Redoble por Rancas* und *Catch-22* nach ihren verbindenden und trennenden Merkmalen hin untersucht. Besonderer Betrachtung gewidmet werden hierbei wesentliche Aspekte, wie etwa der Stellung des Romans zur geschichtlichen Treue, die Ausgestaltung von Täter- und Opferrollen sowie deren spezifisch komische Darstellung sowie die unterschiedlichen Funktionen der Komik, die sich aus diesen unterschiedlich eingerichteten Aspekten ergibt und jeweils anders auf den Rezipienten wirken.

Im Conclusio werden die Ergebnisse dieser Untersuchungen dann zusammengeführt, Merkmale und Strukturen zu größeren Aspekten gebündelt und zueinander verglichen. Es zeigen sich hierbei wesentliche Unterschiede in den Funktionen der Komik, deren Berücksichtigung jedenfalls bei Diskussionen über die moralische Integrität der Romane hinsichtlich Opfer- und Gedenkkulturen stattfinden muss.

## 2. THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN ZU KOMIK UND KOMIKTHEORIE

### 2.1. DER EFFEKT DER KOMIK: DAS LACHEN

Betrachtet man Komik aus dem Blickwinkel ihres Effekts, findet man eine recht einheitliche Basis vor, die noch keine Fragen der Phänomenologie, Form oder Funktion berührt. Der Effekt von Komik ist – und hier ist zunächst das gemeint, das jeder individuell für komisch halten möchte – das Lachen. Eine große menschliche Gemeinsamkeit, die über alle Altersgruppen, Kulturen und Geschlechter hinweg universell vorhanden ist, wenngleich auch unterschiedliche Gebote und Verbote daran geknüpft sein mögen. Es ist dennoch fundamental menschlich und in der Regel begleitet von einem sinnlich wahrnehmbaren Glücksgefühl. Das Lachen ist eine physiologische Reaktion auf eine bestimmte Form der Wahrnehmung. Es äußert sich durch eine spezifische Mimik und – im Unterschied zum Lächeln – auch lautlich. Bryan Boyd unterstreicht die Gesetzlichkeit dieses Reflexes, indem er auf das Gegensatzpaar Lachen und Weinen referiert und ihre komplementäre Natur aufzeigt. Lachen sei durch das gepresste Ausatmen, Weinen durch das Einatmen gekennzeichnet.<sup>4</sup> Der Drang des „Lachen-Müssens“ wird deutlich wenn man erst versucht, es zu unterdrücken. Oft sind es Momente oder Ereignisse, in welchen es gänzlich unpassend ist zu lachen und man sich nur mühevoll davon abhalten kann. Nicht immer aber oft ist es gerade diese Nähe zum unpassenden Moment, die dem Lachen scheinbar einen so nährenden Boden bereitet.

Gemeinhin genießt das Lachen jedoch eine positive Bedeutung und wird meist in Verbindung gebracht mit Fröhlichkeit, Ausgelassenheit und Geselligkeit. Beobachtet man sich selbst, wenn jemand von einem Lach-Ereignis berichtet, so wird man feststellen, dass sich allein durch die Erwartung einer „komischen“ Erzählung die Vorboten einer positiven Empfindung einstellen. Man beginnt bereits zu lächeln oder befindet sich in der gespannten Erwartung des „Mit“-Lachens, noch ehe die Erzählung bis zum eigentlichen Punkt vordringt. Erkennbar ist hierdurch eine Art soziale Angleichung an den Erzählenden, dessen freudige Haltung vom Rezipienten sogleich angenommen und unbewusst gespiegelt wird. Die soziale Komponente des Lachens ist hier vordergründig.

---

<sup>4</sup> Boyd, Brian: *Laughter and Literature*. 2004, S. 5

Dass eine positive Bestimmung jedoch nicht allgemeingültig ist, zeigt sich, wenn man von „Auslachen“ oder „Lachen über“ spricht. Das vermeintlich Harmlose erhält damit eine negative Komponente und signalisiert insbesondere eine Subjekt-Objekt-Beziehung. Es verweist zugleich auf einen Urheber sowie auf einen Gegenstand, eine ausgelachte Person oder Gruppe.

Aber nicht nur der Gegenstand des Lachens begünstigt unterschiedliche Auslegungen, sondern auch sein Intensitätsgrad. Ein volles, herzhaftes Lachen, steht seiner lautlosen Variante, dem Lächeln gegenüber. Wohingegen das eine, schon allein seines Lauts wegen nach außen gerichtet ist, weist das nuancierte Lächeln nach innen. Helmuth Plessner bezieht sich vor allem auf die Affektstärke und Kontrollierbarkeit und unterscheidet den lächelnden vom lachenden Menschen: „Im Lächeln [...] bewahrt er seine Distanz zu sich und zur Welt und vermag sie, mit ihr spielend, zu *zeigen*. Lachend und weinend ist der Mensch das Opfer seines Geistes, lächelnd gibt er ihm Ausdruck“<sup>5</sup>. Das Lächeln besitzt demnach einen feingeistigeren Hintergrund und hebt sich von rein sozialen Zwecken ab. Ähnlich sieht es Christiane Voss. Das lächelnde Individuum reflektiert ihrer Meinung nach eine innere Wahrnehmung und Erkenntnis und erscheint in keiner Weise zweckgebunden. Es wirkt viel eher „nach innen gekehrt, selbstversunken und unauflösbar polyvalent in seiner Motiviertheit“<sup>6</sup>.

Lachen und Komik stehen in einer nahen Verbindung, aber sind nicht untrennbar miteinander verschränkt. Der Ausdruck des Lachens kann soziale Aspekte erfüllen, aber auch direkten, teils unvermittelten Ausdruck von Stimmungslagen signalisieren. Es kann dies Freude sein aber in manchen Fällen etwa auch Verzweiflung oder sogar Wahnsinn. Während ersteres zumindest eine gewisse Nähe zur Komik evoziert, fehlt der „Verzweiflung“ jedenfalls dieser Bezug. András Horn verdeutlicht die Beziehungsart von Komik und Lachen durch das Aufzeigen ihrer hyperonymischen Verbindung: „Nicht alles, was zum Lachen reizt, ist komisch, doch alles Komische reizt zum Lachen.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Plessner, Helmuth: Das Lächeln. 1982, S. 432

<sup>6</sup> Voss, Christiane: Lachen. 2017, S. 48

<sup>7</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 14

## 2.2. EINGRENZUNG DES BEGRIFFS „KOMIK“

Um der Begrifflichkeit „Komik“ beizukommen, muss berücksichtigt werden, dass sie einerseits eine große Bedeutungsvarianz in sich trägt, somit verschiedene Aspekte und Funktionen bedient und andererseits oftmals mit verwandten Begriffen gleichgesetzt oder konnotiert wird. Es ist daher erforderlich den Begriff etwas einzugrenzen und verschiedene Teilbereiche davon auszuweisen.

### 2.2.1. WAS NICHT KOMIK IST

So kommt es seit dem zwanzigsten Jahrhundert zu einer begrifflichen Auftrennung von Bedeutungen, die bis dahin noch ohne Unterscheidung in dem Wort „komisch“ enthalten waren. Das Adjektiv „komisch“ ist ein Polysem und kann etwa als „nicht ernst zu nehmend“<sup>8</sup> oder auch als „unpassend, merkwürdig“ verstanden werden. Für diese Untersuchung hingegen ist der Begriff allein in der Bedeutungslineie seines Substantivs „Komik“ zu verstehen und somit den verwandten Begriffen einer heiteren Stimmung wie „lustig“, „erheiternd“ oder „witzig“ nahestehend. Auch sei hier an die unterschiedlichen Reaktionen erinnert, mit welchen man dem „Komischen“ begegnen würde. Hier interessieren Inhalte, die uns zum Lachen bringen oder jedenfalls erheitern und nicht (ausschließlich) zum Stirnrunzeln oder Kopfschütteln. Die gemeinsame Wurzel dieser beiden Bedeutungsfelder ist die Normabweichung, die sowohl dem „merkwürdigen“ als auch dem „lustigen“ Feld des Komischen zugrunde liegt.

Wo Komik ist, meint man auch gerne Humor. Tatsächlich ist eine Unterscheidung erforderlich: Man benötigt Humor, um Komik überhaupt zu verstehen, anzunehmen und in das eigene Lachen zu überführen. Die Begriffe sind nicht als Synonyme zu gebrauchen, sondern bedingen einander. So ist für Nicolai Hartmann das Komische eine „Sache des Gegenstandes, seine Qualität“, der Humor hingegen eine „Sache des Betrachters oder des Schaffenden“<sup>9</sup>. Ersteres ist daher als Objekt zu verstehen und als die eigentliche Sache selbst. Im Gegensatz zu dem Betrachter, dem Subjekt, welcher die Wirkung des Objekts durch seine eigene Veranlagung erst zum Leben erweckt. Eine Beziehung, die auch Tom Kindt auf eine einfache Formel zu bringen weiß: „Humor ist eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht.“<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Kindt, Tom: Komik. 2017, S. 2

<sup>9</sup> Hartmann, Nicolai: Ästhetik. 1966, S. 415

<sup>10</sup> Kindt, Tom: Komik. 2017, S. 7

In dieser Arbeit wird auch der Begriff „Heiterkeit“ verwendet. Ähnlich dem Humor bezieht sie sich auf das wahrnehmende Subjekt und wirkt als dessen Filter. Positiv ausgelegt, kann man heiteren Menschen sozusagen die Fähigkeit nachsagen traurigen, tragischen und hässlichen Dingen des Lebens weniger Gewicht zu verleihen und sich stattdessen auf angenehme Erscheinungen zu besinnen. Hierin kann, aber muss nicht zwingend, Komik inkludiert sein. Viel eher geht es darum seine Wahrnehmung auf das Positive im Leben zu richten. Unter welch tragischen Umständen dies noch möglich ist, verdeutlicht etwa die autobiographische Erzählung von Viktor E. Frankl. Als Überlebender des Konzentrationslagers schrieb er über seine Erlebnisse in einer Erzählung mit dem bezeichnenden Titel *...trotzdem Ja zum Leben sagen*.<sup>11</sup>

Heiterkeit wird allerdings nicht ausschließlich positiv angesehen:

Heiterkeit, das bedeutet (befürwortend gefaßt) Schönheit, Gesundheit, Positivität und steht dementsprechend im Gegensatz zu Häßlichkeit, Larmoyanz oder lebensfeindlichem Intellektualismus. Andererseits (in kritischer Wendung) bedeutet Heiterkeit Oberflächlichkeit und Unfähigkeit zu trauern; unter diesem Aspekt steht sie im Gegensatz zu Modernität und historisch-kritischem Bewußtsein. Wird über Heiterkeit gestritten, so verlaufen die Fronten immer nach vorgezeichneten Linien: wer Heiterkeit verbietet, ist ein Miesmacher, wer sie fordert, tendenziell faschistoid.<sup>12</sup>

Diese Divergenz in der Auffassung des Konzepts der Heiterkeit birgt gerade eine große Angriffsfläche für Kritik, auch für die hier behandelten Romane. Teilweise nämlich führt die darin angelegte Komik zu einer Heiterkeit über. Ihre Autoren stehen somit in der potentiellen Gefährdung „oberflächlich“ oder „unfähig zu trauern“ zu sein. Für die Untersuchung ist das Bewusstsein dieser Doppelbedeutung der Heiterkeit wichtig. Vor allem wenn die Komik auf Ihre Funktionen hin analysiert wird.

### 2.2.2. WAS UNTER KOMIK ZU VERSTEHEN IST

Weiterführend gibt es auch einige Synonyme und Teilbereiche der Komik, die unterschiedliche Arten darstellen. So etwa der Witz. Dieser ist als Unterbegriff der Komik aufzufassen, hat er doch einen belustigenden Effekt, der uns zum Lachen bringt. Er hat aber auch eine relativ deutliche und strenge Form, weshalb er sich gesondert definieren

---

<sup>11</sup> Der Titel ist dem von Dr. Friedrich Löhner-Beda geschriebenen „Buchenwald-Lied“ entnommen, das im KZ Buchenwald entstanden ist und als Marschhymne von den Häftlingen gesungen wurde. (siehe auch Vorwort von Hans Weigel IN: Frankl, Viktor E.: *...trotzdem Ja zum Leben sagen*. 2008, S. 9f)

<sup>12</sup> Bär, Jochen A. / Kidaisch, Petra: *Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie*. 1997, S. 11

lässt. So handelt es sich nach Stefan Willer um „eine knappe, scherzhafte Äußerung, meist in Form einer komischen (Kürzest-) Geschichte, die mit einer Pointe endet.“<sup>13</sup> Damit ist dem Witz eine gewisse Eigenständigkeit zu Eigen, da es sich um eine gerahmte Erzählung handelt, die keinen realen Bezug haben muss und diese auch nur in den seltensten Fällen hat. Oft werden Witze angekündigt oder sind durch die Erzählsituation selbst bereits gekennzeichnet, wenn etwa in Gesellschaft eine Reihe an Witzen zum Besten gegeben wird. Auf diese Weise, wie auch durch die spezifische Form, erwecken sie in den Zuhörern bereits die Erwartung der Pointe, der „überraschenden Wende“.<sup>14</sup> Witze haben allein den Zweck uns zum Lachen zu bringen und erheben nicht zwingend den Anspruch auf eine Absicht, die über die Belustigung hinausgeht. In der Regel wollen sie keine Normen strapazieren oder relativieren, um sie etwa in Kritik zu stellen, wie es andere Formen der Komik tun, sondern benutzen sie lediglich, um daraus eine Erheiterung zu erwirken.

Im Gegensatz zur deutlichen formalen Eingrenzung des Witzes ist die Ironie gerade um diese Verschleierung vermittels Alltagssprache bemüht. Ihre oberste Prämisse ist es, formal den Anschein einer tatsächlich ernst gemeinten Aussage zu erwecken. Dass sie es jedoch nicht ist, beweisen Inhalt sowie etwaige Markierungen des Sprechers selbst. Nach András Horn, der einige Subformen der Ironie abzugrenzen weiß, ist allen ein wesentliches Merkmal zu Eigen: Die „Distanz zur eigenen Meinung“.<sup>15</sup> Die Aussage des Redners ist somit nicht kongruent mit seinen Gedanken und dies mit Absicht. Wesentlich ist der Realitätsbezug, der gegeben sein muss, und auf welchen hin die ironische Aussage abzielt. Im Gegensatz zum Witz ist der Kontext nämlich eine Grundvoraussetzung für die Ironie, denn die „Falschaussage“ will auch erkannt werden, um ihr komisches Potential zu entfalten. Der Sprecher muss hierfür seine Aussage markieren. Dies kann durch Inkongruenz der Aussage zur Realität geschehen. So z.B. wenn jemand einen Fehler macht und von einem anderen mit „Gut gemacht!“ scheinbar gelobt wird. Zweck der Aussage ist dann eine gewisse Kritik, die über Umwege erreicht wird. Der Zuhörer erkennt den Zusammenhang zwischen dem Geschehnis und der Aussage, kann jedoch den Wert der Aussage damit nicht vereinen. Diese, vom Sprecher ausgelöste Inkongruenz soll Aufmerksamkeit schaffen und vom Zuhörer richtiggestellt werden. Hierzu hat dieser intersubjektiv zu agieren und sich in die Gedanken des Redners einzufühlen, um seine

---

<sup>13</sup> Willer, Stefan: Witz. 2017, S. 11

<sup>14</sup> Wiegmann, Hermann: Und wieder lächelt die Thrakerin. 2006, S. 14

<sup>15</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 250

wahre Absicht aufzudecken; die Kritik. Und hier liegt die Absicht und Funktion von Ironie. Sie will Kritik an einem Zustand der Realität äußern und fordert eine Korrektur ein. So wird die kritisierte Person oder Gesellschaft selbst über eine inkongruente Aussage des Sprechers zu einem Überdenken einer Situation und auch einer Korrektur bewegt. Der Übergang zwischen Ironie und Sarkasmus ist nicht eindeutig festzulegen, da beide dieselbe Technik verwenden. Den Sarkasmus kann man jedoch als die gesteigerte Form der Ironie bezeichnen und zwar in Bezug auf den zur Korrektur drängenden Charakter. So differenziert etwa Meyer-Sickendiek den Sarkasmus von der Ironie durch die „höhnische Form“.<sup>16</sup> Entsprechend aggressiver geht sie vor und scheut auch nicht davor zurück den Empfänger damit zu kränken.

In der modernen Welt kommt keine öffentliche Person unbeschadet an ihr vorbei: Die Satire. Sie lässt meist kein gutes Haar an ihrem Gegenstand und wird oftmals in Frage gestellt. Von ihr geht eine gewisse Gefahr aus, weshalb sie von Politikern auch gerne einmal glattweg verboten wird. Sie ist aber zugleich auch das Handwerkszeug einer Gesellschaft, die damit gerne die Handlungen der „Mächtigen“ kritisiert. Sie ist „empörter Angriff auf Laster und Torheit“<sup>17</sup> und benötigt hierbei ebenfalls den Wirklichkeitsbezug. So hält es Bernhard Spies für unabdingbar, dass der Urheber einer Satire bzw. des Satirischen die Wirklichkeit für mangelhaft hält:

Damit eine Satire zustandekommt, muß ihr Autor von der Überlegenheit seiner Position über die schlechte Wirklichkeit überzeugt sein. Er muß Gewißheit haben, daß sein Ideal substantieller, mächtiger ist als die Wirklichkeit, die dagegen verstößt.<sup>18</sup>

Das Satirische bildet sich somit aus dem Vergleich zwischen der Realität und einem höheren Ideal, das eben (noch) nicht vorhanden ist. Da sie in ihrer formalen Ausdehnung von einem einfachen Satz bis hin zu einem Roman ausgestaltet werden kann, bezeichnet der Begriff „Satire“ ebenso eine Gattung, die von diesem Darstellungsmodus gänzlich gefärbt ist.

Mit einer Ähnlichkeit zur Satire jedoch eher am äußersten Rand der Komik anzusiedeln, ist die Grotteske. Ihr funktionales Gehalt erschließt sie ebenfalls über einen Wirklichkeitsbezug, der jedoch mit un- oder übernatürlichen Elementen vermengt ist und mit der Vorstellung von Realität konkurriert. Auch hier steht ein Ideal der Welt als Modell

---

<sup>16</sup> Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. 2017, S. 61

<sup>17</sup> Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 208

<sup>18</sup> Spies, Bernhard: Feuer im Palast zu Lilliput. 1995, S. 304f

und wird der Realität vorgesetzt. Der Unterschied zur Satire bzw. zum Satirischen liegt jedoch in der Wertigkeit und dem Vermögen des Ideals. So hat die Groteske keinen zum Ideal ziehenden Gestus, sondern rückt stattdessen dessen Ohnmacht in den Vordergrund.<sup>19</sup> Diese negative Auslegung und Hilflosigkeit angesichts der Realität ist die „letzte »tödliche« Verkehrtheit“<sup>20</sup> der Groteske, wie Heidsieck resümiert.

Die absurde Komik beinhaltet keine formalen Neuheiten in der Ausgestaltung des Effekts. Sie bedient sich sämtlicher kennengelernter Formen, ihre Eigenheit ist in ihrer Zielrichtung zu finden, die schlichtweg nicht vorhanden ist. Sämtliche Störungen, welche die Komik im Verständnis von Regeln und Normen verursacht, bleiben ohne Lösung zurück.

In humour theory, absurdist humour is generally considered as a specific type of humour where the incongruity between two or more data-sets remains unresolved, at least on the level of the literary text itself.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> ebd. S. 305

<sup>20</sup> Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. 1971, S. 24.

<sup>21</sup> Couder, Oliver: What's the Catch? 2017, S. 495

## 2.3. KOMIKTHEORIEN UND FORSCHUNGSFELDER

Zu den genannten Ausformungen der Komik, wie im vorigen Kapitel kurz skizziert, gibt es viele verschiedene Theorien, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der Komik befassen. Ein Abriss über die verschiedenen Zugänge in der Vergangenheit sowie der heutige Forschungsstand sollen der nachfolgenden Untersuchung der drei Romane als Grundlage und Fortführung dienen.

Ausgangspunkt für das Verständnis der Unterschiede soll die grundlegende Einteilung nach Tom Kindt sein, welcher drei Grundtypen an Theorien ausmacht: Die Inkongruenz-, die Überlegenheits- und die Entlastungstheorien.<sup>22</sup>

### 2.3.1. DIE INKONGRUENZTHEORIEN

Ein Begriff der sich in den meisten Forschungen zur Komik wiederfindet, ist jener der „Inkongruenz“. Demnach liegt ein wesentliches Element der Komik darin begründet, dass in unserem Verständnis eines Gegenstandes oder eines Ereignisses etwas unpassendes Eingang findet. Allein hieraus wird bereits erkennbar, dass wir, um Komik wahrzunehmen, einen Vergleich zwischen dem Realen und einem Ideal bzw. einer Norm anstellen. Das Inkongruente kann nur auf diesem Wege zum Vorschein treten, sozusagen als Gegensatz und unseren Erwartungen zuwiderlaufend.

Carsten Jakobi und Christine Waldschmidt, die in ihrem Sammelband *Witz und Wirklichkeit* gerade den Realitätsbezug des Komischen in den Vordergrund rücken, verweisen darauf, dass alles was die Form eines Gegensatzes annehmen, den Effekt des Komischen auslösen kann. Sie gliedern mögliche Inkongruenzen hier weiter auf in „Norm und Normverstoß“, „Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung“ und ein inadäquates Verhältnis zwischen „Zweck und Mittel“.<sup>23</sup>

Zu Norm und Normverstoß stellt Aristoteles in seiner Schrift *Poetik* bereits fest: „[Das] Lächerliche ist | eine bestimmte Art der Verfehlung (des Handlungszieles) und eine Abweichung vom Schönen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist.“<sup>24</sup>

Das Inkongruente steckt hier in dem Begriff Fehler, welcher einer Normabweichung gleichkommt. Im Gegensatz zum Richtigmachen, das keinerlei Beachtung nach sich zieht, zeichnet sich der Fehler durch die Abweichung aus, woraufhin die Aufmerksamkeit

---

<sup>22</sup> Kindt, Tom: Komik. 2017, S. 2

<sup>23</sup> Jakobi, Carsten / Waldschmidt, Christine: Witz und Wirklichkeit. 2015, S. 10

<sup>24</sup> Aristoteles / (Schmitt, Arbogast (Übers.)): Poetik. 2008, S. 8

gelenkt wird. Vom Rezipienten, dem Beobachter einer lächerlichen Situation, wie Aristoteles sie vor Augen hatte, wird der Fehler als Inkongruenz zum erwarteten Ergebnis einer Handlung aufgefasst. Ein ähnliches Theorem verfasst Arthur Schopenhauer im zwanzigsten Jahrhundert. In seiner Arbeit *Die Welt als Wille und Vorstellung* stellt er der eher bildlichen Vorstellung des Aristoteles eine begriffliche Variante bei:

[Der] Ursprung des Lächerlichen [ist] allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.<sup>25</sup>

Demzufolge ist das Komische oftmals ein bewusstes Spiel mit Begriffen, einfacher gesagt, deren Mehrdeutigkeiten oder Hierarchien ausnutzend. Häufig nutzt die Ironie diese Gangart des Komischen, etwa in der bereits kennengelernten ironischen Bemerkung „Das hast Du gut gemacht“ als Reaktion auf einen offensichtlichen Fehler einer anderen Person. Hier ist der abstrakte Gehalt der Wortgruppe „gut gemacht“, der ja positiv gerichtet ist, dem anschaulichen Gehalt, nämlich das eigentlich schlecht Gemachte, entgegengestellt. Auf den Rezipienten wirkt die Wahrnehmung dieser Inkongruenz komisch.

Helmuth Plessner rückt mit Bezug auf den Normverstoß in den Vordergrund, dass es sich dabei nicht um Konflikte der menschlichen Sphäre handeln muss, sondern „überall da hervorbrechen [kann], wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr *gleichwohl offensichtlich gehorcht*, verletzt wird.“<sup>26</sup> Wichtig ist hierbei zu beachten, dass sich der komische Gegenstand oder das komische Ereignis zwar nicht auf Menschen beziehen muss – wir können etwa auch über Tiere oder unbelebte Dinge lachen –, dass das Subjekt jedoch für die Beistellung der eigentlichen Norm unabdingbar ist. Denn die Norm ist ein subjektives und kulturell geprägtes Konstrukt, das in der Vorstellung des Subjekts liegt. Das Wahrgenommene kann somit erst durch den Vergleich mit dieser Norm(-vorstellung) als inkongruent erkannt werden.

Für die zweite Form des Gegensatzes nach Jakobi und Waldschmid, nämlich dem „Kontrast zwischen dem Wesentlichen und seiner Erscheinung“ ist Hegels Theorie das beste Beispiel, bereits im Hinblick auf die zu untersuchenden Romane. Er rückt dabei

---

<sup>25</sup> Schopenhauer, Arthur / Frhr. Von Löhneysen, Wolfgang [Hg.]: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1960, S. 122

<sup>26</sup> Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen*. 1982, S. 297

einen wesentlichen Aspekt des Komischen in den Vordergrund, den er mit „Auflösung“ bezeichnet. Es ist dies jener Moment in welchem der Schein der Realität von ihrer tatsächlichen Qualität, dem Sein, durchbrochen und vom Rezipienten erkannt wird. Die Komik ist hierbei von funktionaler Bedeutung, denn sie vermag diese Auflösung herbeizuführen und das Tatsächliche freizulegen. Hegel misst ihr somit eine bereinigende Wirkung bei. Sie stellt trügerische Schein-Realitäten an den Pranger, indem sie sie mit dem tatsächlichen Sein konfrontiert. Das Lachen wird demnach zum Korrektiv für eine nicht haltbare Realitätsvorstellung und löst das Subjekt hiervon ab.

Inkongruenz kann sich auch über ein Missverhältnis zwischen „Zweck und Mittel“ einstellen. Als komisch gelten demnach Handlungen, die einem offensichtlichen Zweck dienen, deren Mittel selbigem aber augenscheinlich zuwiderlaufen. Henri Bergson ortet in der „mechanischen Starrheit“<sup>27</sup> etwa eine Art von Komik. So gilt ihm zufolge, dass das Leben eines Menschen eine gewisse „Rührigkeit und Gelenkigkeit“<sup>28</sup> erfordert, dass er sich somit immer auf neue und unterschiedliche Ziele auszurichten weiß. Erliegen seine Handlungen jedoch einer Gewohnheit, so sind sie auf Vergangenes ausgerichtet und stellen keine adäquaten Mittel zur Bewältigung der Gegenwart dar. Wer diesem Automatismus anheimgefallen ist, wirkt auf uns komisch, weil es „Zeichen nachlassender Lebenskraft sein kann“<sup>29</sup>.

### *2.3.2. DIE ÜBERLEGENHEITSTHEORIEN*

Einen anderen Zugang zum Feld der Komik liefern jene Theorien, die hier als „Überlegenheitstheorien“ zusammengefasst werden. Ihnen ist gemein, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf eine funktionale Variante der Komik hin ausrichten. Sie untersuchen den Sinn und Zweck des Komischen und lassen hierbei die Art und Form, wie sie zutage tritt, außer Acht.

Wie bereits festgestellt, lachen wir über komische Ereignisse, weil sie Inkongruenzen zwischen dem Wahrgenommenen und einer Form des Idealen oder Normierten aufwerfen. Die Theorien zur Überlegenheit kommen darüber hinaus zu dem Schluss, dass es durch dieses Moment in unserer Wahrnehmung zu einer Überhöhung des Ichs gegenüber dem angeschauten Objekt oder Ereignisses kommt. Stürzt beispielsweise jemand vor unseren

---

<sup>27</sup> Bergson, Henri: Das Lachen. 1914, S. 11

<sup>28</sup> Ebd. S. 11

<sup>29</sup> Ebd. S. 17

Augen, so löse dies intuitiv das Verständnis einer Überlegenheit in uns aus und zwar deshalb, weil wir eben nicht gestürzt sind oder in dieser Situation etwa nicht gestürzt wären. Es bereite uns demnach eine gewisse Art der Freude, wenn wir unsere eigene Person zu dem Komischen Gegenstand in Bezug setzen und aus einem Vergleich siegreich hervorgehen. Dass wir besser die Norm zu erfüllen vermögen, leitet sich aus dem Versagen anderer ab. Thomas Hobbes gilt als einer der ersten Vertreter dieser Theorie und stellt schon Mitte des 17. Jahrhunderts fest, dass man sich nur schwer des Lachens erwehren kann, wenn man sich anderen gegenüber spontan überlegen fühlt: „And universally the passion of laughter is sudden self-commendation resulting from a stranger’s unseemliness.“<sup>30</sup> Dass sich Komik nicht an moralische Vorstellungen knüpft, erkennt auch Baudelaire, welcher im Lachen immer einen „gewissen Hochmut“ ortet und radikal negativ resümiert: „Das Lachen ist satanisch, also ist es zutiefst menschlich.“<sup>31</sup> Dass er es jedoch mit Komik nicht rein negativ hält, gibt er zu verstehen, indem er in seiner Theorie das Lachen von der Freude unterscheidet und zumindest letzterer eine Unschuld ausstellt. Im Gegensatz zum Lachen, das seiner krampfhaften Erscheinung gemäß bereits auf den „Ausdruck einer doppelten oder widersprüchlichen Empfindung“ verweist, ist die Freude „einheitlich“<sup>32</sup>.

Diese Überlegenheitstheorien von Thomas Hobbes und Charles Baudelaire fokussieren mit Bezug auf Komik auf eine Erniedrigung des Gegenstandes, einer Person oder Handlung. Die Überlegenheit, die der Lachende empfindet, ist dabei negativ besetzt, da sie eine Herabsetzung des lächerlich Gemachten impliziert. Aber so kurz dürfen auch diese Theorien nicht geführt werden. Beachtung verdient gerade in diesem Zusammenhang die Unterscheidung nach dem komischen Gegenstand und dem Produzenten des Komischen. Andrés Horn ordnet diesen bestimmte Funktionen der Gesamtwirkung zu und verdeutlicht dies durch die begriffliche Unterscheidung in „lächerlich“ und „lustig“.<sup>33</sup> Der komische Gegenstand ist Anschauungsobjekt und Träger der Inkongruenz. Es kann sich dabei um Menschen, Tiere oder Gegenstände handeln, solange ihnen eben ein Missverhältnis anhaftet, das sie „lächerlich“ macht. Oft ist diese Abweichung jedoch nicht offensichtlich, zumal Ereignisse auf verschiedene, gleichzeitig wirkende Normen zurückgeführt werden

---

<sup>30</sup> Hobbes, Thomas / Gert, Bernard (Hg.): *Man and Citizen (De Homine and De Cive)*. 1998, S. 59

<sup>31</sup> Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens*. 1977, S. 292

<sup>32</sup> Ebd. 1977, S. 294

<sup>33</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, S. 17

können und darüber hinaus auch noch subjektiv sind. Der eigentliche Auslöser des komischen Effekts ist der Produzent des Komischen, der vermittelt seiner Erkenntnis eines gefühlten Normenbruchs, diesen auch auszudrücken oder auf bestimmte Weise zu unterstreichen vermag. Es ist dies nach Horn „lustig“ wenn eine Person diese Binfunktion ausfüllt und das Lustige herausstellt. Der eigentliche Effekt wird damit ausgelöst, dass die lustige Person die passende, gebrochene Norm, beistellt. Eine wichtige Erkenntnis dieser beiden, sich ergänzenden Funktionen ist, dass der Produzent des Komischen in jedem Fall ein Subjekt, ein Mensch sein muss.

Dass Komik nicht allein auf Allgemeinwohl ausgerichtet ist und sehr wohl antisozial eingesetzt werden kann, wird deutlich, wenn der komische Gegenstand ein Mensch ist. In diesem Fall kann man von einem „Lächerlich machen“ durch den Produzenten der Komik sprechen. Dass dies aber nicht die Regel sein muss, zeigt die Theorie von Otto Rommel. So stellt er die eben beschriebene Funktion unter den Begriff der „Unzulänglichkeit“ und weist sie als unfreiwillig aus. Im Gegensatz dazu etabliert er die Komik der „Überlegenheit“, die in Abgrenzung davon „freiwillig“ geschieht. Er führt verschiedene Arten hiervon an, etwa die Komik des Übermuts und der Lebensfreude wie auch ausgelassenes Unsinn reden.<sup>34</sup> Diese Art der Überlegenheit zeichnet sich vor allem durch ein ganz bestimmtes Muster aus: Der komische Gegenstand fällt mit dem Produzenten des Komischen zusammen. Einfacher ausgedrückt, man macht sich selbst mit voller Absicht „lächerlich“ und ist zugleich „lustig“, um damit andere zu erheitern. Im Wesentlichen begegnen wir hier einem Konzept, das in der Bezeichnung des „Clowns“ seine figurale Entsprechung gefunden hat. Die Freiwilligkeit ist dabei wesentliches Werkzeug, um den Normenbruch des Komischen besonders einzufärben. Denn während die Unzulänglichkeitskomik ihren Effekt daraus bezieht, dass jemand oder etwas eine Norm nicht erfüllt, ist es bei der Überlegenheitskomik die erkennbare Absicht der willentlichen Überschreitung, die die Norm selbst lächerlich macht und hierauf zurückwirkt. Damit wird eine Freiheit des Subjekts propagiert, welches sich über die Normen der Welt zu erheben und sich von diesen frei zu machen weiß.

---

<sup>34</sup> Rommel, Otto: Komik und Lustspieltheorie. 1943, S. 270

### 2.3.3. DIE ENTLASTUNGSTHEORIEN

Einen weiteren Zugang finden jene Forscher, die Komik mit der Funktion einer „Entlastung“ für das wahrnehmende Subjekt in Zusammenhang bringen. Wir knüpfen an die oben bereits erwähnte Theorie Hegels und seinen Begriff der „Auflösung“ an, die einer Entlarvung der Realität gleichkommt und deren tatsächliche Qualität des Scheins freilegt. So gesehen erfüllt Komik nämlich nicht die Aufgabe einer Subversion der Realität, so wie es manch andere Theorie behauptet, sondern das Gegenteil. Die ursprüngliche Welt selbst ist die fehlerhafte, subversive; eine Scheinwelt. Komik ist demnach das bereinigende Moment, das zumindest für den Augenblick auf das wahre Sein zurückweist. Und hier geht seine Inkongruenz-, in eine Entlastungstheorie über. Die Entlastung, die das Subjekt erfährt, liegt darin, dass es für den Augenblick „zum Herrscher über das geworden [ist], was in der Wirklichkeit erscheint.“<sup>35</sup> Gegenwärtige Diskurse zu Entlastungstheorien sind nach wie vor geprägt von Sigmund Freud. In seiner Arbeit „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ führt er drei verschiedene Formen der Entlastung auf. Im Witz etwa werden kulturelle Normen oder auch Tabus überschritten. Der Rezipient wird bis zur Pointe mitgeführt und erst hier in aller Plötzlichkeit findet er sich weit über die Grenzen der Norm hinausgeführt. In dem spezifischen Lustmoment des Witzes zeigt sich die psychische Energie, die zur Hemmung reserviert wurde und nun als Überschuss abgeführt wird. Rückblickend musste man sich nicht an den Grenzen, etwa des Guten Geschmacks, zügeln, da man den Grenzgang durch geschickte Gedankenführung versäumt hat.<sup>36</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Komik generell. Erwartete Handlungen von anderen werden vor unserem geistigen Auge mit einem gewissen Aufwand bewertet und geistig erprobt, vermeintlich um das Gelingen der Handlung vor Ausführung sicherzustellen. Vollführt jemand anderes diese Handlungen nun mit einer deutlichen Abweichung zu unserer Vorstellung so empfinden wir dies als komisch. Dies kann in zwei Hinsichten der Fall werden: Einerseits wenn jemand zu viel Aufwand für eine Handlung betreibt, oder aber zu wenig. Hierzu Freud: „Im ersteren Falle lache ich, weil er es sich zu schwer, im letzteren, weil er es sich zu leicht gemacht hat.“<sup>37</sup>

Als dritte Variante der Entlastung nennt Freud den Humor. Im Zuge des Durchlebens von Ereignissen rüstet sich die Seele für erwartete Gefühlsregungen. Vermutet man also den

---

<sup>35</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil. 1970, S. 531

<sup>36</sup> Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor. 1992, S. 164

<sup>37</sup> Ebd. S. 207

Hergang von Ereignissen mit einem bestimmten Gefühl begegnen zu müssen, wie etwa Trauer oder Wut, so vermag es der Humor diese Energie, oder einen Teil davon, als Lustempfindung abzufangen. Der überraschende Moment wird zur humorvollen Entladung dieser Energie.<sup>38</sup> Freud resümiert: „Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*“.<sup>39</sup>

#### 2.3.4. ZEITGENÖSSISCHE, ALTERNATIVE THEORIEN

Auch heute noch wird die Dreiteilung in Inkongruenz-, Überlegenheits- und Entlastungstheorien als sinnvoll erachtet, jedoch gibt es auch neuere Forschungsansätze, die sich außerhalb hiervor bewegen und für die nachfolgenden Analysen durchaus relevant sind.

Bryan Boyd etwa tritt mit einem alternativen Zugang an Komik heran und stellt sich die Frage, wie die Evolution des Menschen das Lachen als gruppenspezifisches Phänomen überhaupt ausbilden konnte. Er möchte den Vorteil für den Menschen ausmachen. Er anerkennt die bisherigen Theorien, hält aber auch fest, dass sie jeweils nur Teile der Komik mit unterschiedlichen Schnittmengen abdecken. Er vermisst ihren gemeinsamen Nenner. Und meint diesen im „Spiel“ begründet, das Menschen wie Tiere natürlicherweise ausbilden. Verschiedene evolutionsbiologische Theorien berücksichtigend kommt Boyd zu einer paradox wirkenden Ausgangslage:

Among the many explanations proposed are training for later life and training for the unexpected; training for the expected, if you like, versus training for the unexpected. *Both* appear necessary.<sup>40</sup>

Beide Varianten schließen einander jedoch nicht aus, fasst man sie so zusammen, dass der Zweck des Spiels jener ist, sich für zukünftige Ereignisse zu rüsten. Es kann dies durch Training von bereits erfahrenen Ereignissen geschehen, da deren Wiederkehr erwartet wird, aber auch durch Rüstung für Ereignisse, die noch nie eingetreten sind, im Sinne einer Anreicherung der Erfahrung, um dem zukünftig Unerwartetem bestmöglich beizukommen. Denn was das wichtigste für jedes Lebewesen ist, und somit jedes Training wert, bringt

---

<sup>38</sup> Ebd. S. 246

<sup>39</sup> Ebd. S. 249

<sup>40</sup> Boyd, Brian: *Laughter and Literature: A Play Theory of Humor*. 2004. S. 7

Boyd auf eine einfache Formel: „[The] most urgent of all is the expectation of danger, the unexpected manifestation of an expected threat.“<sup>41</sup>

Damit das Training im Spiel nicht mit ernstem Kampf verwechselt wird und Spielpartner etwa zu Kontrahenten werden, die um ihr Leben kämpfen, muss es mit Gestik und Mimik markiert werden. Das Außer-Atem-Sein, das mit körperlichem Spiel einhergeht, sei demnach in der Mimik des Lachens ritualisiert und Sorge dafür, dass es beim Spiel bleibt und echte Aggression nicht aufkommt.<sup>42</sup> Nun erachtet auch Boyd die Komik als ein Spiel mit unseren Erwartungen. Einerseits bereitet sie Genuss, weil wir im Moment des Lachens unserer Erwartungen überführt worden sind – sohin Training für das Unerwartete –, andererseits stärkt sie das Zusammengehörigkeitsgefühl, denn selbst das Durchkreuzen der Erwartungen zeigt an, dass wir dieselben hiervon teilen.<sup>43</sup>

Gabriella Eichinger Ferro-Luzzi bringt den bisherigen Theorien wesentlich mehr Misstrauen entgegen. In Ihrem Aufsatz „Tamil Jokes and the polythetic-prototype approach to humor“ versucht sie einige Theorien zur Komik zu widerlegen. Allen voran jene, die in der Komik ein Entlastungsventil im freudschen Sinne bedienen. Ihrer Meinung nach ist jemand, der über ein tragisches Ereignis lachen bzw. Witze machen kann, bereits über die Trauerphase hinaus, denn „the one who cries hardly jokes“<sup>44</sup>. Darin hat Eichinger-Luzzi unweigerlich Recht. Trauer und Humor scheinen einander auszuschließen. Dass sie unmittelbar aufeinander folgen können, ist jedoch ebenso evident. Man kennt Situationen in welchen jemand Witze über das Leid jemand anderes macht, ohne jedoch diesen kränken zu wollen. Ganz im Gegenteil sind Situationen gemeint, die einen aufheiternden Charakter haben sollen. Ein schwieriger Grenzgang, denn wenn der Trauernde die Komik nicht annimmt, ist er überdies vielleicht auch noch gekränkt. Man könnte dann die bekannte Formel hören: „Es ist wohl noch zu früh, um darüber Witze zu machen?“ In diesem Fall ist die Trauer als dominierende Erstreaktion noch vorhanden. Allein die Formulierung zeigt aber auch an, dass es sich hierbei um einen Zeitfaktor handelt, denn eine nachgelagerte Komik – sofern die trauernde Person überhaupt zu Humor neigt – kann ein wichtiges Element der Trauerbewältigung sein. Ihr subversives Potential gleicht das außergewöhnliche Erlebnis an den eigenen Erfahrungshorizont an. Die Vergangenheit wird

---

<sup>41</sup> Ebd. S. 9

<sup>42</sup> Ebd. S. 7

<sup>43</sup> Ebd. S. 16

<sup>44</sup> Eichinger Ferro-Luzzi, Gabriella: Tamil jokes and the polythetic-prototype approach to humor.1990, S. 149

nicht verändert, doch ihres erdrückenden Ernstes entoben. Für Opfer werden tragische Ereignisse somit verstehbar und wiedererlebbar ohne jedoch dieselben Schmerzen zu empfinden. Im Wesentlichen beklagt Eichinger Ferro-Luzzi an den konventionellen Theorien, dass sie die Elemente der Komik zu bestimmen versuchen und sie als regelhafte Bedingung ableiten. Sie stellt diesem Unterfangen ihre These des „polythetic prototype“ entgegen. Demnach sei Humor nur im Sinne Wittgensteins unter dem Aspekt der „Familienähnlichkeit“<sup>45</sup> zu verstehen. Gibt es zwar wiederkehrende Elemente, als Beispiel etwa die Inkongruenz, so kommt Komik vereinzelt auch gänzlich ohne aus. Es können somit keine essentiellen Kriterien für Komik festgemacht werden. Stattdessen ist es die deutliche Häufung von ähnlichen Elementen, die als Netzwerk in Verbindung stehen.<sup>46</sup> Kann Eichinger Ferro-Luzzi zwar Recht gegeben werden, dass nicht jede Theorie auf jede Art von Komik passt und diese nicht auf eine essentielle Wurzel zurückzuführen ist, so ist der wissenschaftlichen Betrachtung im Umkehrschluss der Rücken zugekehrt. Um sich dem Thema Komik zu nähern, bedarf es nun einmal der genauen Untersuchung der Elemente und der Ableitung einer Regelhaftigkeit. Das Konzept der „Familienähnlichkeit“ gilt es nicht nur auf Komik, sondern auch auf die Theorien darüber anzuwenden. In ihrem Netzwerk ergänzen sie sich und decken unterschiedliche Ausformungen ab.

---

<sup>45</sup> Zum Begriff Familienähnlichkeit siehe auch: Wennerberg, Hjalmar: Der Begriff der Familienähnlichkeit in Wittgensteins Spätphilosophie. 2010, S. 41-69

<sup>46</sup> Eichinger Ferro-Luzzi, Gabriella: Tamil jokes and the polythetic-prototype approach to humor. 1990, S. 156f

## 2.4. IST DAS NOCH WITZIG? DIE GRENZEN DER KOMIK

Doch nicht alles, das formal als Komik bestimmbar ist, bringt uns auch zum Lachen. Das liegt daran, dass gesellschaftliche Mechanismen uns daran hindern können, den erheiternden Effekt wahrzunehmen bzw. zuzulassen. Betrachtet man den formalen Aspekt der Inkongruenz etwa, so haben wir festgestellt, dass sich dieser auf einen, wie auch immer gearteten Normenbruch zurückführen lässt. Gerade für unsere Untersuchungen sind diese Bezüge zu normgebenden Verfahren und deren Abweichungen durch Komik relevant.

Unser Verständnis für das „Normale“ speist sich aus verschiedenen Sphären, wie Horn feststellt. So etwa das ethnisch-kulturelle Milieu, das Alter, die Intelligenz, die Persönlichkeit sowie die Betroffenheit. Im Begriff „Kultur“ lässt sich ein ganzes Set an Normen aufsummieren. Wir lachen nicht über Personen, Gruppen oder Dinge mit denen wir uns identifizieren.<sup>47</sup> Unsere Identifikation mit einem kulturellen System, sei es Nation, Religion oder dergleichen bedingt auch die Anerkennung der dieser Gruppierung zugrundeliegenden Strukturen. Ein Ereignis also, dass uns als Übertretung einer Norm vorkommen mag, kann uns erheitern und zum Lachen bringen, wohingegen Personen anderer Kulturkreise in demselben Ereignis keine Inkongruenz feststellen mögen.

Alter, Intelligenz und Persönlichkeit sind nicht weniger entscheidend. Wie bereits festgestellt wurde, ist ein wesentlicher Faktor dessen, was wir komisch finden, der Bruch einer Erwartung. Im Laufe des Lebens sind wir immer wieder neuen Situationen ausgesetzt, deren Aus- und Weitergang wir nicht abzuschätzen vermögen. Nun bringt ein dem Alter geschuldeter Erfahrungsreichtum auch eine wesentliche Erweiterung unserer Erwartung mit sich. In einfachen Worten: Es überrascht uns weniger. Tatsächlich wirkt dieser Wohlstand an Erfahrung als Verlust aufseiten der Komik. Am Beispiel des Witzes ist dies deutlich zu machen, denn man lacht nicht über den Witz, den man bereits mehrfach gehört hat. Obwohl sich an seiner Formel nichts verändert hat, erwarten wir die Pointe schon und nehmen ihr die Überraschung, die für die Komik konstitutiv ist.

Intelligenz wirkt sich so aus, dass altersgemäße Erfahrung auf theoretischem Wege bereits bis zu einem gewissen Teil vorweggenommen werden kann. Dank ihr lassen sich Ähnlich- und Regelmäßigkeiten von Dingen und Ereignissen besser erkennen und können Erfahrungen eines Erlebnisses auf zukünftige, ähnliche angewendet werden, wurde erst deren gemeinsame Gesetzmäßigkeit entdeckt.

---

<sup>47</sup> Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998. S. 162ff

Auch unsere Persönlichkeit, unsere Haltung zu verschiedenen Werten, trägt zur komischen Wahrnehmung bei. Horn spricht kurzerhand von Unterschieden je nachdem „wie roh wir sind“. <sup>48</sup> Das bedeutet, dass wir mit jeder Komik auch ein Risiko wagen, sollte unser Gegenüber die Grenzen des Guten Geschmacks etwa anders bewerten.

#### 2.4.1. SCHWARZER HUMOR

Angesichts der Tatsache, dass die drei Romane, die hier analysiert werden, allesamt einen real-tragischen Hintergrund haben, ist der Begriff „Schwarzer Humor“ wesentlich zu berücksichtigen. Er wurde erstmals von André Breton in seiner *Anthologie de l'humour noir* (1940) <sup>49</sup> eingeführt und birgt insofern Schwierigkeiten, als dass er sich nur unklar von Komik im Allgemeinen abgrenzen lässt. Zunächst soll die Unterscheidung von Nicolai Hartmann in Erinnerung gerufen werden, wonach das Komische eine „Sache des Gegenstandes, seine Qualität“, der Humor hingegen eine „Sache des Betrachters oder des Schaffenden“ ist. <sup>50</sup> Nähert sich der Schwarze Humor zwar gesellschaftlich tabuisierten Themen an und fordert somit subjektive Aufgeschlossenheit gegenüber Grenzübertretungen ein, so ist er seinem Wesen nach eine Qualität und demnach als Komik und nicht als Humor zu verstehen. Und in dieser Funktion gehorcht er denselben Gesetzen, wie wir sie bereits kennengelernt haben. Seine Sonderstellung ist auch nicht formaler sondern qualitativer Natur, denn Schwarzer Humor nährt sich aus Hintergründen wie etwa Tod und Gewalt. Die bewusste Anwahl dieser Themen und ihre Verfremdung sind Mittel der Provokation und des Schocks <sup>51</sup> und sollen vor allem gesellschaftliche Normen strapazieren. Es verwundert somit nicht, dass Schwarzer Humor bald der Melancholie nahegerückt wird. <sup>52</sup> Diese Sichtweise greift jedoch zu kurz, ignoriert sie immerhin die dialektische Verfahrensweise von Komik. Die semantische Aussage mag zwar negativ gerichtet und etwaige Grenzen verachtend sein, soll vom Rezipienten aber als Aufforderung verstanden werden, eben diese Grenzen zu erkennen und gegebenenfalls neu zu bewerten. Durch das Ausschalten von Normalität und Konvention ist der Leser angehalten die Echtheit seiner Vorstellungen und Verhaltensweisen neu zu überdenken und

---

<sup>48</sup> Ebd. S. 162

<sup>49</sup> Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor*. 1989, S. 15

<sup>50</sup> Hartmann, Nicolai: *Ästhetik*. 1966, S. 415

<sup>51</sup> Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor*. 1989, S. 28

<sup>52</sup> Ebd. S. 12

erhält die Freiheit über sich selbst zu reflektieren.<sup>53</sup> Es bieten sich Gelegenheiten tabuisierte Themen aufzugreifen und in das eigene Wertverständnis einzuarbeiten. Schwarzer Humor stellt einen – zuweilen unbequemen – Denkanstoß dar, jedoch keine Totalabsage von Sinn und Normen.

---

<sup>53</sup> Ebd. S. 50f

### 3. JUREK BECKERS *JAKOB DER LÜGNER*

#### 3.1. JUREK BECKER UND DAS GHETTO ŁÓDŹ

Der Roman *Jakob der Lügner* (JdL)<sup>54</sup> von Jurek Becker wurde 1969 in der DDR veröffentlicht. Ursprünglich als Drehbuch geplant, konnte Becker jedoch keinen Produzenten für die Verfilmung gewinnen und wandelte sein Skript kurzerhand in einen Roman um<sup>55</sup>. Der Erfolg gab ihm Recht, wenngleich er mit seinem Werk von gängigen Literaturvorgaben in der DDR deutlich abwich. „Die Darstellung von wehrlosen Opfern lief der Prämisse des antifaschistischen Widerstands entgegen.“<sup>56</sup> Dennoch wurde ihm der literarische Erfolg bald auch Wunscherfüllung, als sein Roman 1944 doch verfilmt wurde. Ein weiteres Mal 1999.

Der Roman handelt von einer Gruppe Juden um den Protagonisten Jakob Heym, welche im Ghetto Łódź von den Nationalsozialisten festgehalten und unter lebensunwürdigen Bedingungen zur Arbeit gezwungen werden. Als eines Abends Jakob von einem SS-Soldaten vermeintlich nach abendlicher Ausgangssperre auf dem Gelände aufgegriffen und in „das Revier“ geschickt wird, spekuliert selbiger bereits mit seiner Exekution: „Und vor allem weiß er, daß die Aussichten, als Jude lebend aus diesem Haus herauszukommen, sehr gering sind.“ (JdL, S.12) Im Revier herumirrend, gelingt es ihm zufällig eine Radionachricht mitanzuhören, wonach die Russen bereits vor der Stadt Bezanika – eine fiktive Stadt, nahe des Ghettos – stünden und somit eine baldige Befreiung des Ghettos möglich wird. Jakob gelingt es überdies, das Revier wider Erwarten lebendig zu verlassen und sieht sich bald damit konfrontiert, die gute Nachricht mit niemandem teilen zu können. Wie sollte er glaubhaft machen, das Revier lebendig verlassen zu haben? Wie aber sonst das Hören einer Radionachricht rechtfertigen, wo doch Radios im Ghetto verboten waren? Doch die Not zwingt ihn, dennoch zur Preisgabe seines Geheimnisses, weil er seinen Freund Mischa vor einer großen Dummheit bewahren möchte, die er mit seinem Leben bezahlt hätte. Die Nachricht gibt Jakob korrekt wider, wie gehört, doch er ändert die Umstände: Er behauptet im Geheimen ein Radio zu besitzen und die Nachricht eben daraus gehört zu haben. Trotz eindringlichster Mahnungen, es nicht weiterzuerzählen, gerät die

---

<sup>54</sup> Becker, Jurek: *Jakob der Lügner*. Frankfurt: Suhrkamp 2007; in der Folge mit der Sigle „JdL“ abgekürzt.

<sup>55</sup> Hage, Volker: *Die Wahrheit über Jakob Heym*. 1997, S. 126

<sup>56</sup> Schmidt, Evelyn: *Beschreiben des Unbeschreibbaren*. 2007, S. 19

Information sofort in Umlauf und setzt Jakob damit unter Druck. Denn die Mitgefangenen erwarten nun immer weitere Neuigkeiten von ihm, deren er sich bald nicht mehr erwehren kann. Er sieht sich damit regelrecht zum Lügen gedrängt. Zunächst zögerlich und mürrisch, dann kreativ und freudig tischt er seine Geschichten auf, wonach die Russen, wenngleich unter gelegentlichen Rückschlägen, dem Ghetto dennoch immer näher kämen. Die Hoffnung der Juden wird plötzlich lebendig. Jakob selbst beschreibt die Auswirkungen seiner Berichte:

Alte Schulden beginnen eine Rolle zu spielen, verlegen werden sie angemahnt, Töchter verwandeln sich in Bräute, in der Woche vor dem Neujahresfest soll Hochzeit gehalten werden, die Leute sind vollkommen verrückt, die Selbstmordziffern sinken auf Null. (JdL, S. 86)

Die ironische Bemerkung am Zitatende ist bereits Beispiel für die im Roman umfangreich angelegte Komik. Die Aussage, dass die Menschen verrückt seien, weil sie sich nun nicht mehr das Leben nehmen würden, verkehrt die gängige Norm des Leben-Wollens.

Beckers Roman steht gänzlich im Zeichen eines realen geschichtlichen Hintergrunds. Das in Polen liegende Städtchen Łódź wurde von den Nationalsozialisten im Frühjahr 1940 in ein Ghetto verwandelt. Hierzu wurden 160.000 Jüdinnen und Juden gezwungen in den unterentwickeltesten Stadtteil zu übersiedeln, und auf engstem Raum unter widrigsten Bedingungen zu arbeiten und zu leben. In diesen Ghettos, wie es sie auch in Warschau oder Theresienstadt gab, wurden die Gegner des Regimes, hauptsächlich aber Juden, festgehalten. Es sollten diese Zwischenstationen für Deportationen in Arbeits- und Vernichtungslager sein. Alle Pläne der Nationalsozialisten die Juden nach Polen, in die Sowjetunion oder gar nach Madagaskar abzuschicken scheiterten, sodass ab 1941 die Massenvernichtung vorbereitet wurde.<sup>57</sup> Am 20.1.1942 kam es mit der Wannseekonferenz zur letzten Weichenstellung und bürokratischen Regelung des Genozids.<sup>58</sup>

Nicht nur, dass die Bewohner des Ghettos ihrer Freiheit beraubt und gedemütigt wurden, sie stellten für die Nationalsozialisten auch ein lukratives Potential an Arbeitskraft dar. Durch die Installation des Judenrats, behielt das Regime einerseits die Oberhand bei gleichzeitigem Anschein einer Selbstorganisation der Juden. Tatsächlich drängte der Judenrat die eigenen Leute zur Arbeit. Der sohin vermittelte Anschein, von jüdischer

---

<sup>57</sup> Hilberg, Raul: The Destruction of the European Jews. 1961, S. 260ff

<sup>58</sup> Ebd. S. 264

Autonomie<sup>59</sup> überdeckte dabei, was es tatsächlich war, eine Überlebensstrategie. Der Judenälteste, Chaim Rumkowski vertrat nur aus diesem Grund die Meinung, dass der einzige Weg zu überleben, die Arbeit sei.<sup>60</sup> So stellt auch Raul Hilberg fest, dass die jüdische Antwort auf die Repressionen zumeist „anticipatory compliance“<sup>61</sup> (dt.: antizipierendes Nachgeben) war. Doch gegen die Nationalsozialisten war auch mit strenger Regelbefolgung nichts auszurichten. Viele der Juden starben im Ghetto an den Folgen von Erschöpfung und Unterernährung, andere wurden in nahe Konzentrationslager wie Auschwitz oder Chelmno deportiert und dort ermordet.<sup>62</sup>

Jurek Becker steht in schmerzlich-persönlicher Beziehung zu diesem Ghetto, denn er war einer ihrer Bewohner zur Zeit der Besatzung. Diese Tatsache steht bereits in Verbindung mit einer gewissen Ungenauigkeit bezüglich seines Geburtsdatums. So soll er zwar offiziell am 30.9.1937 ebendort geboren worden sein, doch vermutet er selbst, dass sein Vater ihn älter gemacht habe, um ihn als baldige Arbeitskraft darzustellen. Vermutlich hatte er ihm auf diese Weise das Leben gerettet. Die Absicht war, seinen Sohn vor der Deportation und Ermordung durch die Nationalsozialisten zu schützen.<sup>63</sup> Das sollte auch gelingen, denn Jurek Becker überlebte das Ghetto indem auch er arbeitete und in einer kleinen Wohnung Zigaretten stopfte.<sup>64</sup> 1944 wird das Ghetto schließlich geräumt. Becker wird von seinem Vater getrennt, jedoch gemeinsam mit seiner Mutter nach Ravensbrück deportiert, wo beide noch die Befreiung durch die Armee der Sowjetunion Ende April 1945 erleben.<sup>65</sup> Beide werden in das ebenfalls befreite und in eine Krankenstation umfunktionierte Lager Sachsenhausen gebracht, wo seine Mutter trotz Befreiung an den Folgen einer Unterernährung stirbt.<sup>66</sup> Jurek Becker selbst, sein Vater und eine ins Exil geflüchtete Tante sind die einzigen Überlebenden seiner gesamten Familie.<sup>67</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass Becker gesteht keine konkrete Erinnerung an die Zeit des Ghettos zu haben. Zu diesem Zeitpunkt musste er bereits sieben, fast acht Jahre gewesen sein. Vonseiten der Gedächtnisforschung ist bekannt, dass aufgrund der biologischen und geistigen Reife, die ersten bleibenden episodischen Erinnerungen an die Kindheit in einem

---

<sup>59</sup> Gilman, Sander L.: Jurek Becker. 2002, S. 28

<sup>60</sup> Perz, Bertrand: Das Ghetto in Lodz. 2001, S. 107

<sup>61</sup> Hilberg, Raul: The Destruction of the European Jews. 1961, S.15

<sup>62</sup> Perz, Bertrand: Das Ghetto in Lodz. 2001, S. 108

<sup>63</sup> Hage, Volker: Die Wahrheit über Jakob Heym. 1997, S. 125

<sup>64</sup> Gilman, Sander L.: Jurek Becker. 2002, S. 29

<sup>65</sup> Ebd. S. 35

<sup>66</sup> Ebd. S. 35

<sup>67</sup> Ebd. S. 15

Alter von etwa fünf Jahren gesammelt werden.<sup>68</sup> Angesichts der Tatsache im steten Angesicht des Todes gelebt zu haben, ist ein Fehlen dieser Erinnerungen umso erstaunlicher. Er selbst kann keine zureichende Antwort finden, doch mutmaßt er das Fehlen von Erinnerung basiere zum Teil auf einem Verdrängungsmechanismus, zum anderen darauf, dass ihm als Kind die Vorgänge im Ghetto noch nicht begreiflich waren, sein Alltag somit von Langeweile anstatt Todesangst geprägt war.<sup>69</sup>

Die Vorlage für den Roman lieferte Beckers Vater, welcher ihm mehrmals von einem Ghettobewohner erzählte, der sich selbst ein Radio gebastelt und damit Nachrichten abgehört und verbreitet habe. Sein Schicksal endete mit der Exekution.<sup>70</sup> Becker verwendet diese wahre Begebenheit und modelt sie für seinen Roman um. Sein Protagonist ist nicht der klassische Held, eher noch eine Durchschnittsperson, die in einem Wechsel aus Angst, Überforderung und Mut zum einen versucht zu überleben, zum anderen sein Leben riskiert, um Hoffnung zu spenden.

Aufgrund der Tragweite der Ereignisse und der Unvorstellbarkeit des industrialisierten Massenmords im Zuge des Holocaust, ist die Vermittlung sowohl in historiographischer als auch literarischer Sicht an eine Vielzahl von Darstellungsregeln gebunden. So etwa das Extrem und von Theodor Adorno in Worte gefasste Diktum: „[...] Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“<sup>71</sup>, welches er später aufweicht und zumindest die „heitere Kunst“<sup>72</sup> unter sein Verbot stellt. Aber auch andere attestieren der Darstellung Einschränkungen, so etwa Martin Broszat, der sämtlichen Erzählungen die Unmöglichkeit einer wertneutralen Deutung<sup>73</sup> attestiert, strenger Laurence Langer, welcher der Literatur Zügel durch die Historiographie anlegt: „When the Holocaust is the theme, history imposes limitations on the supposed flexibility of artistic license.“<sup>74</sup> Ungeachtet dessen setzt sich Becker mit seinem Roman über all jene Vorgaben hinweg und erzählt die Geschichte mit humorvollen, komischen Elementen. Hierbei gelingt es ihm diesen äußerst bekannten geschichtlichen Abschnitt in ein neues Licht zu setzen. Die Komik leistet hierbei den Beitrag einer Verfremdung, welche die tatsächliche Historie nicht umzustürzen versucht, den Rezipienten aber an ein neues Verstehen heranführt. Hierzu merkt er in einem

---

<sup>68</sup> Gruber, Sigrid: Nachdenken über das eigene Leben. 2004, S. 25

<sup>69</sup> Becker, Jurek: Mein Judentum. 1997, S. 16

<sup>70</sup> Arnold, Heinz Ludwig (Interv.) / Becker, Jurek: Gespräche mit Autoren. 2012, S. 661

<sup>71</sup> Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft. 1955, S. 31

<sup>72</sup> Adorno, Theodor / Tiedemann, Rolf (Hg): Noten zur Literatur IV. 1996, S. 603

<sup>73</sup> Broszat, Martin: Nach Hitler. 1987, S. 116

<sup>74</sup> Langer, Laurence L.: Fictional Facts and Factual Fictions. 1995, S. 75

Interview selbst an: „Mein Vater wollte, dass man sich immer daran erinnert. Mein Vater dachte, die Darstellung von Gräueltaten zum Beispiel löst von ganz allein Erschütterung aus. Bei ihm natürlich, logisch.“<sup>75</sup> Die Problematik, die Becker hier anführt, liegt in der Schwierigkeit einer emotionalen Vermittlung, die gegenüber rein faktischer Darstellung eine größere Verinnerlichung zur Folge hätte. Nach Viktor Šklovskij sei die Verfremdung ein Wesensmerkmal der Literatur und helfe dabei diesem Automatismus zu entgehen. Denn die immergleiche Darstellung führe ihm zufolge zu einem Abstumpfen am Gegenstand selbst:

Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht.<sup>76</sup>

Der Abgestumpftheit gegenüber einer Sache stellt er den Begriff des „Wiedererkennens“ bei, im Gegensatz zu einer künstlerischen Verfremdung, um die Sache neu zu „sehen“. Durch eine künstlerische Gestaltung, die absichtlich von einer Norm abweicht, ist der Rezipient gefordert, seine Meinung selbst zu erarbeiten. Aus einem bloßen Wissen, um die Ereignisse, wird ein Verstehen. Unter diesem Aspekt leistet Jurek Beckers Roman einen besonderen Beitrag. Der Autor verschreibt sich nicht etwa einer geschichtlich treuen Darstellung, sondern er erfindet eine Geschichte vor dem Hintergrund der Historie. Die Mittel der Komik leisten in seinem Fall keine Abänderung der Geschichte, sondern richten sich auf ein persönlicheres, individuelleres Maß. Der Autor versucht damit sich selbst anzusprechen und eine Beschäftigung mit jenem Teil zu erwirken, den er nicht erreichen kann: „Ohne Erinnerungen an die Kindheit zu sein, das ist, als wärst du verurteilt, ständig eine Kiste mit dir herumzuschleppen, deren Inhalt du nicht kennst.“<sup>77</sup>

Dieses private Vorhaben, mit welchem Becker versucht eine gefühlsmäßige Bindung zu seiner Kindheit zu erlangen, steht zwar im Widerspruch zu den geforderten Darstellungsregeln, verändert jedoch nichts an der Historie. Die Mittel der Komik richten sich allesamt in den privaten, individuellen Bereich. Die Verfremdungsmechanismen führen zu keiner Störung der geforderten geschichtlichen Treue sondern zu einer subjektiven, emotionalen Erweiterung.

---

<sup>75</sup> Arnold, Heinz Ludwig / Becker, Jurek: Gespräche mit Autoren. 2012, S. 681

<sup>76</sup> Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren. 1971, S. 15

<sup>77</sup> Becker, Jurek: Die unsichtbare Stadt. 1997, S. 25

## 3.2. ERZÄHLSITUATION: HARMLOSIGKEIT DURCH DISTANZIERUNG

### 3.2.1. DISTANZIERUNG DURCH METAFIKTION UND AUKTORIALE EINSCHRÄNKUNG

Wie lässt sich das Leben von im Ghetto gefangen gehaltenen Juden mit Mitteln der Komik versetzen, ohne hierbei auf Widerstand und Abweisung beim Rezipienten zu stoßen? Denn ethische Wertgrundsätze<sup>78</sup> könnten den Leser dazu anhalten, die komischen Elemente als unangebracht zu entlarven, zu relativieren oder gar abzulehnen. Die Grenze der „Zumutbarkeit“<sup>79</sup> verhindert, dass gelacht wird, wo es nicht angebracht ist und zwar zum Schutze jener, die hierdurch einer Lächerlichkeit preisgegeben würden. Auch gilt immer als Argument, dass die Lehre aus der Vergangenheit nicht deutlich würde, wenn sie ihres Schreckens enthoben wäre.

Harmlosigkeit als objektive Bedingung, wie sie schon Aristoteles als zwingend für den komischen Effekt feststellt<sup>80</sup>, ist in *Jakob der Lügner* dem Grunde nach nicht gegeben. Die dargestellten, in Gefangenschaft gehaltenen Juden sind ihrer Situation vollkommen ausgeliefert. Ein „Lachen über“ im Sinne Henri Bergmanns, mit dem gesellschaftlichen Zweck eine Person durch die Lächerlichmachung in das Normverhalten zurückzudrängen<sup>81</sup>, ist hier aber auch nicht der Fall. Die Figuren besitzen keine faktische Handlungsmacht und können keine Änderung ihrer Lebenssituation herbeiführen. Das bedeutet, dass die Gründe für das Lachen nicht in gesellschaftlich korrigierender Funktion gesucht werden dürfen. Zweifelsohne befindet man sich hier in einem Bereich, der von Horn jedenfalls mit den „subjektiven Bedingungen“<sup>82</sup> für das Komische gleichgesetzt wird. Das bedeutet einerseits, dass unterschiedliche Rezipienten über die Angemessenheit von Komik unterschiedlich urteilen – diese Individuation entzieht sich einer wissenschaftlichen Analyse – andererseits aber auch, dass gewisse Kriterien der Erzählung auf die objektiven Bedingungen wirken, sie abschwächen, stärken oder verschieben können. Letztere können sehr wohl festgemacht werden, wenngleich ihre Gewichtung dann wieder dem Rezipienten obliegt. Dass in *Jakob der Lügner* die Komik zugelassen werden kann, liegt zu einem Großteil an der Erzählform. Es lassen sich diesbezüglich zwei formale Kriterien festmachen, durch welche der Erzähler eine Distanzierung zur eigentlichen Handlung

---

<sup>78</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, S. 179

<sup>79</sup> Wiegmann, Hermann: *Und wieder lächelt die Thrakerin*. 2006, S. 16

<sup>80</sup> Aristoteles / Schmitt, Arbogast (Übers.): *Poetik*. 2008, S. 8

<sup>81</sup> Bergson, Henri: *Das Lachen*. 1914, S. 17f

<sup>82</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, ab S. 152

bewirkt. Es sind dies metafiktionale Elemente sowie auktoriale Einschränkungen. Unter erstere fällt zunächst die direkte Ansprache des Lesers und die klare Kennzeichnung eines Erzählvorgangs, wie sie der Erzähler bewirkt, wenn er davon spricht „diese verfluchte Geschichte“ loswerden zu wollen (JdL, S. 9). An anderer Stelle bezieht er sich explizit auf seine Funktion als Autor der Erzählung, wenn er festhält nicht etwa Jakobs Geschichte sondern eine Geschichte zu erzählen (JdL, S. 45). Mit diesen metafiktionalen Markierungen wird ein Abstand zur tatsächlichen Historie hergestellt, welche den Rezipienten dazu veranlasst, diese lediglich als Hintergrund einer vordergründig fiktionalen Erzählung zu verstehen.

Auktoriale Einschränkungen räumt der Erzähler ein, wenn er zwar darauf verweist selbst in jenem Ghetto gewesen zu sein, seine Informationen aber hauptsächlich von Jakob zu beziehen (JdL, S. 45). Auch kommt dies deutlicher zum Vorschein, wenn er seine Informationen als Möglichkeit definiert oder gar Unschlüssigkeit preisgibt:

Vielleicht sagt er ihr jetzt schon, was er vorhat, noch im Zimmer weiht er sie ein, aber das ist unwahrscheinlich. (JdL, S. 58)

Doch das ist es nicht was er sucht, wenn er das Bild betrachtet haben sollte, legt er es wieder weg und macht den Berg weiterhin kleiner.“ (JdL, S. 60)

Beim Hinuntergehen hat er durch ein Fenster im Treppenflur gesehen, daß Lina auf dem Hof spielte (das alles ohne Zeugen, aber vielleicht war es genau so und nicht anders). (JdL, S. 79)

Durch diese bekennende Schreibweise enthebt sich der Erzähler seiner auktorialen Instanz und Glaubwürdigkeit und rückt das Geschehen für den Rezipienten weiter weg. Er markiert somit, dass seine Erzählung keinen absoluten „Wahrheitsanspruch“ stellt, so wie es in fiktionalen Texten normalerweise geschieht, im Unterschied zum „Wahrheitsgehalt“ von faktualen Texten.<sup>83</sup> Dass der Erzähler selbst als Figur im Roman auftritt, ändert hieran nichts, da diese figurale Präsenz auf äußerst wenige Szenen beschränkt ist. So tritt er lediglich bei einer Essensausgabe (JdL, S. 38) in Erscheinung, als sich am Tor zum Bahnhof der Anschlag findet, die Juden mögen sich zu Hause einfinden (JdL, S. 282ff) und am Ende des Romans, als sich der Erzähler und Jakob auch das einzige Mal unterhalten (JdL, S. 288-292).

---

<sup>83</sup> Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 1999, S. 20

### 3.2.2. DISTANZIERUNG DURCH ÜBERDECKUNG UND VERHARMLOSUNG

Seine auktoriale Glaubwürdigkeit hat der Erzähler bereits eingebüßt, durch die offene Preisgabe die Informationen aus zweiter Hand oder gar erfunden zu haben. Diese Form der Ehrlichkeit wird uns in anderen Szenen nicht zuteil, wenn er schlichtweg beschönigt. Dies ist erkennbar an der Auswahl an Informationen, an welchen er den Leser teilhaben lässt. In Anbetracht der Tragik und Gewalt mancher Szenen, mutet es beinahe merkwürdig an, auf welche Inhalte sich die Erzählung im selben Moment beschränkt und damit die Aufmerksamkeit des Lesers vom Tragischen abführt und zu einer gewissen Normalität verklärt. Schwarzer Humor bietet dabei die Möglichkeit über Dinge zu Lachen, vor deren komischen Effekt jedenfalls eine Pietät vorgelagert wäre, die selbiges unterbinden würde. Um sich einer solchen Sache zu nähern, ohne diese Grenze zu überschreiten, muss auch eine gewisse Distanz zum komischen Gegenstand gewahrt bleiben, der dann lediglich in Andeutungen hervortritt und auf diese Weise auf einer abstrakten Ebene, weitest möglich von seiner realen Ausprägung entfernt, abgehandelt wird. Schwarzer Humor kann sich dafür der „Überdeckung“<sup>84</sup> bedienen, wie es in *Jakob der Lügner* auch geschieht.

Sie geht vom Erzähler aus, der in schicksalsrelevanten Situationen der Figuren stets auf Nebensächlichkeiten überzuleiten weiß. In der ersten Szene des Romans finden wir die Hauptfigur Jakob von einem Wachposten entdeckt und mit einem Scheinwerfer fixiert. Es sind dies bereits die Vorzeichen einer tragischen Situation, die der Leser selbst an dieser frühen Stelle bereits erkennen muss, doch der Erzähler führt sofort von der Tragik des Ereignisses weg. Als der Posten darauf aufmerksam macht, dass es bereits nach acht Uhr sei und somit die Ausgangssperre gelte, lässt er Jakob über den angenehmen Tonfall des Soldaten reüssieren: „Einer von der gemütlichen Sorte, die Stimme klingt nicht einmal böse, eher milde, man hätte Lust ein wenig zu plaudern, der Humor soll nicht zu kurz kommen.“ (JdL, S. 11). Um die Bedeutung des Erzählers an dieser und ähnlichen Stellen herauszustellen, ist ein Blick auf die „Fokalisierung“ erforderlich.

Dieser von Gerard Genette geprägte Begriff ist direkt auf den Erzähler und genauer auf dessen Wissensstand gerichtet und bezeichnet demgemäß eine „Einschränkung“ bzw. „Selektion der Informationen gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte [...]“<sup>85</sup>. Genauer unterscheidet er hierbei zwischen drei Typen. Die „Nullfokalisierung“

---

<sup>84</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, S. 156

<sup>85</sup> Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2010, S. 218

stellt dabei jene Allwissenheit dar, die vor allem die klassische Literatur prägt. Der Erzähler besitzt uneingeschränkten Wissensstand über Zusammenhänge, Gefühle und Gedanken von und zwischen den Figuren. Demgegenüber steht die „interne Fokalisierung“, bei welcher der Erzähler sich in die Blick- und Gedankenwelt eines der Protagonisten versetzt und dabei auch lediglich dessen Wissensstand übernimmt. Die „externe Fokalisierung“ hält den Erzähler außen vor. Weder sind ihm die Gefühle noch leitende Gedanken der Figuren bekannt, er kann lediglich deren Handlungen beschreiben.<sup>86</sup> Gemäß dieser Theorie haben wir es in *Jakob der Lügner* mit einem Erzähler zu tun, der sich der „variablen, internen Fokalisierung“<sup>87</sup> bedient. Das bedeutet, dass er den Blick- und Gedankenwinkel mehrerer Figuren in einem zeitlichen Nacheinander einnimmt. Wir „denken“ somit mit Jakob, Mischa, Lina und den weiteren Figuren in deren Gedankenwelt der Erzähler nacheinander versinkt und haben in dieser Zeit ausschließlich Zugang zu deren Wissenstand. Der Erzähler wüsste demnach nicht, was der Wachposten nun im Schilde führt, ebenso wird der Leser darüber im Unklaren gelassen. Doch ist diese interne Fokalisierung des Erzählers in unserem Falle heimtückisch, denn es kann sich schwerlich um die wahren Gedanken Jakobs handeln. Betrachten wir hierzu eine zweite Szene, wenig später als Jakob von ebendiesem Wachposten in das Revier geschickt wird, um sich beim Wachhabenden seine „gerechte Strafe“ (JdL, S.11) abzuholen. Als er dessen Büro betritt, schläft der Wachhabende und Jakob, der im Inbegriff ist, seine eigene Exekution anzumelden, scheint sich lediglich für Nebensächliches zu interessieren:

Sein Dienstgrad ist nicht zu erkennen, er ist im Hemd, seine Jacke hängt so an einem Wandhaken, daß man die Schulterstücke nicht sehen kann. Über der Jacke hängt das Lederkoppel mit dem Revolver. Das ist irgendwie unlogisch, eigentlich müßte es unter der Jacke hängen, man macht wohl zuerst das Koppel ab und zieht dann die Jacke aus, aber es hängt darüber. (JdL, S. 16f)

Der Erzähler mag in diesen beiden Szenen zwar jeweils das Blickfeld des Protagonisten einnehmen, folgt aber wohl kaum dessen wahren Gedanken. Verfolgte man einen gewissen Realitätsgrad so ließe sich annehmen, dass Jakobs Gedanken beide Male seinem erwarteten Tod gewidmet wären. Diese vermisste Emotionalität gibt der Erzähler jedoch einzig und allein in einer externen Sicht wieder, als Jakob erfährt, nach Hause gehen zu dürfen und der Erzähler ihm „Tränen in den Augen“ (JdL, S. 20) attestiert. Doch die Gefahr ist noch

---

<sup>86</sup> Ebd. S. 121

<sup>87</sup> Ebd. S. 121

nicht gebannt. Jakob hat zwar wider Erwarten das Revier lebendig wieder verlassen, muss jedoch erneut am Wachposten vorbei und will dies möglichst unentdeckt tun, da jener vielleicht nicht so großzügig mit seinem Leben umgehen würde. Der Wachposten selbst steht auf einem Turm und ist für Jakob in der Dunkelheit, vor allem hinter dem Scheinwerfer, nicht erkennbar. Doch zu seinem Vorteil hört ihn Jakob einige Male „Jawohl!“ sagen und mutmaßt, dass dieser wohl telefoniere. Während er also an diesem Posten vorbeischleicht, kreisen seine Gedanken um den Inhalt des Telefonats, das er sich so vorstellt:

[N]ehmen wir den günstigsten Fall, der Wachhabende ist an der Leitung. Was fällt Ihnen ein, sind Sie verrückt geworden, armen unschuldigen Juden einen solchen Schreck einzujagen! (>Jawohl<) Haben Sie denn nicht gesehen, daß der Mann ganz verstört war, seine Beine haben vor Angst gezittert! Daß mir das nicht noch mal passiert, verstanden? (>Jawohl<) [...] (JdL, S. 22)

Diese anfänglichen Szenen haben allesamt die Technik der Überdeckung gemein. Sie ist ein wesentliches Element, mit welchem der tragische Inhalt mit Komik verfremdet werden kann, ohne hierbei ethische Grenzen zu überschreiten. Die vermeintlichen Gedanken der Figuren werden in Wahrheit vom Erzähler gebildet und in deren Innenansicht verschoben. Für den Leser folgt die Identifikation mit abgebrühten Helden, die größtenteils furchtlos agieren zu scheinen, wodurch eine harmlose Interpretation der Situation eintritt. Die Schwelle der Zumutbarkeit der Komik wird leichtthin überschritten. Anstatt dem tatsächlich gefährdeten Protagonisten Mitleid zukommen zu lassen, ist man dazu verleitet, deren scheinbare Überlegenheit als Sicherheit auszulegen. Die Überdeckung ist dem Grunde nach somit eine Ablenkung von den tatsächlichen Ereignissen.

Eine zweite, ähnliche Technik, deren sich der Schwarze Humor bemächtigt, um sich aus der emotionalen Ebene zu heben, ist die „Verharmlosung“.<sup>88</sup> Hier erfolgt keine Umleitung auf Nebensächlichkeiten, doch die gefährliche Sache selbst wird ihrem Grade nach abgemildert, sodass auch sie den Anschein von Harmlosigkeit erweckt. Seiner Erzählung voran schickt der Erzähler folgende Worte:

Für alles habe ich Verständnis, ich meine, theoretisch kann ich es begreifen, ihr seid Juden, ihr seid weniger als ein Dreck, was braucht ihr Ringe, und wozu müßt ihr euch nach acht auf der Straße rumtreiben? Wir haben das und das mit euch vor und wollen es so und so machen. Dafür habe ich Verständnis. (JdL, S. 9)

---

<sup>88</sup> Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 156

Die Juden werden im Ghetto gefangen gehalten, an Nahrung mangelt es und medizinische Betreuung wird ihnen vorenthalten. Allgegenwärtige Deportationen erinnern sie an ein wahrscheinliches Ende in einem Vernichtungslager. Bedingungen, die vom Erzähler in die Worte „das und das“ und „so und so“ gekleidet werden und somit jeder Detaillierung entbehren. Doch auch bei internen Fokalisierungen findet dieses Muster Anwendung. Etwa als Mischas Zimmergenosse Fajngold spurlos verschwindet und seine Geliebte Rosa sich weigert, das Zimmer nun umzugestalten. Sie hadert in dieser Szene damit, dass sie einerseits erleichtert ist, nun endlich mit Mischa alleine in einem Zimmer schlafen zu können, andererseits mit ihrem Gewissen, da Fajngold vermutlich tot ist und sie sich Gewähr wird, eigensinnig zu denken. Ihre Reaktion ist für Mischa jedenfalls nicht nachvollziehbar:

Aber im Ghetto gehen schließlich jeden Tag viele Menschen verloren, die man ebensowenig kennt, und wenn man bei jedem einzelnen so ein Theater machte, das möchte nicht zum Aushalten sein. (JdL, S. 185)

Auch in dieser Szene wird der tragische Hintergrund für den Rezipienten zur beiläufigen Begebenheit. Ob jedoch der Erzähler allein in dieser Situation für die Untertreibung verantwortlich ist, die er seiner Figur in die Gedanken legt, ist nicht eindeutig. Ein gewisses Abstumpfen vor dem Schrecklichen, soweit es einen nicht persönlich trifft, hat auch Viktor E. Frankl in seiner realitätsnahen Schilderung des Konzentrationslagers Auschwitz zugegeben: „Leidende Kranke, Sterbende, Tote – all dies ist ein so geläufiger Anblick nach einigen Wochen Lagerleben, daß es einen nicht mehr rühren kann.“<sup>89</sup> Eine menschliche Reaktion, um das Unfassbare, auch nur irgendwie abgemildert, zu ertragen. Für den Leser mag dies befremdend wirken, gleichzeitig identifiziert er sich mit der Distanzierung Mischas und erklärt den allgegenwärtigen Tod im Roman mit Normalität, angesichts der Tatsachen.

Die Verharmlosung findet meistens in Form der Ironie statt, jene Art der Komik, die den Roman weitestgehend ausmacht. Sie versucht dabei möglichst Distanz zum eigentlichen Geschehen aufzubauen, den Rezipienten somit über die Grenze der Zumutbarkeit zu leiten, will von ihm aber auch in ihrer Unechtheit erkannt und aufgedeckt werden. Der Leser wird daher das unpassende Moment, die Inkongruenz, zum Anlass nehmen und die Aussage als Appell zur Uminterpretation verstehen, und schließlich erkennen, dass sie gerade das

---

<sup>89</sup> Frankl, Viktor E.: ...trotzdem Ja zum Leben sagen. 2008, S. 43

Gegenteil von dem bedeutet, was sie wörtlich bedeutet.<sup>90</sup> Jakob gibt in folgendem Ausschnitt deutliche Markierungen, dass die Ansicht eine von seinen Peinigern gewollte und nicht die seine ist:

Wir stellen uns in einer Reihe auf, sehr beherrscht und ohne die geringste Drängelei. Das haben sie uns so beigebracht, unter Androhung von keinem Essen. Es muß aussehen, als hätten wir im Moment gar keinen Appetit, schon wieder dieses Essen, kaum hat man sich richtig eingearbeitet, wird man schon wieder unterbrochen durch eine der vielen Mahlzeiten. (JdL, S. 38)

Ironisch ist hierbei, dass der Leser versteht, dass Jakob und die anderen sehr wohl tagtäglich Hunger leiden und es sich nicht um seine natürlichen Gedanken handelt. Hat man diese Ironie erst einmal aufgedeckt, offenbart sich der wahre Gehalt der Aussage, doch in diesem Fall liegt auch dann noch eine weitere Ironie vor, die sich nicht mehr auflösen lässt. Die Aufseher im Ghetto verlangen von den Juden eine Haltung, die jeder Natürlichkeit entbehrt. Das wozu sie am meisten gedrängt sind, muss in einer Form gelebt werden, die dem Drängen regelrecht widerspricht. Dergleichen erzwungene Ironie verdeutlicht ebenso den Sadismus, dem sich die Ghettobewohner ausgeliefert sehen. Etwa auch die bereits geschilderte Szene, in welcher Jakob vom Wachposten aufgegriffen wird. Jakob wird gefragt, wie spät es sei, kann dies aber nicht beantworten, da den Juden Uhren verboten sind. Die Antwort des Wachpostens lautet lediglich: „Das solltest du aber wissen.“ (JdL, S. 11). Für den Rezipienten macht dies einen wesentlichen Unterschied. Ist die Ironie der Darstellung ein Produkt des Erzählers, im weitesten Sinne des Autors, kann sie der Opferseite zugerechnet werden. Die Ironie der Handlung, ist jedoch durch die Aufseher erzwungen und somit auf Täterseite. Eine Parteistellung, so wie sie in *Jakob der Lügner* definitiv angelegt ist, hat Auswirkungen auf die Funktionen der Komik. Platon stellte bereits fest, dass Lächerlichkeit eine Art Schlechtigkeit sei, bei der man sich selbst verkenne und dass diese Art der Unwissenheit bei Mächtigen als „hassenswert und schändlich“, bei Schwachen jedoch „lächerlich“ wirke.<sup>91</sup> Demnach ist nicht jedem ein Selbstverkennen durch Unwissenheit erlaubt. Jakob, der Erzähler, der Autor: Alle drei sind Opfer dieses Ghettos, seien sie real oder fiktiv. Ihnen ist das Scherzen durch absichtliches Verkennen der Situation erlaubt, den Tätern jedoch nicht. Auf diese Weise transportiert die Ironie, als hier vorherrschende Form der Komik, ein Wertverständnis, das im Zuge der Untersuchung deutlich wird.

---

<sup>90</sup> Searle, John: *Expression and meaning*. 1979, S. 113

<sup>91</sup> Platon: *Philebos*. 1997, (49c), S. 64

Die Ironie auf Ebene der Darstellung ist jedenfalls eine Form der Verharmlosung. Gemeinsam mit der Überdeckung sind sie formale Distanzierungsmethoden und bedingen den Anschein einer „Harmlosigkeit“, da der Rezipient die Echtheit der Ereignisse in Frage zieht und es somit zu einer „fehlenden Identifikation mit dem Gegenstand kommt“<sup>92</sup>. Die Relevanz der Geschehnisse ist für den Rezipienten damit aufgeweicht und auf eine abstraktere Ebene verschoben: „Die Funktion des Komischen besteht geradezu darin das Füruns vom Ansich zu entfernen.“<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 155

<sup>93</sup> Ebd. S. 159

### 3.3. DIE ÜBERLEGENHEIT DER OPFER

Ein Einblick in inhaltliche Bedingungen und Figurenkonstellation gibt weiter Aufschluss über die angelegten Täter- und Opferrollen sowie systematisch angelegte semantische Konstruktionen, die ihnen jeweils einen gewissen Wert zuschreiben. Bei Vertretern der Überlegenheitstheorie wird das Lachen als eine soziale Geste gewertet. Es dient dem Rückdrängen des fehlerhaften Subjekts in das Normverhalten. Nach Bergson ist die Trägheit des Menschen das Komische und „das Lachen ist ihre Strafe“.<sup>94</sup> Über das Leid der Scham, soll in der Person genug Druck aufgebaut werden, um sie zu korrigieren. Diese Theorien bedingen jedenfalls eine wesentliche Komponente. Sie muss die Lachenden von den sich Schämenden teilen und hat somit eine Parteilichkeit zur Folge. Dieser Aspekt führt uns geradewegs in die Untersuchung der komischen Elemente hinsichtlich ihrer Herkunft von und Ausrichtung auf Täter oder Opfer.

#### 3.3.1. NAIVITÄT ALS ÜBERLEGENHEIT DER OPFER

Der Aspekt der Fokalisierung ist stark mit den Opfern des Romans, den Juden, in Verbindung zu bringen, da der Erzähler größtenteils auf diese fokalisiert. Auf diese Weise findet ein Identifikationsprozess des Lesers mit den Opfern statt. Der für die Handlung wichtigste Protagonist, Jakob, ist gleichzeitig jener, dessen Sichtweise der Erzähler am häufigsten einnimmt und somit auch dessen Wahrnehmung.

Dass diese Gedanken durch Verfälschungen des Erzählers überdeckt und verharmlost sind, wurde bereits festgestellt. Überdies werden die Aussagen durch die Fokalisierung an die Figuren gebunden und führen zu einer Verfremdung deren Gedanken. Die Opfer erscheinen durchwegs naiv und sich ihrer eigenen Situation, so deutlich sie ja in einer Gefangenschaft zutage tritt, nicht bewusst. Oftmals ist dies über das Verkennen der eigenen Situation gekennzeichnet. Jakob etwa, der im Revier auf den Wachhabenden trifft und sich über dessen Freundlichkeit verwundert, fragt sich, ob dieser vielleicht gar nicht den „schlechten Ruf des Hauses“ kenne (JdL, S. 18). Wenig später kommt es zu dieser Szene:

Selbstverständlich redet Jakob mit Deutschen, wie wird er nicht mit Deutschen reden, dieser Eindruck soll um Himmels willen nicht aufkommen, wir sind doch alle vernünftige Menschen, da kann man doch miteinander reden. (JdL, S. 19)

---

<sup>94</sup> Bergson, Henri: Das Lachen. 1914, S. 18

Die Naivität, die an diesen Textstellen zutage tritt, spiegelt ein Selbstverkennen, das darin begründet ist, dass Jakob mit diesen Gedanken eine Trennung von Tätern und Opfern negiert. Der „schlechte Ruf des Hauses“ tritt dem Leser als scheinbar unbeabsichtigter Euphemismus entgegen. Eine klare Verharmlosung, wenn doch Jakob zuvor noch die Angabe gemacht hat, dass kein Jude dieses Revier jemals lebend verlassen habe. Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Textstelle, in welcher Jakob auf objektive Regeln der Menschlichkeit verweist, die in Friedenszeiten und einer gesunden Gesellschaft gelten mögen, auf seine derzeitige Situation jedoch nicht anwendbar sind. Denn weder gewährt er der Realität Anerkennung, wenn er sich mit einem „wir“ auf gemeinsame Seite mit den SS-Wachen stellen will, noch wenn er ihnen die Vernunft anrechnen möchte, dass sie ihn als gleichwertigen Gesprächspartner ansehen würden.

Die Darstellung des Holocaust in dieser Form, mit Figuren, die ihren eigenen Gefährdungshorizont nicht abzusehen vermögen, stellte zur Zeit der Veröffentlichung ein Novum dar. Jurek Becker war einer der ersten, der sich den offiziellen Literaturvorgaben der DDR entzog und seine Helden absichtlich nicht als heroische Widerstandskämpfer inszenierte <sup>95</sup>, sondern mit sämtlichen menschlichen Schwächen ausstattete. Nichtsdestotrotz beweisen sie immer wieder Mut, in einem Rahmen, wie er nicht idealisiert, sondern realistisch erscheint. Jakob, der sich dem Todesurteil aussetzt, indem er ein ganzes Ghetto mit echten und unechten Informationen beliefert, Kowalski, der sich im Moment größter Gefahr von einem Aufseher verprügeln lässt, damit sein Freund Jakob unbemerkt aus der deutschen Toilette fliehen kann. Beide sind sie geplagt von Ängsten, Sorgen und Egoismen und zeigen so doch das „kleine Heldentum“ <sup>96</sup> der Menschen.

Naiv dargestellt, wird etwa auch das Verhältnis zwischen Herschel Shtamm und Gott. Ersterer befürchtet, dass die SS-Aufseher bald von den umlaufenden Nachrichten im Ghetto erfahren würden, und die dann gewisse Suche nach dem Radio für einige den Tod bedeuten könnte. In seinen regelmäßigen Gebeten bittet er Gott um eine Lösung. Den anschließenden Stromausfall, der Jakobs angebliches Radio dann zum Verstummen bringt, rechnet er seinen Gebeten zu. Von Herschels Zwillingbruder Roman will der Erzähler erfahren haben, wie es sich mit den Gebeten verhalten hat. Dabei werden ironische Bemerkungen deutlich, die Herschel eine Naivität ausstellen sollen. Etwa, wenn dieser „konkrete Eingaben an den lieben Gott zu versenden hat“ (JdL, S. 88) oder von selbigem

---

<sup>95</sup> Schmidt, Evelyn: Beschreiben des Unbeschreibbaren. 2007, S. 37

<sup>96</sup> Schmidt, Evelyn: Beschreiben des Unbeschreibbaren. 2007, S. 37

schließlich eine „Empfangsbestätigung“ (JdL, S. 89) erhält. Die Kommunikation mit Gott wird hierbei ihres religiösen Gehalts beraubt, indem das Vokabular eines ordinär, weltlichen Briefverkehrs verwendet wird.

Von Naivität kann dann gesprochen werden, wenn eine Person die Realität zugunsten eines Ideals verkennt. Das kann durchaus komisch erscheinen und das Fehlerhafte der Realität herausstellen:

[Humor ist ein Phänomen, das] die Diskrepanz zwischen einem vorgestellten Ideal, das so etwas wie denkmögliche Perfektibilität signalisiert, und der menschlichen Begrenztheit erfasst und insofern durchaus eine Tendenz auch zu einer großen Objektivität hat, da sie diese Begrenztheit und Unzulänglichkeit des Menschen prinzipiell voraussetzt und nicht ignoriert.<sup>97</sup>

Die komische Naivität lässt den Leser auf diese Weise bewusst erkennen, wie fehlerhaft die Realität im Ghetto ist, indem es durch die Opfer weiterhin mit Worten einer idealen Welt beschrieben und gerade hierdurch die Inkongruenz gefördert wird. Es gibt hier keine Gleichwertigkeit zwischen Menschen, wie sie Jakob als prinzipiell menschlich voraussetzt. Und auch das Verhältnis zu Gott ist in dieser Zeit gestört, wie man an der Darstellung von Herschel Schtamms Gebeten erkennen kann. Wie sollte dies auch möglich sein: „Abend für Abend kriegt Gott von Hunger erzählt, von Angst vor Deportation und Schlägen der Posten, was unmöglich alles mit seiner Billigung geschehen kann [...]“ (JdL, S. 88).

Die Ironie nennt Aristoteles schon „verstellte Unwissenheit“<sup>98</sup> und grenzt sie von der wahrhaften Rede tadelnd ab. Doch Ironie muss nicht negativ gesehen werden, denn ihr Bestreben, die Realität immer wieder herauszufordern, ist die Konsequenz sich der Welt auch nur irgendwie zu nähern. Richard Rorty hat hierbei eine äußerst interessante Arbeit verfasst und gründet diese auf dem prinzipiellen Verständnis der Ironikerin<sup>99</sup> über ihr „final vocabulary“<sup>100</sup>. Es ist das individuelle Set an Wörtern, das jedem Menschen zur Verfügung steht, um sich seine Welt verständlich zu machen. Dieses variiert zum einen in Inhalt und Umfang von Person zu Person, ist aber jedenfalls endlich und muss somit in Zweifel gezogen werden, die gesamte Realität abbilden zu können. So ortet Rorty drei Eigenschaften einer Ironikerin: Sie hat Zweifel an ihrem finalen Vokabular, sie weiß, dass

---

<sup>97</sup> Wiegmann, Hermann: Und wieder lächelt die Thrakerin. 2006, S. 10f

<sup>98</sup> Aristoteles / Rolfes, Eugen (Hg.): Aristoteles' Nikomachische Ethik. 1911, S. 34

<sup>99</sup> Richard Rorty verwendet durchwegs die weibliche Form, die in der vorliegenden Arbeit übernommen wird.

<sup>100</sup> Rorty, Richard: Contingency, irony, and solidarity. 2009, S. 73

sie diese Zweifel nicht mit demselben Vokabular zum Ausdruck bringen kann und sie weiß auch, dass ihr Vokabular der Realität nicht näher steht, als jenes der anderen Menschen.<sup>101</sup>

So zweifelt die Ironikerin an den Möglichkeiten der Realität gerecht zu werden:

[N]ever quite able to take themselves seriously because always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves.<sup>102</sup>

Die Ironikerin versucht daher ihrer Ungewissheit bezüglich der Beschreibung und Bezeichnung der Welt beizukommen, indem sie andere Vokabulare verwendet, ihr eigenes immer wieder mit Wörtern anderer anreichert und somit eine Diversität erreicht, mit der immer neue Blickwinkel gefunden werden können. Die Realität gestaltet sich auf diesem Wege jedoch niemals als allgemeingültig fixiert, sondern immer im Wandel des menschlichen Verständnisses. So vergleicht Rorty, wie ein Metaphysiker und eine Ironikerin jeweils die modernen Europäer beschreiben würden. Der Metaphysiker sehe sie als „particular good at discovering how things really are“, wohingegen die Ironikerin sie erkenne als „particularly rapid in changing their self-image, in re-creating themselves.“<sup>103</sup> Ersterer Aussage kann man einen positivistischen Zug entnehmen, wonach die Welt in all ihren Phänomenen gezielt erklärbar wird. Die Ironikerin hingegen geht von einem permanenten Wechsel der Einstellung aus, ohne dass es ein finales Ziel gibt.

Jurek Becker ist ein Ironiker und treibt es in seinem Roman an die Spitze. Die Naivität, mit welcher er seine Opfer auskleidet, führt zu einem ständigen Abfragen und Neuauffassen von Realität und Normalität und deckt hierbei einerseits die Ghettosituation als untragbare Realität auf, andererseits aber auch, dass die Opfer in ihrem Denken und ihrer Sprache frei sein können. Wenn der Mensch auch über sich selbst lachen kann, „weiß er nicht nur um seine eigene Schwäche, sondern er ist darüber auch erhaben: er hat eine innere Sicherheit, welcher das Eingeständnis seiner Schwächen nichts anhaben kann.“<sup>104</sup>

Ebenfalls sehr deutlich in *Jakob der Lügner* ist die Haltung der Opfer zu den Regeln, denen sie unterstehen. Wieder befremdet die interne Fokalisierung in diesem Aspekt, wenn es den Anschein nimmt, als würden sich die Opfer die Regeln selbst auferlegen oder als hätten sie bereits ein natürliches Verständnis für ihre Gefangenschaft entwickelt.

---

<sup>101</sup> Ebd. S. 73

<sup>102</sup> Ebd. S. 74

<sup>103</sup> Ebd. S. 78

<sup>104</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, S. 199

Tatsächlich ist anzunehmen, dass ein Überleben mit Verinnerlichung der unabänderlichen Regeln am wahrscheinlichsten erscheint, doch die sprachliche Darstellung irritiert jedenfalls. Etwa als der Erzähler selbst in einer Szene als fokalisierte Figur auftritt und über Herschel Shtamms Schläfenlocken aus seiner Perspektive berichtet:

Doch die Löckchen dürfen nur in den eigenen vier Wänden ans Licht, bloß da, auf der Straße und hier auf dem Bahnhof trifft man Deutsche, die nichts davon halten, wo leben wir denn, daß man in einem solchen Aufzug herumläuft. (JdL, S. 70)

Der letzte Satz signalisiert hier eine gewisse Selbstverständlichkeit, mit der die Locken versteckt werden müssen, aber es wirkt beinahe so, als würde der Erzähler den Deutschen in diesem Punkt beipflichten, da sich die Redewendung „wo leben wir denn“ in der Alltagssprache auf Regeleinhaltung bezieht. Auch an anderen Stellen übernehmen die Opfer das Tätervokabular und markieren hier eine deutliche Verfremdung der Situation. Jakob berichtet über seinen Zimmergenossen Piwowa, der einen Aufseher beleidigt hat und „folgerichtig“ (JdL, S. 23) erschossen worden ist. Auf neuen „Nachschub“ (JdL, S. 23) an Zimmergenossen, wartet er seither vergeblich. Später ist es Felix Frankfurter, der kurz davor ist, das vermutlich einzig echte Radio im Ghetto zu zerstören:

Der Berg ist abgetragen, Frankfurter hebt einen Pappkarton auf, einen weißen oder braunen, jedenfalls einen Pappkarton, in dem sich der Grund für ein gerechtes und rechtskräftiges Todesurteil befindet. (JdL, S. 61)

Ohne Zögern oder einen etwaigen Hinweis auf Tätersprache befindet der Erzähler hier selbständig, dass ein Radio ein „gerechtes“ Todesurteil bedeute. Ein offensichtlicher Widerspruch zur Normalität, wie sie in Friedenszeiten gelten mag, aber auch zur eigentlichen Haltung der Opfer gegenüber ihren Regeln. An anderer Stelle weiß der Erzähler nämlich sehr wohl zu unterscheiden, dass ihn die Ghettoregeln bestimmen und er diesen ausgeliefert ist, sie akzeptieren, aber nicht verstehen muss: „Aber warum verbieten sie uns die Bäume?“ (JdL, S. 9). Die Übernahme der Tätersprache ist somit ein weiteres Mittel der Ironie, bei welcher vor allem die Machtverhältnisse in Frage gezogen werden und Jurek Becker auf diesem Wege seinen Figuren zumindest die Freiheit über ihr Denken gewährt. Indem sie nämlich, die sie bestimmenden Regeln anektieren und sich selbst vorschreiben, werden die Täter in den Hintergrund gedrängt und die Opfer mit einer Handlungsmacht ausgestattet, die in faktischer, geschichtlicher Realität nicht bestand. Die

scheinbare Legitimation der Regeln nimmt den Tätern den Ernst und verlagert die Autorität zu den Opfern.

Die komischen Mittel der Ironie werfen allesamt eine Inkongruenz zwischen dem Verhalten der Opfer zu ihren Peinigern auf. Ihre Naivität stellt eigentlich den normalen „Sollwert“ an Menschlichkeit dar, an welchem sich die Realität stößt. So erscheinen die Handlungen der Täter als Fehltritte gegenüber einer Welt, wie sie normal wäre. Diese wird damit in ihrer „durchgängigen Verkehrtheit“ ersichtlich und es zeigt sich, dass „die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist [...]“<sup>105</sup>, nämlich Menschlichkeit und Vernunft.

### 3.3.2. DIE HANDLUNG IM OPFERKREIS

In *Jakob der Lügner* wird zwar der Ghettoalltag dargestellt, doch die komische Verfremdung nimmt der Erzählung an Tragik. Dies aber auch und speziell durch die inhaltliche Auswahl der Ereignisse. So handelt es sich bei der Erzählung größtenteils um zwischenmenschliche Geschehnisse innerhalb der Opfergruppe, bei weitgehender Ausblendung der Täter. Jurek Becker erzählt eine Geschichte von Personen, die auch in dieser unwürdigen Lebenssituation genau das bleiben was sie sind, nämlich Menschen, mit sämtlichen ihnen eigenen Stärken und Schwächen. Selbst Jakob erkennt dies, als er seinen kürzlich verstorbenen Freund Kowalski beschreibt als „mißtrauisch, verschroben, ungeschickt, geschwätzig, obergescheit, wenn man alles zusammenrechnet, im nachhinein plötzlich liebenswert [...]“ (JdL, S. 265).

Evelyna Schmidt hat in ihrer Analyse des Romans die Handlungskomik herausgestellt und kommt zu dem Schluss, dass diese vor allem komisch wirke, weil die Opfer in ihrer Handlung einer „Fremdbestimmtheit“ ausgeliefert wären.<sup>106</sup> Dem mag zwar Recht gegeben werden für das von ihr gewählte Beispiel, nämlich jene Szene in welcher Jakob auf der deutschen Toilette beinahe von einem Aufseher entdeckt wird, jedoch nicht für den Roman als Ganzes. Denn eine manifeste Fremdbestimmtheit kann nur in den wenigsten Fällen festgemacht werden, da sich die meisten komischen Situationen unter völligem Ausschluss der Täterschaft begeben, somit inhaltlich rein auf den Opferkreis beschränkt bleiben. Die

---

<sup>105</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Teil. 1970, S. 554f

<sup>106</sup> Schmidt, Evelyna: Beschreiben des Unbeschreibbaren. 2007, S. 41

Komik liegt hier in zwischenmenschlichen Begebenheiten, die die geschichtliche Tragik nur als Hintergrund nutzen, nicht aber in den Inhalt miteinbeziehen.

So etwa der Abschnitt in welchem Lina, das Waisenkind, dessen Jakob sich angenommen hat, von dem Radio erfährt, dass er angeblich versteckt halten soll. Lina wird, ihrem Alter entsprechend, als neugierig dargestellt und will sich eines Abends allein zu Hause sofort auf die Suche danach machen. Sie steht jedoch vor einer großen Herausforderung, denn im Ghetto aufgewachsen, hat sie noch nie ein Radio gesehen und weiß demnach nicht, wonach sie suchen soll. Ihre Anhaltspunkte sind recht wage: „Alle reden davon, sein Besitz ist verboten, es verrät einem Dinge, die man vorher nicht weiß, es ist so klein, daß man es gut verstecken kann.“ (JdL, S. 147). Dennoch weiß sie ebenso, dass Jakob kaum Gegenstände in seiner Wohnung hat und so folgert sie logisch richtig: „Das erste, das sie findet und noch nie gesehen hat, das muß nach menschlichem Ermessen den Namen Radio tragen.“ (JdL, S. 148). Sie beginnt also mit der Suche und findet tatsächlich den ihr unbekanntes Gegenstand ganz hinten in einem Schrank, holt ihn hervor und stellt ihn auf den Tisch. Doch noch ehe sie herausfindet, wie man dieses Radio nun einschaltet, wird sie von Jakob ertappt. Er hatte ihr strengstens verboten, danach zu suchen oder auch nur zu fragen. Lina ist sich also einer Schuld bewusst und erwartet Jakobs wütende Reaktion, doch sie und auch der Leser werden überrascht:

>Was hast Du gesucht?<

Jetzt wird er doch allmählich lauter, aber die Frage ist ihr zu dumm, er sitzt schon vor dem Ding und erkundigt sich scheinheilig, was man gesucht hat, darauf verweigern wir die offenkundige Antwort.

>Warum steht die Lampe hier?<

>Welche Lampe?<

>Die hier. Siehst du eine andere?<

Als Lina schweigt und große Augen macht, auf die angebliche Lampe starrt, und die großen Augen füllen sich gemächlich mit Tränen, da holt sie Jakob heran und fragt viel leiser: >Was hast Du?<

(JdL, S. 151)

Die Komik wird hier über die Handlung produziert, indem Lina im Rahmen ihrer Möglichkeiten intelligent handelt und letztendlich doch enttäuscht wird, da sie nicht ein Radio sondern eine Petroleumlampe gefunden hat. Die Inkongruenz zwischen ihrem Aufwand und dem unerwarteten Ergebnis tritt für den Leser erst dann zutage, als Jakob den Gegenstand als Lampe anspricht. Das Moment der Plötzlichkeit ist für den komischen Effekt mitverantwortlich. „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung

einer gespannten Erwartung in nichts.“<sup>107</sup> Jakobi hält zwar fest, dass man über Fehler von Kindern nicht lachen würde, da diesen „der Plan fehle“ und somit das Missverhältnis zwischen Plan und Realität nicht eintrete<sup>108</sup>, doch hier muss widersprochen werden. Dass es sich bei Lina um ein erst 8-jähriges Mädchen handelt, schwächt den komischen Effekt nicht ab, denn ihr „Plan“ ist eindeutig von ihr entwickelt und dargestellt worden. Eher noch gilt, dass man ein Lachen gegenüber dem Kind unterdrücken würde, um es nicht zu kränken, eben dass es nicht als Kritik missverstanden werden könnte. Hier befindet man sich jedoch auf dem Territorium der Zulässigkeit der Komik, die einer moralischen Instanz gehorcht und den persönlichen Ausdruck zum komischen Effekt maximal unterdrücken, nicht aber unwirksam machen kann. Komisch wirkt die Situation nun einmal, auch weil dem Rezipienten durch die interne Fokalisierung auf Lina auch nicht mehr Wissen beigelegt wurde. Er erfährt im selben Moment wie Lina, dass es sich um eine Lampe gehandelt hat und ist durch das Überraschungsmoment zusätzlich amüsiert. Gelacht werden kann aus einem Überlegenheitsgefühl, das jedoch nicht negativ gekennzeichnet ist, sondern aus einem erwachsenen Verständnis folgert, dass der kindliche Plan zwar in sich logisch und dennoch unbrauchbar war. Auffällig ist an dieser Situation, dass Becker einen komischen Effekt erwirkt, allein durch die Keckheit, mit welcher er Lina beschreibt, und der Suche einen abenteuerlichen Charakter beistellt, ganz im Kontrast zu ihrem Scheitern. Und das obwohl sogar tragische Hintergrundinformationen deutlich werden. Dass Lina etwa noch nie ein Radio gesehen hat oder das sie ihm Fragen stellt, im Glauben dieses würde ihr antworten, sind Zeichen einer kulturellen Verarmung, in welcher die Juden gehalten werden. Ebenso wie die beiläufige Anmerkung, dass Jakob „soviel unbekannte Dinge nicht im Zimmer haben kann.“ (JdL, . S.148) ist ein weiterer Hinweis auf die allgegenwärtige Armut.

Doch Lina kann auch dieses kleine Missgeschick nicht aufhalten und sie fordert nun mehr denn je, endlich das Radio sehen und hören zu dürfen, woraufhin Jakob sich erweichen lässt und einen Plan fasst, der nicht weniger komisch anmutet. Er geht mit ihr den Keller, weist ihr auf einem alten Bettgestell einen Platz zu und verschwindet hinter einer Trennwand. Er beginnt nun mit verstellter Stimme verschiedene Personen in fiktiven Interviews zu mimen und gibt sein bestes, möglichst wie ein Radioausschnitt zu klingen, mit vermeintlich eingeschränktem Erfolg. Es wirkt rührend wie auch komisch, dass sich

---

<sup>107</sup> Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. 2012, S. 205

<sup>108</sup> Jakobi, Carsten: Unfreiwillige Komik. 2015, S. 159f

Jakob auf einen Plan einlässt, der aus Sicht eines Erwachsenen nicht gelingen dürfte und selbst Lina entdeckt die Wahrheit, als sie gegen das ausgesprochene Verbot handelt und einen Blick hinter die Trennwand wirft. „Vorerst reichen ihr ein paar Sekunden Hinschauen und Staunen, Lina ist nach Indien gefahren und hat Amerika entdeckt, dem Aussehen dieses Dinges galt der Ausflug, und jetzt weiß man Bescheid, es sieht aufs Haar so aus wie Jakob.“ (JdL, S. 175). Die Illusion wird vorher bereits gebrochen, als Jakob inmitten seiner Darbietung gestört wird: „Ein kleiner Zwischenfall ereignet sich, das Schwitzen und die kalte Luft im Keller, oder Jakob kommt irgend etwas in die Nase, jedenfalls müssen Reporter, Sprecher und Sir Winston alle durcheinander niesen.“ (JdL, S. 171) Der kindlichen Freude Linas tun diese Dinge jedoch keinen Abbruch. Ihre Phantasie vermag es, über die reine Realität hinauszublicken und sich ihre Vorstellung soweit zurechtzubiegen, dass ihr der Augenblick genügen will und sie eigentliches Theater als Radio anerkennen möchte. Jakobs Handlungen muten komisch an, da er spielerisch ein Radio darzustellen versucht und somit aus der Norm einer erwachsenen Haltung ausschert. In ihm fallen nun der Produzent und der Gegenstand des Komischen zusammen und wir haben es mit „Überlegenheitskomik“ zu tun, die dem „Lustprinzip“ folgt, statt dem „Realitätsprinzip“.

[Weil] jemand vor lauter Lebensfreude, Vitalität sich die Freiheit nehmen kann, im Namen des Kindlich-Archaischen in uns die Fesseln der Notwendigkeit und der Möglichkeit momentan abzuschütteln und zu tun und sagen, was an sich, was üblicherweise nicht getan, nicht gesagt werden müsste, könnte oder dürfte.<sup>109</sup>

In *Jakob der Lügner* werden mehrere Handlungsstränge geführt. Der ausführlichste ist jener um Jakob und sein erfundenes Radio. Ein anderer etwa die Beziehung zwischen Mischa und Rosa, die, beflügelt von den Nachrichten einer baldigen Befreiung, beginnt aufzukeimen. Nachdem sie von Rosas Eltern deren Segen erhalten haben, beginnen sie gelegentlich in Mischas Wohnung die Nächte gemeinsam zu verbringen. Damit Rosa hierzu überhaupt einwilligte, sah sich Mischa zu einer Notlüge bezüglich seines Mitbewohners Fajngold gezwungen. Rosa war der Gedanke eines zweiten Mannes im Raum nämlich unangenehm, weshalb Mischa eine provisorische Trennwand errichtete und Rosa weismachte, dass Fajngold taubstumm wäre und sie weder sehen noch belauschen könnte. Der Plan fruchtet und doch entwickeln sich unerwartete Probleme:

---

<sup>109</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 131

Einmal ist etwas Entsetzliches geschehen, mitten im Schlaf, in einen wirren Traum geraten, hat Fajngold plötzlich angefangen zu reden. Deutlich vernehmbare einzelne Worte, ungeachtet der Tatsache, daß Taubstumme auch im Schlaf taubstumm zu sein haben. (JdL, S. 66)

Bei genauerer Betrachtung dieses Zitats lässt sich erkennen, dass sich hier zwei Aussagen überlagern und zwar die Realität, in welcher Fajngold nicht taubstumm ist und somit auch im Schlaf sprechen kann und die Möglichkeit, dass er hätte taubstumm sein können und sein Sprechen somit unmöglich gewesen wäre. Uwe Japp konstatiert dieser einfachen, alltäglichen Form der Ironie die Fähigkeit verschiedenes zusammenzudenken. Ironie steht immer zwischen den Fronten der Wirklichkeit und Möglichkeit und produziert somit einen „Mangel an wirklicher Wirklichkeit“. <sup>110</sup> Das Ergebnis ist ein Eindringen einer Möglichkeit, als alternative Realität. Dies fordert den Rezipienten unwillkürlich zu einer Auseinandersetzung mit und einem Hinterfragen des tatsächlichen Geschehens auf.

Selbst ein Ort wie das Ghetto wird den Menschen zum Alltag und soziale, zwischenmenschliche Handlungen erhalten eine Bedeutung, die einer Normalität gerecht werden. Das zumindest erkennt Jurek Becker, als er als Erwachsener Fotos von diesem, seinem Ghetto betrachtet und versucht sie in eine innere Ordnung zu bringen. Wenn ihm das auch nicht gelingt, so stellt er jedenfalls fest,

daß das Getto kein grauenhafter Ort war, wie Feindpropaganda es manchem eingeflüstert haben mag, sondern daß es dort wie unter Menschen zuging. Wenn auch diese Menschen ein wenig seltsam waren, ein wenig anders, aber das wußte man vorher. <sup>111</sup>

Das Ausblenden der lebensfeindlichen und alltagseinschränkenden Haftbedingung geschieht im realen Leben, wie auch in *Jakob der Lügner*. Menschen vermögen es, sämtlichen Widrigkeiten zum Trotz eine gewisse innere Resistenz aufzubauen und mit dem zu leben, das ihnen verbleibt. In der fiktiven Vergangenheitskreation seines Werks etabliert er gerade hierfür die Komik als die den Plot färbende Struktur, hier insbesondere die Ironie. Sie liefert die Möglichkeit dem realen Wunsch der Ghattobewohner beizukommen, nämlich die Wahrheit zu verarbeiten, indem sie immer wieder mit Möglichkeit vermischt wird. Man kann von einer Form aktiver Hoffnungskektion sprechen, wenn der grausamen Realität immer wieder die Endgültigkeit abgesprochen wird.

---

<sup>110</sup> Japp, Uwe: Theorie der Ironie. 1983, S. 16

<sup>111</sup> Becker, Jurek: Die unsichtbare Stadt. 1997, S. 25

### 3.3.3. GEWALT ALS UNTERLEGENHEIT DER TÄTER

Trotz sämtlicher Strategien wie Ausblendungen und dem Fokus auf den Opferkreis, wie sie in *Jakob der Lügner* Anwendung finden, muss das reale Abbild der Geschichte dem Umstand der Gefangenschaft, Folter und dem immerwährenden drohenden Tod gerecht werden. Dem kommt auch Jurek Becker nicht aus, und will es auch nicht. Konstatierte man den Gefangenen zwar auch im realen Leben eine gewisse Abwendung vom Übel und eine Hinwendung zum privaten Kreis, um dem bedrohten Leben auch nur ein bisschen Qualität und Normalität abzugewinnen, so ist ein vollständiges Ignorieren der Gefangenschaft weder im realen Leben noch im Roman Beckers möglich. Seine Absicht war auch nicht eine friedliche Geschichte zu erzählen, sondern eine mögliche mit Tendenz zum Heiteren und jedenfalls voller Ironie. Letztere verlangt aber regelrecht nach einem Grundmaß an Realität, deren sie sich mit Befremdung bedienen kann, sie immer wieder aufgreift und als mangelhaft enttarnt. Die erschütternde Realität tritt in Form von Gefängnismauern, Zäunen, Hunger und Überbelegung des Ghettos auf. Die Täter sind jedoch nicht diese strukturellen Elemente sondern deren Erfinder und Betreiber, die SS-Wachen, der Nationalsozialismus und Hitler. Im Roman sind lediglich die SS-Wachen präsent. Ihre Allmacht ist gegenwärtig und wenn sie auch selten auftreten, ist ihr Handeln wesentlicher Einfluss auf das Leben der Ghettobewohner. Und so rückt auch die Erzählung gelegentlich tragische, gewalttätige Ereignisse in den Vordergrund, die gewissen Darstellungsmodi folgen. So sind die wenigen Handlungen der Täter in der Regel durch die Opfersicht fokalisiert und können sohin leicht verfremdet werden, durch die Lächerlichmachung eigentlicher Tragik. Auf dem Bahnhof wird Mischa etwa von einem Aufseher bestraft, der ihm zunächst einen Schlag versetzt:

Mischa dreht sich zu ihm um, der Anführer ist einen Kopf kleiner als er, und es bereitet ihm einige Mühe, bis zu Mischas Gesicht hinaufzuschlagen. Es sieht beinahe ein bißchen komisch aus, nichts für die deutsche Wochenschau, eher wie ein Spaß aus der Stummfilmzeit, wenn der kleine Polizist Charlie versucht den Riesen mit den buschigen Augenbrauen zur Strecke zu bringen, und er müht sich ab, und der Große merkt es gar nicht. (JdL, S. 34)

Trotz der gewalttätigen Handlung – eine Gegenwehr Mischas hätte wohl seinen sicheren Tod zur Folge – wirkt die Darstellung des Ereignisses komisch. Der Täter ist seiner Gefährlichkeit gänzlich beraubt, indem auf seine körperliche Unterlegenheit verwiesen wird. Auch die Referenz auf den Stummfilm liefert Konnotationen zu Tollpatschigkeit und Lächerlichkeit. Der hier wirkenden Ironie weist Kierkegaard die spezielle Funktion der

Entlastung zu. Es sei eine Möglichkeit des Individuums sich der „gegebenen Wirklichkeit“ zu entziehen, denn in der Ironie ist das Subjekt negativ frei.<sup>112</sup> Der Leser erhält den Eindruck, dass die Gefahr, soweit sie überhaupt als solches aufgefasst wird, mit geringer Mühe abgestellt werden könnte. Bei gleichzeitigem Wissen um den realen geschichtlichen Hintergrund ergibt sich beim Leser eine Inkongruenz. Der ungewohnt heitere Darstellungsmodus vor dem tragischen Hintergrund fordert eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und zwar auf einer persönlichen, privaten und emotionalen Ebene. Insofern leistet der Roman wesentlichen Beitrag zu einer Verinnerlichung der sonst faktenorientierten Geschichte.

Um die Täter ihrer Überlegenheit zu berauben, bedient Becker auch der Darstellung ihrer eingeschränkten Tätigkeiten, eine reale Konsequenz der Gefängnissituation. Zäune und Mauern halten die Opfer innerhalb des ihnen zugewiesenen Bereichs, Unterernährung und Arbeitszwang schwächen sie, gelegentliche Prügel und Waffengebrauch halten sie in ängstlicher Ungewissheit. Aufgrund dieser Situation können relativ wenige Aufseher die vielen Gefangenen ohne wesentliche Anstrengungen gefangen halten. Aber auch ohne wesentliche Intelligenz und Kompetenz, wie Becker nicht müde wird darzustellen. Als Jakob zu Beginn des Buches von dem Aufseher festgehalten wird, wird dieser mit seiner Funktion gleichgesetzt. Indem Jakob ihn wiederholt „Scheinwerfer“ nennt, wird der SS-Mann nicht nur seiner persönlichen Identität beraubt, sondern zudem auf seine einfache Tätigkeit reduziert. Henri Bergson erkennt hierin eine immer mögliche Schwäche des Menschen, nämlich einer gewissen Routine zu verfallen und somit zu einem menschlichen Auslaufmodell zu werden:

Ihr [Anm.: Der Gesellschaft] aber genügt ein fertiges, festes System ihrer Glieder nicht, sie verlangt ununterbrochene gegenseitige Anpassung. Und so muß ihr jede *Erstarrung* des Charakters, des Verstandes und selbst des Körpers verdächtig sein, weil sie Zeichen nachlassender Lebenskraft sein kann [...]<sup>113</sup>

Die Wache und der Scheinwerfer stehen in ihrer Funktion in metonymischer Beziehung, wobei die eigentliche Tätigkeit durch ihr Mittel ersetzt und somit objektiviert, starr und komisch verfremdet wird. Ein weiteres Beispiel begegnet uns am Bahnhof, wo Jakob nebst anderen gezwungen ist, für seine Lebensmittelmarke stundenlang Wagone aus- und einzuladen. Hier werden sie von „der Pfeife“ beaufsichtigt, einem holzbeinigen Aufseher

---

<sup>112</sup> Kierkegaard, Sören: Über den Begriff der Ironie. 1961, S. 268

<sup>113</sup> Bergson, Henri: Das Lachen. 1914, S. 16f

(JdL, S. 37, 92, 105, 138), den niemand je sprechen gehört hat. Stattdessen ist die Pfeife, die er verwendet, oft zu hören und als Mahnung oder Aufforderung zu verstehen. Sie kündigt außerdem Beginn und Ende der Pausen an. Wer diese Pfeife bedient, hat für Jakob keine Relevanz, weshalb aus dem Aufseher auch hier sein Gegenstand wird. Während das Signal der Pfeife Gewicht hat, deutet Becker durch die Ausblendung des Menschen dahinter dessen Austauschbarkeit und persönliche Indifferenz an. Dass „Pfeife“ zudem als Schimpfwort zu gebrauchen ist, verstärkt die Inkongruenz um ein weiteres. Die Stärke und Handlungsmacht, die den SS-Aufsehern faktisch gegeben ist, wird durch deren Darstellung zunichte gemacht. Aus ihnen werden Objekte, die in ihrer Mechanizität bereits ihre Zukunft verloren haben und als Auslaufmodelle einer alten Zeit gesehen werden sollen. Auch die Rahmung von Täterhandlungen trägt wesentlich zur Wahrnehmung ihrer eigentlichen, persönlichen Schwäche bei. Jakob, der sich angesichts seiner begonnenen Lügengeschichten genötigt sieht an echte Informationen heranzukommen, wagt es in eine deutsche Toilette vorzudringen, weil er die Zeitung darin ergattern will. Das Unglück will jedoch, dass gerade als Jakob in der Toilette ist, er durch das kleine Sichtfenster einen Soldaten entdeckt, der „zielstrebig“ auf das Häuschen zuläuft. Die Dringlichkeit, die den Soldaten nötigt, wird herausgestellt und als er mit Jakob durch die Tür spricht, im Glauben es sei ein deutscher Kollege, teilt er auch offenkundig mit, an „Durchfall“ zu leiden. Es handelt sich um die gefährlichste Szene für Jakob, der die Toilette später nur noch wird unentdeckt verlassen können, weil Kowalski den Soldaten ablenkt und von ihm Prügel kassiert. Doch auch während dieser Schläge wird darauf verwiesen, dass sich im Soldaten etwas regt, „kein Mitleid und keine Erschöpfung, da verlangt der Durchfall sein Recht, jeder kann es deutlich sehen.“ (JdL, S. 111). Die Gefahr in welcher sich Jakob befindet, wird auch hier verharmlost durch die Darstellung der Schwäche des Soldaten. Der Verweis auf die menschlichsten Nöte relativiert seine angebliche Überlegenheit. Der Drang des Durchfalls stellt überhaupt seine Körperlichkeit in den Vordergrund und ist mit einer gewissen Peinlichkeit behaftet. A.W. Schlegel erkennt an dieser niederen Form der Komik die „Abhängigkeit von dem tierischen Teile“.<sup>114</sup> Der Mensch, der sich als höheres Wesen gegenüber den Tieren wähnt, unterliegt doch denselben körperlichen Maßstäben, denen er

---

<sup>114</sup> Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 1966, S. 133

mit aller Intelligenz nicht zu entkommen vermag. Aus diesem Grunde erscheinen „Vernunft und Verstand (...) als freiwillige Sklavinnen der Sinne“.<sup>115</sup>

Der tatsächlich, geschichtliche Ist-Wert, nämlich die Handlungsvollmacht der Täter, die willkürlich über ihre Opfer herrschten, wird durch diese Darstellungsmodi umgekehrt und auf einen Soll-Wert reduziert. In *Jakob der Lügner* sind die Täter durch Reduktionsformeln auf eine rein menschliche Ebene zurückgebracht, wodurch sie mit den Opfern auf einer Ebene wahrgenommen werden. Jurek Becker stellt der geschichtlichen Situation somit eine Unwirklichkeit aus, die rein zufällig wirkt und räumt den Gefangenen mehr aktiven Spielraum ein, als sie ihn in Realität hatten. Die Opfer wirken selbst in äußersten Gefahrensituationen als die eigentlich Überlegenen und mit einer aktiven Handlungsmacht ausgestattet.

Ein Alleinstellungsmerkmal besitzt der Abschnitt in welchem Professor Kirschbaum von zwei Soldaten abgeholt wird. Der vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten anerkannte und berühmte Herzspezialist soll zum Sturmbannführer Hardtloff gebracht werden und diesen nach einem Herzinfarkt medizinisch versorgen. Die Situation wird hier – wie sonst kaum – aus Sicht der Täter fokalisiert. Dennoch erscheint die deutsche Übermacht hier in einer lächerlichen Form. Dies geschieht durch die unterschiedliche Repräsentation der beiden Soldaten Preuß und Meyer. Während der erste im Gespräch mit Professor Kirschbaum und seiner Schwester Elisa Kirschbaum souverän und vor allem höflich wirkt, bleibt seine Macht erhalten, während Meyer sich wie ein ungehaltenes Kind, mit der gesitteten Szenerie nicht abzufinden weiß und damit vollends lächerlich wirkt. Das komische Potential entwickelt sich hier über mehrere Seiten:

[Als Elisa Kirschbaum die Tür öffnet]: Die Furcht ist wohlverborgen, die Verachtung nicht, ein gleichgültiger Blick in die Gesichter zweier lästiger Besucher, dann ein Blick auf Meyers Fuß, der sich so schrecklich überflüssig vor der Schwelle großtut, Meyer kämpft mit sich. [JdL, S. 204]

[Auf die Frage von Elisa Kirschbaum, worum es sich handle]: „Das geht Dich einen Dreck an“, sagt Meyer. Länger kann er nicht schweigen, was hier geschieht, kommt ihm schon sowieso gespenstisch vor, Affentheater, das reine Affentheater, aber nicht mit ihm. Auf eine unverschämte Frage will er mehr als Antwort geben, die Welt ein wenig wieder geraderücken will er, wo kommen wir sonst hin. [JdL, S. 205]

---

<sup>115</sup> Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 1966, S. 133

[Während sie auf Professor Kirschbaum warten]: Zum Beispiel, Meyer zündet sich eine Zigarre an, wirft das Streichholz auf die Erde, Elisa Kirschbaum hebt es auf, bringt ihm einen Aschenbecher und öffnet das Fenster. Meyer weiß nicht recht. [JdL, S. 206]

Oder plötzlich springt Meyer auf, stürzt zu einer Tür, reißt sie auf, blickt in eine leere Küche, beruhigt sich wieder, setzt sich. [JdL, S. 206]

Sie [Elisa Kirschbaum] deckt den Tisch, Preuß sieht kaum vom Buch auf, anders Meyer, dem wird das immer bunter. [JdL, 207]

[Professor Kirschbaum wird gebeten den Soldaten zum Sturmbannführer Hardtloff zu folgen]: „Er bittet mich zu sich?“ Da ringt selbst Elisa Kirschbaum um ihre Fassung, Meyer übrigens auch um seine, bittet ihn zu sich, der ganze Ton hier, dieses Affentheater. [JdL, S. 207]

Die Dichte und Wiederholung von Meyers Unfähigkeit sich der zwar aufgesetzten aber dennoch höflichen Art seines Kollegen anzupassen, sorgt hier für den komischen Effekt. Seine Reaktionen sind allesamt lächerlich gemacht. Allein seine Unbeherrschtheit wirkt kindlich, zumal eine emotionale Reaktion der Familie Kirschbaum vorbehalten wäre, die in dieser Situation genötigt wird Ihrem eigentlichen Peiniger – Hardtloff ist Leiter der SS-Abteilung – zu helfen. Die Situation wird durch die gefasste, höfliche und doch bestimmte Art von Preuß in Kontrast gesetzt, der hierdurch intelligent und zugleich gefährlich wirkt. Meyer, als zweiter Repräsentant der Täterschaft, wird zahnlos. Seine übertriebenen Handlungen laufen allesamt ins Leere und bewirken nichts. Er kann seiner Situation nicht entfliehen und vermag sie nicht zu ändern. Was er als Handlungsmacht besitzen sollte, wird lediglich seinem Kollegen zugeordnet, während er selbst zum Opfer der Lage mutiert. Hierzu ist eingangs bereits erwähnte These Platons interessant, nämlich dass Lächerlichkeit, eine Art Unwissenheit, bei Mächtigen als „hassenswert und schändlich“, bei Schwachen jedoch „lächerlich“ wirke.<sup>116</sup> Meyer ist in dieser Situation der Schwache, weil er seine Überlegenheit einfach nicht verwirklichen kann.

---

<sup>116</sup> Platon: Philebos. 1997, (49c), S. 64

### 3.4. AUFWERTENDE KOMIK ALS BEWÄLTIGUNGSINSTRUMENT

Führt man die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammen, so zeigt sich, dass die Form der Ironie das vorherrschende Element der Komik ist und mit der Tragik des tatsächlichen, geschichtlichen Inhalts konkurriert. Faktentreue liegt jedoch nicht im Bestreben von Jurek Becker, weshalb er auch seinen Erzähler durch metafiktionale Einschnitte zur Fiktion erklärt oder selbigen das eigene Unwissen darlegen lässt. Eine Ebene tiefer im Werk ist es der Erzähler in seiner Funktion des Aufmerksamkeitsschaffenden, der dem Leser die Wahrnehmung von Nebensächlichkeiten aufdrängt und gefährliche Situationen schlichtweg verharmlost. Es sind dies wichtige Grundbedingungen, um die Historie zwar anzuwählen, sie aber zugleich zum Hintergrundgeschehen auszustaffieren, vor dem eine andere Erzählung stattfindet. Die Harmlosigkeit des Geschehens, die im Roman wiederholt suggeriert wird, führt nach András Horn zu einem verzeihenden Gestus. Verzeihend im Sinne einer Akzeptanz des Mißverhältnisses zwischen Norm und Gegenstand, wie er genauer festhält.<sup>117</sup> Für Jurek Becker mag dies bedeuten, dass, im Gegensatz zu einem satirischen Roman, die Aussage nicht an die Täter gerichtet ist. Jurek Becker hat keinen politischen Roman geschrieben. Seine Geschichte ist nicht als Verurteilung der Nationalsozialisten zu lesen, sondern als eine Aufwertung der gefangen gehaltenen Juden. Sie werden einer passiven Opferschaft enthoben, auf die sie die Geschichtsschreibung immer wieder reduziert und zu Individuen gemacht, die schlichtweg Menschen sind.

Wesentliche Funktion der hier vorgefundenen Form der Komik ist jedenfalls eine Aufwertung. Die Summe der komischen Elemente führt zu einer Verschiebung der angelegten Werte. Die Handlungsmacht wird durch die Lächerlichkeit der Täter und die naive Darstellung der Opfer zu zweiteren verschoben. Die Täter wirken selbst als schlagende und drohende Menschen harmlos. Sie werden auf ihre Arbeitsmittel reduziert („Scheinwerfer“, „Pfeifen“) oder in ihrer körperlichen Unterlegenheit dargestellt: „Er zieht sich seinen Rock straff und macht sich auf den Weg, der kleine Kerl.“ (JdL, S. 34). Stehen bleibt, dass die Opfer weniger Gefahr ausgesetzt sind und mehr Handlungsmacht besitzen, als es tatsächlich der Fall war. Diese Form der Komik, die eine positive Verschiebung zugunsten der zur Identifikation bereitstehenden Protagonisten erwirkt, soll hier „aufwertende Komik“ genannt werden. Ihre Funktion ist es, alles „besser“ darzustellen, als es tatsächlich war. Der Ironiker bewerkstelligt das indem er zwar nicht immer das

---

<sup>117</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 131

Gegenteil, zumindest aber immer „*etwas anderes*“ mitaussagt. Vom Lügner ist er dennoch einfach zu unterscheiden, denn „der Lügner sagt nicht das Gegenteil von dem was er meint, sondern das Gegenteil von dem was er weiß.“<sup>118</sup> Es geht dem Ironiker also nicht darum zu täuschen, sondern eine Alternative zu bieten, die man manchmal der Realität vorziehen möchte, um frei zu sein.

Denn frei, so die Aussage, kann man physisch aber auch im Geiste sein. Man verlebt die Bewusstheit der eigenen Abhängigkeit entweder als positiven, hellbewussten Willen zur Eigenbestimmung oder als dumpfes Unbehagen.<sup>119</sup> Man *muss* sich nicht vormachen, dass es sich dabei um eine einfache Übung handeln würde – im Angesicht von körperlicher Gewalt, permanenter Lebensgefahr und Inhaftierung – aber man *darf* es. So holt sich Jurek Becker etwas aus seiner unbekanntem Vergangenheit in die Gegenwart. Dem etwaigen Vorwurf dieser Roman würde der geschichtlichen Wahrheit nicht genügen, ist schlichtweg stattzugeben. Für die Erinnerung Jurek Beckers ist die „Subjektivierung der Geschichte“<sup>120</sup> jedoch von essenzieller Bedeutung, so wie sie es auch für seine Leserschaft sein soll. Die gesellschaftliche Wahrheit wird hier strapaziert, zugunsten einer persönlichen:

Als *autobiographische* Wahrheit wird das vom *schreibenden* Ich als bedeutend Erkannte und Mitgeteilte verstanden. Dadurch soll akzentuiert werden, dass das persönlich Mitgeteilte nicht im Hinblick auf eine *referenzielle* Wahrheit, sondern eine für das *schreibende* Subjekt relevante Wahrheit untersucht wird.  
<sup>121</sup>

Die in *Jakob der Lügner* angelegten stilistischen sowie strukturellen Elemente, wie die Naivität der Opfer, deren Alltag untereinander unter weitestgehender Ausblendung der Gefangenschaft dargestellt wird sowie die wiederholte Darstellung „schwacher“ Täter, dienen allesamt einer grundlegenden Ironie. Nichts scheint, wie es sein sollte und jeder Satz verwehrt sich der geschichtlichen Düsternis. Die Komik durchbricht den Schein und zeigt das Wahre. Angesichts der körperlichen Schwächen und mäßig dargestellten Intelligenz sind die Aufseher keine Übermenschen. Ihre strukturelle Überlegenheit erscheint als ein Vermächtnis unglücklicher Begebenheiten, jedenfalls nicht von Natur aus gegeben, wie es sich die Nationalsozialisten so gerne weismachen wollten.

---

<sup>118</sup> Japp, Uwe: Theorie der Ironie. 1983, S. 16

<sup>119</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 132

<sup>120</sup> Wolf, Werner: Die Domestizierung der Geschichte. 1994, S. 284

<sup>121</sup> Zielińska, Mirosława: Narrative Bewältigung von Schuld und Trauma in der deutschsprachigen Autobiographik vor 1989/1990. 2011, S. 23

Die harmlose Darstellung der Begebenheiten, die die Ironie befeuert, ist zugleich Aussagewert des Romans. Im Sinne Karl Bühlers Organon-Modells, nach welchem Aussagen und Sprechakte in dem Verhältnis Sender-Empfänger-Gegenstand verstanden werden müssen, ist der Charakter der Erzählung dem Sender, Jurek Becker, am nächsten. Das Werk hat demnach vordergründig eine „Ausdrucksfunktion“ und ist weniger als objektivierte Gegenstandsdarstellung („Darstellungsfunktion“) noch als Handlungsaufforderung („Appellfunktion“) zu verstehen.<sup>122</sup> Dem privaten Ausdruck Jurek Beckers ist vordergründig Bedeutung beizumessen. Die Wahl der ironischen Darstellung, verweist auf den Wunsch sich zu befreien, „diese verfluchte Geschichte loszuwerden“ (JdL, S. 9), wie auch der Erzähler sagt. Weniger hingegen die Absicht auf die Gesellschaft einzuwirken. Die Verflechtung des an und für sich fiktiven Romans mit seinen eigenen Gedanken, gibt Becker etwa unwillkürlich preis, als er ein Foto von einem deutschen Wachposten sieht und hierzu festhält: „Mit dem deutschen Posten neben dem Schilderhäuschen kann man schon eher Mitleid haben, wie er so dasteht, fern der Heimat und verloren [...]“<sup>123</sup> Ähnlich findet sich im Roman:

Der Posten der Holzbaracke sitzt auf ein paar Ziegelsteinen, hat das Gewehr abgenommen, neben sich gestellt, lehnt den Kopf an die Wand, hält die Augen geschlossen und sonnt sich. Er lächelt, er könnte einem fast Leid tun. (JdL, S. 36)

Becker hat seine Kindheit durch das Ghetto doppelt verloren. Einerseits durch den Verlust der Möglichkeit die Welt ungezwungen und spielerisch zu erleben, andererseits durch die fehlende Erinnerung an diese Zeit selbst. Ein Zurückgewinnen dieser Erinnerungen an die Kindheit, wie er es als inneren Drang beschreibt<sup>124</sup>, scheint jedoch gefährlich. Faktisch hat die Realität Becker in dieser Zeit viel Leid beschert. Kann er zwar dieser Historie nicht entfliehen, so hat er aber wenigstens die Oberhand bei ihrer Verinnerlichung.

Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können.<sup>125</sup>

Für Jurek Becker als erinnernde Person ist dieser Roman eine Möglichkeit, seinem ganz persönlich verlebtem Trauma näherzukommen. Seiner „dissoziativen Amnesie“<sup>126</sup>, die ihn

---

<sup>122</sup> Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 1934, S. 28

<sup>123</sup> Becker, Jurek: Die unsichtbare Stadt. 1997, S. 26

<sup>124</sup> Ebd. S. 25

<sup>125</sup> Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor. 1992, S. 254

hat sämtliche Geschehnisse vergessen lassen zum Trotz, erarbeitet er sich seine ganz persönliche und neue Erinnerung, die den objektiven, wahren Schrecken beherbergt, ihm aber die Wichtigkeit entzieht.

Häufig stoßen die Enkel zufällig auf Dokumente aus der NS-Zeit, auf Bilder, Tagebucheinträge oder Briefe ihrer Großeltern. Mit ihren unbeantworteten Fragen, dem Gefühl nicht die ganze Wahrheit über ihre Familiengeschichte zu kennen und von einem latenten „Phantomschmerz“ begleitet, begeben sich die Protagonisten auf Vergangenheitsrecherche.<sup>127</sup>

Das Ergebnis seiner Recherche hat Becker also in Komik gekleidet. Die Ironie ist dabei geistreich und bezieht sich auf eine Enthebung der Opfer aus ihrer passiven Rolle. Sie sind nicht lächerlich gemacht, sondern ihr scheinbares Unvermögen die Gefährlichkeit ihrer Umwelt ausreichend wahrzunehmen, wird durch den ironischen Gehalt als uneigentlich enttarnt und hierdurch als bewusste Abwendung von Schrecken und Leid. Somit generiert Becker für sich und die Opfer des Holocaust eine Freiheit des Geistes, die Freiheit das sehen zu wollen, das man möchte und das auszublenden, das man nicht sehen möchte.

So überwindet der freie Geist die Täuschung stets aufs Neue und im Einzelnen, durch den jeweils neuen Blick auf die Dinge. Die Täuschung als Grundprinzip des Lebens vermag er bei allem aber nicht zu überwinden. Er spielt mit der Täuschung und überwindet sie dabei indirekt, indem er sie mit ihren eigenen Mitteln bekämpft – als Künstler/Philosoph jedoch ganz autonom, denn das ist seine Devise. Insofern steht der freie Geist im Zeichen eines ewigen Anfangs.<sup>128</sup>

Ein Rest bestimmender Realität muss jedoch auch im Roman verbleiben und die zunächst eher hintergründige Gefangenensituation, gewinnt im Verlauf des Plots immer mehr an Bedeutung. Ab etwa dem letzten Drittel des Buches tritt die Komik deutlich zurück und die Schilderungen werden düsterer, wie auch das Ende mit der Zugfahrt nach (vermutlich) Auschwitz. Da hilft auch das alternative Ende des Erzählers nicht, in welchem Jakob bei einem Fluchtversuch erschossen wird. Ein Zugeständnis Beckers‘, dass Komik zwar vieles mit der sogenannten Wahrheit anstellen, ihr aber auch niemals vollständig entfliehen kann. Diese Grenze ist ihm, dem Autoren, auch selbst beschieden. Er mag sich zwar Entlastung erwirken, durch die Darstellung mit Komik, die tatsächliche Historie kann aber auch sein Wunsch nicht brechen. Seine Vergangenheit, wie auch immer er sie für sich auskleiden

---

<sup>126</sup> Butollo, Willi / Hagl, Maria / Krüsmann, Marion: Kreativität und Destruktion posttraumatischer Bewältigung. 1999, S. 45

<sup>127</sup> Frieden, Kirstin: Neuverhandlungen des Holocaust. 2014, S. 65

<sup>128</sup> Appel, Sabine: Oberflächlich – aus Tiefe. 1997, S.267

möchte, wird ihm letzten Endes immer noch eine verlorene Kindheit, den Verlust von Verwandten, das Verhungern seiner Mutter und eine Zeit in Gefangenschaft und Angst ausstellen. Umso wichtiger für Becker sich Luft durch das Lachen zu verschaffen, weil es „Verdrießlichkeiten und finsternen Ernst mit Heiterkeit entwaffnet und oft Anstößiges, das sich nicht leicht mit Argumenten aus der Welt schaffen lässt, durch einen Scherz und durch Lachen erledigt.“<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Cicero, Marcus Tullius / Nüsslein, Theodor (Übers. U. Hg.): De oratore. 2007, (II 236), S. 245

## 4. MANUEL SCORZAS *REDOBLE POR RANCAS*

### 4.1. MANUEL SCORZA UND DIE *CAMPESINOS*

Als Autor von *Redoble por Rancas* (RpR)<sup>130</sup> (dt. „Trommelwirbel für Rancas“) bedient sich der Peruaner Manuel Scorza ähnlicher Methoden wie Jurek Becker. So etwa die Verflechtung von nachweisbarer, faktischer Historie mit fiktionalen Elementen. Darunter auch die umfangreiche Anwendung von Komik. In diesem Roman steht sie jedoch unter anderen Vorzeichen, weshalb sich auch die verwendeten Formen von jenen aus *Jakob der Lügner* unterscheiden.

Manuel Scorza steht mit den Erzählungen des Romans in persönlicher Verbindung. Ein Blick auf seine Biographie ist erforderlich, um die Nähe und den Blickwinkel seiner eigenen Erfahrung bestimmen zu können. So interessiert zunächst der soziale Hintergrund auf den Scorza in diversen Selbstaussagen immer wieder referiert. Sein Vater, aufgewachsen in der Provinz von Cajamarca, arbeitete zunächst als Hilfsarbeiter auf einer Zuckerplantage, ehe er in die peruanische Hauptstadt Lima übersiedelte und dort als Elektriker in einem Heim für psychisch Erkrankte Anstellung fand. Dort lernte er auch die Krankenschwester und zukünftige Ehefrau Edelmira kennen.<sup>131</sup> In dieses Umfeld wird am 9. September 1928 deren Sohn Manuel Scorza hinein geboren, der seine ersten Jahre in enger Beziehung zu dem Heim heranwächst. Als Erwachsener wird Scorza Behauptungen anstellen, wonach er in den Zentralanden geboren wäre, wie auch seine Mutter.<sup>132</sup> Mit dergleichen Ungenauigkeiten zu seinem Leben versorgt er die Presse sein Leben lang. Meistens jedoch in passiver Form, indem er falsche Daten zu seiner Person schlichtweg nicht korrigiert. Erst gegen Ende seines Lebens veröffentlicht er den Artikel „Fe de erratas“ in welchem er einige, kursierende Falschinformationen über sein Leben richtigstellt.<sup>133</sup> Wenn er auch nicht im Heimatdorf seiner Mutter geboren wurde, so zieht er mit seiner Familie später tatsächlich dorthin. Scorza ist zu dieser Zeit etwa 7 bis 8 Jahre alt. Der Grund ist sein aufkeimendes Asthma, das die Familie zu diesem gesundheitlich

---

<sup>130</sup> Scorza, Manuel: *Redoble por Rancas*. (Letras Hispánicas). Madrid: Ediciones Cátedra 2016; In der Folge mit der Sigle “RpR” abgekürzt.

<sup>131</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 16

<sup>132</sup> Ebd. S. 16

<sup>133</sup> Scorza, Manuel: *Fe de erratas*. 1983.

motivierten Ortswechsel veranlasst.<sup>134</sup> Dort, in dem Dorf Acoria, eröffnen seine Eltern eine Bäckerei und Scorza sammelt seine ersten Erinnerungen mit der indigenen Bevölkerung, der er sich später zugehörig fühlen wird. Doch nach ein paar Jahren siedelt die junge Familie zurück nach Lima, wo Scorza in der Privatschule „Colegio Militar Leoncio Prado“ eingeschrieben wird. Interessant ist hieran, dass Mario Vargas Llosa, einige Jahre später ebenfalls in diese Schule gehen und sie negativ in Erinnerung behalten wird. Anders Manuel Scorza, der auf diesen Umstand angesprochen, urteilt, dass Vargas Llosa aus einer bürgerlichen Familie kommend, diese Schule als Bestrafung muss verstanden haben, während sie ihm als einzige Möglichkeit erschien, sozial aufzusteigen.<sup>135</sup> Insofern interessant, dass sich Scorza immer wieder in ärmliche Verhältnisse rückt, obwohl seine Eltern zwar eher der Unterschicht angehörig, aber keinesfalls arm waren.<sup>136</sup>

Es war dies auch die Zeit, in welcher Scorza begann sich politisch zu interessieren und zu engagieren. Gegen Ende seiner Schulzeit nimmt er an Demonstrationen gegen die repressive Regierung von Manuel Prado (1939-1945) teil und tritt in eine heimliche Zelle der links-nationalistischen Partei APRA ein.<sup>137</sup> Sein politisches Engagement, das sich auch in aktiver Form immer wieder gegen Unterdrückung und Repression richtet, bestimmt ihn zeitlebens. Sein Studium „filosofia y letras“ an der *Universidad Nacional de San Marcos*, kann er nicht rechtzeitig abschließen, als er 1948 für neun Monate inhaftiert wird. Er zeigte sich für die Organisation widerständische Studentengruppen gegen die Diktatur von General Manuel Odría verantwortlich.<sup>138</sup> Nach der Haftentlassung trat Scorza die erste seiner zwei Exilzeiten an. Er verbrachte Jahre in Chile, Argentinien und Brasilien sowie später längere Zeit in Mexiko.<sup>139</sup> Erst 1956 kehrt er mit der beginnenden zweiten Amtszeit Manuel Prados nach Peru zurück.<sup>140</sup>

In den frühen 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts finden nun auch die historischen Ereignisse statt, denen Manuel Scorza beigewohnt hat, sich gegen sie aufgelehnt und vor allem in seinem Zyklus „La guerra silenciosa“ beschrieben hat. Die Referenz eines

---

<sup>134</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 16

<sup>135</sup> Acutis, Cesare: „Manuel Scorza: il mito e la storia“. *Nuovi Argumenti* 38-39 (1974), S. 87. Nach: Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 17

<sup>136</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 15

<sup>137</sup> Gras Miravet, Dunia: *Manuel Scorza, un mundo de ficción*. 1998, S.35f

<sup>138</sup> Ebd. S.38

<sup>139</sup> Ebd. S.59

<sup>140</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 23

Zusammenhangs zwischen tatsächlicher Geschichte, wie sie im Peru dieser Zeit stattgefunden hat, zu seinen Romanen liefert Scorza selbst bereits in der einleitenden „noticia“ zum Roman *Redoble por Rancas*.

Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron.” (RpR., S. 149).

Der einsame Kampf der *campesinos*, der indigenen Landbevölkerung, war tatsächlich auch Realität. In den späten 50er-Jahren war die Provinz um Cerro de Pasco in Peru um die Erhaltung und den Ausbau der zwei wichtigsten Einnahmequellen bemüht. Es war dies zum einen die Viehzucht, zum anderen der Bergbau.<sup>141</sup> Beide Wirtschaftszweige modernisierten sich und die Provinz, weshalb vormals eigentumslose Ländereien von Großgrundbesitzern besetzt und bewirtschaftet wurden. Der nicht weltwirtschaftlich organisierten Landbevölkerung, die lediglich für den eigenen Erhalt arbeitete, gingen auf diesem Wege bearbeitbare Agrarflächen verloren. Sei es für den Ackerbau als auch für die Viehzucht. Dieser Umstand wurde jedoch gemildert, durch die gleichzeitige Expansion des Bergbaus, allen voran durch die Cerro de Pasco Corporation, die rund 90% der Minen in der Provinz verwaltete.<sup>142</sup> Das nordamerikanische Unternehmen gewann eine Vielzahl an ländlichen Arbeitern für den Abbau von Kupfer in den Minen, wodurch ein gewisser Ausgleich geschaffen wurde. Jedoch kam es gegen Ende der 50er-Jahre zu einem Preisdruck für die Cerro de Pasco Corporation, weshalb eine große Kündigungswelle die Arbeiter zurück in ihre Dörfer drängte.<sup>143</sup> Nunmehr wirkte sich das Fehlen von Ländereien, um für den eigenen Erhalt zu sorgen, prekär aus, weshalb es rasch zu Aufständen der *campesinos* gegenüber den Großgrundbesitzern kam. Zunächst vereinzelt und regional, im Laufe der Auseinandersetzungen jedoch immer besser organisiert, traten die Indios ihren Unterdrückern entgegen.<sup>144</sup> Die Konflikte wurden rasch zum politischen Thema und reichten über die regionalen Grenzen hinaus, jedoch waren angekündigte Agrarreformen zahnlos oder wurden wieder zurückgenommen. Die Kämpfe kulminierten schließlich im Massaker von 1962, als sich rund 3.500 Bauern zu einer irregulären Armee

---

<sup>141</sup> Gras Miravet, Dunia: Manuel Scorza, un mundo de ficción. 1998, S.336

<sup>142</sup> Ebd. S.336

<sup>143</sup> Ebd. S.337

<sup>144</sup> Schmidt, Friedhelm: “Redoble por Rancas” de Manuel Scorza.. 1991, S. 235

zusammenschlossen und sich Polizei und Armee entgegenstellten.<sup>145</sup> Das Ergebnis der Niederschlagung der aufständischen und großteils waffenlosen Bauern waren zumindest 7 Tote, 18 Verwundete sowie 40 Gefangene.<sup>146</sup>

In der Folge schwindet der Widerstand, nicht etwa aufgrund gelöster Probleme, sondern durch eine geänderte Politik in Peru. Aufkeimende nationale Kräfte verdrängen linksorientierte Politiker, die sich hauptsächlich dem Schutz der indigenen Bevölkerung gewidmet hatten. Dies geschieht teilweise auch durch Inhaftierungen, wie es etwa dem Bürgermeister von Cerro de Pasco, Genaro Ledesma, widerfahren ist.<sup>147</sup> Ursprünglich als Lehrer für die Minenarbeiter eingestellt, setzte er sich bald schon für die Indios ein und half bei der Organisation des Widerstands gegen die vereinnahmenden, ökonomieorientierten Unternehmen. Die Wichtigkeit seiner Person für Scorza zeigt sich einerseits dadurch, dass er Ledesma als Protagonisten in Kapitel 24 seines Romans auftreten lässt, in welchem er als Fürsprecher für die Bewohner von Rancas eintritt, andererseits auch durch die Freundschaft, die beide verbindet. Im Austausch mit Ledesma dürfte Scorza auch Material für seinen späteren Romanzyklus gesammelt haben. Zunächst jedoch wird Scorza 1961, mittlerweile als aktiver Militant und Fürsprecher für die linksliberale Politik bekannt, von den *campesinos* um Unterstützung gebeten. Seine Partizipation findet formale Bestätigung dadurch, dass er in Lima das „Movimiento Comunal del Perú“ repräsentiert.<sup>148</sup> Aber sein Einsatz geht über formalpolitische Instanzen hinaus. Vor allem in den ersten Monaten des Jahres 1962 verbringt er einige Zeit in Cerro de Pasco an der Seite der örtlichen Anführer der Widerstandsbewegungen. Dass er sich immer wieder selbst als den Indios zugehörig fühlt und hierfür auch seine Biographie verfremdet, wie bereits seine Lüge über den Geburtsort preisgibt, tut dem Vertrauen, dass ihm die Bauern und Minenarbeiter schenken keinen Abbruch. In unmittelbarer Nähe wird er Zeuge der Geschehnisse und bezieht eindeutig Partei für die stimm- und rechtlosen Bauern. Jahre später muss Scorza Peru erneut verlassen. In den zehn Jahren seines Exils in Paris (1968-1978) ruhen seine Erfahrungen nicht. Er schreibt und veröffentlicht dort seinen gesamten Romanzyklus „La guerra silenciosa“, beginnend mit *Redoble por Rancas*. Dass ihn hierbei seine eigenen Erfahrungen bestimmen, gibt er in seiner „noticia“ offen preis. „Más que un

---

<sup>145</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 24

<sup>146</sup> Gras Miravet, Dunia: *Manuel Scorza, un mundo de ficción*. 1998, S.346

<sup>147</sup> Ebd. S.341

<sup>148</sup> Ebd. S.341

novelista, el autor es un testigo.“ (RpR, S. 149). Die reine Dokumentation und geschichtsneutrale Wiedergabe seines Zeugnisses, ist jedoch genauso wenig sein Anliegen. Mit seinem Werk will er Aufsehen erregen und Achtung für die Indios erwirken. Ein Projekt, das somit auch in die Zukunft gerichtet ist. Dass er sich der Bauernschaft der Zentralanden zugehörig fühlt, mag zutreffen, auch wenn er hierfür kein formales Zeugnis vorzulegen hat. Seine weltoffene Haltung in Kombination mit seiner städtischen Gelehrtheit ist aber ein Vorteil.

Scorza no es un cronista indígena, él pertenece a la clase media urbana, económicamente dependiente de los centros de poder establecidos, maneja otra cosmovisión diferente a la que representa y por ello su visión no puede ser desde dentro, pero desde su clase media letrada incursiona en un referente distinto para descifrar estos códigos que son heterogéneos por la pluralidad de factores humanos que involucran.<sup>149</sup>

Scorza widmet sich der Thematik der unterdrückten Indios sehr intensiv. Insgesamt fünf Romane schreibt und veröffentlicht er in Paris im Rahmen seines Zyklus '„La guerra silenciosa“ (dt. „Der lautlose Krieg“). Allein der Titel verweist bereits auf die Absicht Scorzas, nämlich einer Minderheit, die im existenziellen Kampf gegen private Unternehmen und Regierung steht, Gehör zu verschaffen. Und dies gelingt Scorza auch auf internationaler Bühne, zumindest für die literarische Welt. Sein Roman wird 1970 erstmals in Barcelona veröffentlicht und erlangt in den 70er-Jahren in Europa bedeutende Rezeption und Anerkennung. In Verbindung gebracht mit literaturtheoretischen Strömungen wie dem *realismo mágico* und dem *Indigenismo* avancierte die Erzählung zu einer interessanten Neuheit aus dem lateinamerikanischen Raum. Europa ist zu dieser Zeit gerade für diese Einflüsse empfänglich, gilt der Literaturraum über dem Atlantik doch als zu entdeckendes Novum. Bekannte Autoren wie Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso oder Julio Cortázar begleiten die Rezeptionsgeschichte Scorzas' Romane. Dieser Umstand sowie die Tatsache, dass Scorza zu dieser Zeit in Frankreich im Exil lebte führte in den 70er-Jahren zu einer verstärkten Rezeption in Europa, wohingegen es kaum Veröffentlichungen in Amerika gab.<sup>150</sup> Das kehrte sich in der ersten Hälfte der 80er-Jahre um, als die meisten Publikationen in Lateinamerika stattfanden und sich die Ausgaben in Europa wieder verringerten. Die verzögerte Rezeption in Amerika ist wohl der

---

<sup>149</sup> Hernández J., Consuelo: *Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza*. 1995, S. 151

<sup>150</sup> Gras Miravet, Dunia: *Manuel Scorza, un mundo de ficción*. 1998, S.206

Erstveröffentlichung in Europa geschuldet sowie Scorzas Abwesenheit. Mit seiner Rückkehr nach Peru Ende der 70er-Jahre stiegen auch die Publikationen ebendort. Die Rezeption ist seiner Person gefolgt. Indirekt auch durch einen nochmaligen, kurzfristigen Anstieg der Publikationen in der Folge seines unglücklichen Todes. Auf dem Weg zu einer Konferenz verunglückt Scorza am 2. November 1983 bei einem Flugzeugabsturz in der Nähe von Madrid.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 29f

## 4.2. GEFÄHRLICHE DEUTLICHKEIT DER ERZÄHLUNG

### 4.2.1. AUTHENTIFIZIERUNG DER EREIGNISSE

*Redoble por Rancas* ist der erste Roman dieses Zyklus‘ und verarbeitet die Themen, rund um den Kampf der *campesinos* gegen Großgrundbesitzer und die „Cerro de Pasco Corporation“. In insgesamt 34 Kapiteln, werden alternierend zwei Geschichten erzählt. Jene Kapitel mit ungeraden Nummern behandeln den Konflikt zwischen den Protagonisten Héctor Chacón, einem Bauern aus dem Dorf Yanacocha, und dem Richter Dr. Montenegro, seinesgleichen Großgrundbesitzer der *hacienda* „Huarautambo“. Der Richter ist als verlängerter Arm der Politik legalisiert, herrscht jedoch de facto eigenmächtig und willkürlich über die Bewohner der Region. Die Problematik der Willkür, wie auch die Landnahme, die er betreibt, sind bereits Referenzen auf den tatsächlichen, geschichtlichen Hintergrund. Chacón, gerade eben eine Haftstrafe hinter sich, die ihm Dr. Montenegro auferlegt hatte, ist sich über die Ausbreitung des Guts des Richters im Klaren. „–Cuando yo entré en la cárcel –prosiguió Chacón– nuestras tierras eran el doble. En cinco años Huarautambo se las ha tragado.“ (RpR, S. 165). Mit Mitteln des Rechts ist ihm kein Erfolg möglich, weshalb er sich dazu entschließt, Dr. Montenegro zu töten.

Der zweite Plot, der sich über die geraden Kapitel erstreckt, ist hiervon eigenständig und behandelt dennoch ein ähnliches Thema. Es ist dies das Auftauchen eines Zauns, der immer mehr Landmassen in der Region um das Dorf Rancas einschließt. Wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt, wird dieser von der „Cerro de Pasco Corporation“ errichtet. Nach und nach werden den Bauern wichtige Weideflächen genommen. Straßen und Wege werden ohne Rücksicht vom Zaun gekreuzt und bleiben unpassierbar zurück. Die eingeschränkten Verkehrsmöglichkeiten machen enorme Umwege erforderlich. Die erste Reaktion der Bewohner von Rancas fällt verhalten aus. Zunächst unwissend, wer diesen Zaun errichtet und wie bald er sie von lebensnotwendigen Ländereien fernhält, wird nur beraten und abgewartet. Im Laufe des gesamten Romans umgrenzt der Zaun immer größere Landstriche, weshalb die Bauern und Hirten zur Handlung gezwungen sind. Sie versuchen den Zaun niederzureißen, attackieren die Arbeiter, die ihn errichten, und sprechen im Amt von Cerro de Pasco gegen diese Willkür vor. Sämtliche Ihrer Versuche bleiben jedoch erfolglos. Am Ende werden die Bewohner von Rancas von der *guardia civil* vertrieben und ermordet. Ein aussichtsloser Kampf und ein Ende, das an die historischen Ereignisse von Mai 1962 angeglichen ist.

Dem Wiedererkennungswert der realen Ereignisse sind einige Techniken geschuldet, deren sich Scorza bedient. Für jene Leserschaft, die mit der peruanischen Geschichte nicht weiter vertraut ist, sind im Roman einige Marker gesetzt, sodass selbst ohne weitere Recherche die Rekurrenz auf tatsächliche Ereignisse gegeben ist. Im Unterschied zu Becker, dessen Roman allein den Bekanntheitsgrad der Historie nutzt ohne genauer hierauf verweisen zu müssen, konnte Scorza nicht auf eine derartige Bekanntheit der Geschichte zurückgreifen. Der Holocaust ist nach den ersten Zeilen Beckers' Romans erkennbar und im europäischen Geschichtsbewusstsein derart verankert, dass die Wiedererkennbarkeit in hohem Maß gewährleistet ist. Scorza hingegen muss seine Leser auf die wahre Begebenheit verweisen und verwendet hierfür einschlägige Terminologie. In seiner *noticia* kündigt er den nachfolgenden Roman als „Chronik“ an und verweist darauf, dass die Namen seiner Protagonisten großteils die realen wären. Nur bei Personen, deren Schutz gegenüber der Justiz er aufrechterhalten wolle, habe er die Namen geändert (RpR, S. 149f). Nicht erforderlich scheint dies für den Bauern Héctor Chácon zu sein, der in Realität zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits inhaftiert war.<sup>152</sup> Nicht erwähnt Scorza, dass Namensänderungen etwa auch seinem eigenen Schutz dienen mochten, denn auch „Dr. Montenegro“, welcher im Roman persönlich und symbolisch für die Unterdrückung der *campesinos* steht, basiert ursprünglich auf der Person Francisco Madrid Salazar.<sup>153</sup> Scorza, der, als er den Roman schrieb, bereits seine zweite Exilzeit angetreten hatte, und auch auf ein Jahr Gefängnis zurückblicken konnte, tat vermutlich auch recht daran, denn die direkte Anklage, die er gegen den Richter erhebt, hätte für Scorza womöglich erneut zu einer politischen Verfolgung geführt.

Durch Referenzen auf die bekanntere Geschichte, wie sie für das Verständnis der Nation Peru objektiviert und kanonisiert wurde, erhält der Plot zusätzliche Authentizität. Die Leser werden mit bekannter sowie unbekannter Historie auf einer Ebene konfrontiert, weshalb sie eher dazu geneigt sind, den dargestellten Ereignissen eine gewisse Plausibilität in der Realität einzuräumen. So etwa Referenzen auf Manuel Prado, zweifacher Präsident Perus, den Scorza kurzerhand spöttisch vorführt:

---

<sup>152</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 38

<sup>153</sup> Ebd. S. 40

Así vivimos durante la segunda presidencia de ese simpático humorista que, en un raptó de inspiración, destiló esta gota de elixir filosófico: „En el Perú — precisó el Presidente Prado— hay dos clases de problemas: los que no se resuelven nunca y los que se resuelven solos.“ La incultura de los campesinos impidió la propagación de tan interesante axioma filosófico. (RpR, S. 345)

Die Aussage Prados birgt für sich bereits ein komisches Potential. In unüblicher – und man möchte annehmen – auch unüberlegter Weise äußert sich Prado sehr ungeschickt, scheint er nämlich nicht zu bedenken, damit eine wertende Aussage über seine eigene Funktion zu tätigen. Als Präsident, der die Führungsfunktion einer gesamten Nation innehat, hätte er sich mit den Problemen derselben auseinanderzusetzen und sie Lösungen zuzuführen. So möchte man dem Präsidentenamt das Ideal einer Affinität zur Problemlösung zuschreiben. Prado allerdings bleibt bei seiner Zweiteilung nach Art der Probleme in beiden Fällen außen vor. Denn es erschließt sich, dass er über die eine Art Probleme nicht Herr zu werden vermag, die andere seine Person gar nicht vonnöten macht. Das offenkundige Selbstverkennen seiner Funktion in dieser Aussage lässt Platons Aussage zur Lächerlichkeit hier widerhallen. Es sei diese eine Art von Schlechtigkeit, als sich nicht zu erkennen.<sup>154</sup> Eine Form der Komik, die andernorts auch mit Dummheit gleichgesetzt wird. Die daraus resultierende Abweichung zur Norm wirkt komisch auf uns und zwar zulasten Prados. Im Unterschied zu einer „lustigen“ Person, die eine gewiefte Aussage wie diese als Witz darbieten könnte, ist es hier gerade die Unabsichtlichkeit, die ihm zum Verhängnis wird. Eine Schwäche, die sich als „Mangelscheinung des Erkenntnisvermögens“<sup>155</sup> darstellt. Scorza erhöht den Effekt, indem er die durchsichtig mangelhafte Aussage mit entsprechendem Co-Text in einen noch höheren Kontrast zum Ideal setzt. Er nennt Prado einen sympathischen Humoristen und seine Aussage als der Inspiration entsprungen sowie philosophisch wertvoll. Morreall legt den „cognitive shift“ als eine der Grundbedingungen des Komischen fest und definiert ihn als „a rapid change in our perceptions or thoughts“.<sup>156</sup> Scorza bereitet uns auf eine kluge Aussage vor, indem er sie mit entsprechend preisendem Vokabular ankündigt. Unsere Erwartung wird jedoch von der tatsächlichen Aussage durchkreuzt und sie wird auf ein niedrigeres Niveau geführt.

An anderer Stelle finden sich etwa Verweise auf Simón Bolívar und die Schlacht von Junín (1824), in welcher selbiger gegen die spanische Besatzung gekämpft hatte (RpR, S. 354f)

---

<sup>154</sup> Platon: Philebos. 1997, (49c), S. 64

<sup>155</sup> Wirth, Uwe: Dummheit. 2017, S. 52

<sup>156</sup> Morreall, John: Comic Relief. 2009, S. 50

oder auf Sabotageakte am Zaun, der von der Cerro de Pasco Corporation installiert wird (RpR, S. 345). Letzteres Beispiel besitzt zwar nicht den historischen Stellenwert Bolívars, doch auch hier gibt es eine reale Entsprechung. Die Widerstandsbewegungen gegen die willkürlichen Landnahmen führten unter anderem auch zum Niederreißen der Zäune.<sup>157</sup> Generell vermitteln die geschichtsreferenziellen Einschlüsse eine Plausibilisierung der Erzählung, die ihrer Thematik nach real stattgefunden hat, deren Darstellung jedoch fiktiv ist. Diesem Umstand wurde viel Aufmerksamkeit in der Rezeption gewidmet, indem die Realitätstreue der Erzählung immer wieder hinterfragt wurde.<sup>158</sup> Selbst wenn berechtigte Zweifel an der Ausgestaltung und der generellen Vermengung von Fakt und Fiktion unter dem Gesichtspunkt historiographischer Verfälschung gelten mögen, führte Scorzas Roman jedenfalls zur Auseinandersetzung mit den tatsächlichen Ereignissen. War es ihm ein Anliegen auf diese eher unbekannte, aber für eine Minderheit eben existentielle, Geschichte hinzuweisen, so ist es ihm gelungen.

Neben den Referenzen auf die Historie wird in der Forschung zu *Redoble por Rancas* auch der Sprache der Figuren ein gewichtiger Stellenwert eingeräumt. Hierbei fällt schnell auf, dass die dargestellten Indios sich eines regionalen Vokabulars bedienen, mit Anleihen aus dem Quechua, wie zum Beispiel „Cuy“ oder „Chacra“ (RpR, S. 160, 211). Diese Sprachfamilie, soweit sie als solches gelten mag, ist im andinen Raum Südamerikas verbreitet und grenzt sich somit von den dichter besiedelten Gebieten des Flachlands ab. Insofern realisiert Scorza einen weiteren Authentizitätsfaktor und hebt die regionale Besonderheit hervor. Abgesehen von diesen einzelnen Begriffen und nur regional bekannten Wörtern sprechen die Figuren des Romans jedoch ein korrektes, offizielles Spanisch. Insofern lässt sich eine Abweichung zur Realität festhalten, denn aufgrund der Weiträumigkeit der Anden sowie Isolation zu Flachlandgebieten, sind gesprochene Dialekte durchaus vorhanden. Hier ist vor allem vordergründig, dass Scorza den Indios Gehör verschaffen, ihnen sozusagen eine Stimme verschaffen wollte. Um dies auch zu erreichen, versuchte er das logisch korrekte Denken der Indios auch an die Rezipienten zu bringen.

---

<sup>157</sup> Gras Miravet, *Dunia: Manuel Scorza, un mundo de ficción*. 1998, S.343

<sup>158</sup> Ebd. S.257

Aunque en una primera lectura pareciera que Scorza sacrificara la autenticidad del lenguaje indígena porque sus personajes hablan un español correcto, la sustancia novelística de *Redoble por Rancas* revela el afán de un escritor que considera „erróneo“ empobrecer la lengua de sus personajes con un español mal hablado.<sup>159</sup>

Die Sprache wird den Rezipienten angepasst, die mehrheitlich „korrektes“ Spanisch sprechen. Dies ist zwar eine Einbuße an Authentizität, jedoch zugunsten einer besseren Verständlichkeit und Rezeption. Eine weitere Erklärung hierfür ist schlichtweg, dass Scorza selbst die andine Sprachfärbung nicht geläufig ist, jedenfalls nicht in dem Maße, um seinen Gedanken die ausreichende Schärfe mitzugeben.<sup>160</sup>

Die ungewöhnliche Verflechtung zweier getrennter Handlungsstränge, wovon die Erzählung um Héctor Chácon auch noch achronisch verläuft, hat ebenfalls zu einer Beachtung in der Forschung zu Scorzas Roman geführt. Die Fragmentierung der Erzählung wurde hierbei aus verschiedenen Quellen abgeleitet. Aldaz möchte darin etwa eine Analogie zur Sprache Quechua erkennen. Diese biete nämlich keine kognitive Trennung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die ungeordnete Aneinanderreihung der Geschehnisse sei hierfür der geeignetste Ausdruck.<sup>161</sup> Anders sehen dies etwa Hernández, der die Fragmentierung als modernen Literaturstil verstehen will<sup>162</sup> oder Schmidt, der darin Scorzas Kritik an der Geschichtsschreibung wiederzuerkennen meint.<sup>163</sup>

Im Unterschied zu Jurek Becker verwendet Manuel Scorza deutlichere Bezüge auf einzelne, reale Geschehnisse. War bei Becker der Anklang an die Holocaust-Ereignisse ausreichend, um einen tragischen Hintergrund zu schaffen, der auch ein anderer hätte sein können, sind es bei Scorza exakte Ereignisse, die auch thematisch verarbeitet werden und nicht austauschbar sind.

#### 4.2.2. EMPHASE DER INSTRUMENTALEN MACHT

Wie auch *Jakob der Lügner* gibt *Redoble por Rancas* bereits im ersten Kapitel relativ schnell Auskunft darüber, dass hier Komik zu Werke ist. Als Dr. Montenegro im Zuge seines täglichen Spaziergangs, für welchen sämtliche Einwohner der Stadt zu der

---

<sup>159</sup> Estrada, Oswaldo: Problemática de la diglosia „Neoindigenista“ en *Redoble por Rancas*. 2002, S. 162

<sup>160</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 42

<sup>161</sup> Ebd. S. 41

<sup>162</sup> Hernández J., Consuelo: *Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza*. 1995, S. 151

<sup>163</sup> Schmidt, Friedhelm: „Redoble por Rancas“ de Manuel Scorza. 1991, S. 237

entsprechenden Uhrzeit den Hauptplatz meiden, eine Münze verliert, sind es die Reaktionen der Bewohner, die deutlich übertrieben anmuten. Der einzige Zeuge des Vorgangs, Don Herón de los Ríos, seinesgleichen Bürgermeister von Yanahuanca, ruft dem Richter noch hinterher, doch dieser hört ihn nicht. Zwei Aspekte sind hier relevant. Zum einen, dass der Wert des verlorenen Sol, etwa fünf Keksen oder einer Handvoll Pfirsichen entspricht (RpR, S. 155), somit mäßig relevant erscheint, wie auch die Tatsache, dass man die Münze aufheben und dem Richter geben könnte. Unter diesen Voraussetzungen fallen die Reaktionen jedoch deutlich unerwartet aus. Der Direktor unterweist die Kinder, sie mögen keine Dummheiten mit der Münze anstellen, wollten sie ihre Eltern nicht im Gefängnis sehen. Ein Junge wagt es dennoch sie mit einem Stöckchen „anzustupsen“. Die Münze wird zur Attraktion und niemand wagt es sie anzufassen, geschweige denn in seinen Besitz zu nehmen. Im Kontext von Moralität liest sich etwa: „Y se dio el caso de que una provincia cuya desaforada profesión era el abigeato, se laqueó de una imprevista honradez.“ (RpR, S. 156). Die Alten sprechen ihren Stolz auf die Bewohner aus und selbst Hunde vermeiden es, zu bellen, wenn Dr. Montenegro seine täglichen Spaziergänge unternimmt. Erst ein ganzes Jahr später erblickt der Richter selbst die Münze, nimmt sie an sich und freut sich, einen Sol gefunden zu haben; „La provincia suspiró.“ (RdR, S. 158). Die Komik offenbart sich hier über die generelle Haltung zum Ereignis, denn die vorgeschobene Moral, wird durch die Übertreibung offengelegt und offenbart die Angst, die den Bewohnern eigentlich anheim ist. Hier wirkt die Komik in der Verstellung, die nach Henry Fielding aus Eitelkeit (vanity) oder Heuchelei (hypocrisy) entspringen kann<sup>164</sup>. Damit diese Form der Komik, die sich über mehrere Seiten aufbaut, funktionieren kann, muss der Erzähler mitwirken. Das scheinbar marginale Ereignis ist inkongruent mit den Übertreibungen in Handlung und Sprache. Morreall verweist darauf, dass unsere Erwartungen, normalerweise auf bekannte Muster ausgerichtet, enttäuscht werden: „The core meaning of >incongruity< in standard incongruity theories is that some thing or event we perceive or think about violates our normal mental patterns and normal expectations.“<sup>165</sup> Die Komik, die sich hieraus entwickelt, besitzt jedoch auch eine eigene Aussage. Dem Leser wird auf diese Weise deutlich, dass der Richter eine enorme Macht besitzt, der niemand zuwiderlaufen möchte. Was sich hier als hysterische Übertreibung der

---

<sup>164</sup> „Preface“ zu Fielding, Henry: *The History of the Adventures of Joseph Andrews And of his Friend Mr. Abraham Adams*. 2008, S. 6

<sup>165</sup> Morreall, John: *Comic Relief*. 2009, S. 11

Einwohner darstellt, offenbart sich im weiteren Verlauf des Romans als tatsächlich erforderlich. Popitz differenziert den Machtbegriff in vier verschiedene Ausformungen. Demnach steht „Aktionsmacht“ im unmittelbaren Zusammenhang mit Gewaltanwendung, die ein Verhalten erzwingt, wohingegen „instrumentelle Macht“ sich durch die Androhung von Sanktionen erhält. Weiters die „autoritative Macht“, die durch Gewährung oder Entzug von Anerkennung wirkt, und die „datensetzende Macht“, welche sich über Eigentums- und Produktionsverhältnisse definiert.<sup>166</sup> In *Redoble por Rancas* ist es die instrumentale Macht, die Dr. Montenegro repräsentiert, indem er Legislative, Judikative und Exekutive in seiner Person vereint. „[Dr. Montenegro] representa la encarnación del terrateniente tradicional omnipotente: poderoso, codicioso, maligno, arbitrario e intransigente“.<sup>167</sup> Diese oppressiven Eigenschaften werden im ungewöhnlichen bis tollpatschigen Verhalten der Einwohner manifest.

Ähnlich wie in *Jakob der Lügner* werden die mit Macht ausgestatteten Figuren oftmals objektiviert. Sie werden jedoch nicht auf ihre unmittelbaren mechanischen Handlungen reduziert, sondern auf ihre Funktionen erhöhend interpoliert. Dr. Montenegro etwa wird immer wieder als „traje negro“ bezeichnet. Als Anzugträger sticht seine übergeordnete Funktion heraus und dient hierbei der Machtlegitimation. Wie sehr diese komische Erweiterung dem Abbild von Realität dient, verrät Scorza in einem Interview: „El juez, en realidad el traje negro, nunca vistió traje negro. Pero hoy toda la población asegura que tenía traje negro. En este caso la ficción alteró la realidad, porque la gente se adaptó —o prefirió— la ficción.“<sup>168</sup> Auch der Anführer der *guardia republicana*, welcher dem Auftrag nachgeht, den Widerstand in Rancas zu brechen, wird als „Guillermo, el Carnicero“ (RpR, S. 162), „der Metzger“, bezeichnet. Erweiterungen wie diese, dienen dem Ausdruck der Macht und stehen in wesentlichem Unterschied zu den Objektivierungen, die auf die Opfer angewendet werden.

Hatten Jurek Beckers Aussagen über die Täter einen ironischen Ton, so sind Scorzas Täter bereits im Schatten von Sarkasmus beschrieben. Ein Blick auf drei Aussagen, soll uns dies verdeutlichen:

---

<sup>166</sup> Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. 1992, S. 31f

<sup>167</sup> Schmidt, Friedhelm: „Redoble por Rancas“ de Manuel Scorza. 1991, S. 236

<sup>168</sup> Scorza, Manuel / Tizón, Héctor (Interv.): Conversación con Manuel Scorza. 1980, S. 59

[Über Dr. Montenegro]: El brusco cariño por los hijos del Nictálope brotó entonces en el corazón del doctor Montenegro. (RpR, S. 349)

[Über die Situation, als sich die Dorfverantwortlichen um Dr. Montenegro zu einer 90-tägigen Poker-Partie zurückziehen]: Privada de las luces de sus más excelsos funcionarios, la provincia languideció. (RpR, S. 270)

[Über Amador „el Cortaorejas“, der diesen Spitznamen trägt, weil er gegen Geld seinen Opfern die Ohren abschneidet]: Así, en el seno de su propia familia, usualmente ingrata para el talento, se reconoció su genio. (RpR, S. 302)

Dass hier Sarkasmus am Werk ist, wird durch die Umstände deutlich. Montenegro liegt nichts an den Kindern von Héctor Chácon („el Nictálope“). Der Erzähler verwendet diese Aussage, als sich Montenegro der Frau von Chacón großzügig zeigt und ihr Geld zusteckt. Dieses aber mit der Absicht sie auf seine Seite zu ziehen, sodass sie ihren Mann verraten möge. Des „Leuchtens ihrer herausragendsten Funktionäre beraubt“ kommen sämtliche Geschäfte im Dorf zum Erliegen. In Wahrheit fehlt hier aber kein Talent, sondern es ist schlichtweg die skrupellos sorglose Abwesenheit der Politiker, die für eine 90-tägige Poker-Partie ihre Aufgaben schlichtweg nicht wahrnehmen. Und Amador, der gerne die Ohren seiner Opfer abschneidet und bisweilen in seiner Familie hierfür keine Anerkennung fand, wird ob seines Talents nun doch gefeiert. Das aber auch nur, weil Montenegro ihn für seine Zwecke gewinnt und auf Chacón ansetzt, was der Familie seine Wertschätzung garantiert.

Der schmale Grat zwischen Ironie und Sarkasmus wird oftmals gänzlich negiert und die Begriffe synonym verwendet. Eine differenzierende Ansicht vertritt etwa Meyer-Sickendiek indem er die Ironie vom Sarkasmus durch dessen „höhnische Form“ abgrenzt.<sup>169</sup> Demnach haben wir es mit einer Steigerung bis hin zur Aggressivität zu tun. Haiman pflichtet bei. Zunächst spricht er davon, dass es für Sarkasmus im Gegenzug zur Ironie Absicht benötige<sup>170</sup>, was jedoch einige Formen der Ironie nach Andrés Horn ausschließen würde, und nur eine als solche gelten ließe, nämlich die „Ironie des Schicksals“. <sup>171</sup> Treffender weiß Haiman wenig später eine geeignetere Trennung herbeizuführen:

---

<sup>169</sup> Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. 2017, S. 61

<sup>170</sup> Haiman, John: Talk is Cheap. 1998, S. 20

<sup>171</sup> Nach Hórn gibt es fünf verschiedene Formen von Ironie, wobei die meisten eine Absicht des Produzenten voraussetzen und doch kein Sarkasmus sind. Etwa die „Selbstironie“, wie z.B. der Verweis auf die eigene Person mit den Worten „Meine Wenigkeit“. Siehe auch Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 230-249

Irony [...] is relativistic, while sarcasm is absolute. The sarcastic perceives only two versions of reality: that which obtains on the stage among the characters where he or she pretends to be and that which obtains for the playwright in real life, where the sarcastic really stands.<sup>172</sup>

Was in dieser Definition nämlich treffend eingeht, ist die Tatsache, dass der Ironiker die Realität anzweifeln und zum Nachdenken anregen will. Es ist ein Auflockern des drückenden Ernstes und ein Hinterfragen der Notwendigkeiten des Lebens, wohingegen der Sarkasmus Kritik darstellt, welcher den dargestellten Personen eine (Mit-)Schuld an der vorherrschenden Form der Realität anlastet. Ergänzend ausgedrückt und um die Zielvorstellung erweitert: Primär will die Ironie einen Zustand verlassen, der Sarkasmus einen erreichen. Und Scorza möchte etwas erreichen, und zwar, dass sich die Täter als das erkennen, was sie sind, nämlich nicht mitfühlend, herausragend oder talentiert sondern egoistisch, unterdurchschnittlich und brutal.

Die Unnahbarkeit der auf sie wirkenden Mächte müssen die *campesinos* auch in der Gegenwärtigkeit des Zauns verspüren. Ohne dessen Errichter oder den Grund für seine Existenz zu kennen, wird seine von realen Menschen losgelöste Selbstständigkeit in den Vordergrund gerückt. Als eines Tages und überraschend ein Zug in Rancas hält und „Unbekannte“ ausspuckt, die sich ohne Umschweife dem Bau des Zauns hingeben, schreibt Scorza: „Así nació el Cerco.“ (RpR, S. 178) Die „Geburt“ des Zauns ist jedoch nicht die einzige Vermenschlichung. Er wird durchwegs menschlich-handelnd beschrieben, wie etwa mit den Verben „dormir“, „avanzar“, „correr“ oder „parar“. Wenn man angesichts dieser Beispiele vielleicht nicht zum Lachen angeregt ist, so ist es dennoch eine Art Gewieftheit des Autors, die vielleicht zum Lächeln reizt. Die Vermenschlichung des Zauns lässt uns auf intellektueller Basis schmunzeln, haben wir es hierbei mit einer Form der semantischen Inkongruenz zu tun. Die Vorstellung, dass Gegenstände wie Menschen handeln, lässt uns zwei verschiedenartige Systeme zusammenzudenken. In diesem Fall ist die „Script-based Semantic Theory of Humor“, kurz „SSTH“ von Victor Raskin durchaus interessant. Als Linguist stellt er die Behauptung auf, dass Humor immer aus der Inkongruenz zweier semantischer Systeme, sogenannter Skripte, entsteht. Ein Skript wiederum beschreibt er als „a bunch of terms alternately used to denote a structured chunk of information.“<sup>173</sup> Diese Theorie ist auf das Beispiel des vermenschlichten Zauns zwar

---

<sup>172</sup> Haiman, John: Talk is Cheap. 1998, S. 20

<sup>173</sup> Raskin, Victor: The Primer of Humor Research. 2008, S. 7

anwendbar, kann jedoch keinen allgemeingültigen Anspruch stellen. Allein, weil es aussagen würde, dass Komik zwingend aus der strukturalen Ebene entspringen müsse, aus einer semantischen Fehl- oder Doppelbindung. Dann wäre jede Frage bezüglich der Moral von Witzen obsolet, denn wir lachten demnach niemals über den Inhalt, immer jedoch über die Form. Gaut, der sich eingehend mit dem Problem von Moral in Verbindung mit Komik beschäftigt hat, ist zu einer offeneren Theorie gelangt. Er hält fest, dass Witze und Komik auf zweierlei Ebenen funktionieren können, nämlich auf intellektueller und auf affektiver.<sup>174</sup> Die Beispiele des vermenschlichten Zauns entspringen der intellektuellen Sphäre, andere funktionieren im Gegensatz dazu, durch die Involvierung unserer Gefühle und Emotionen. Gerade jene Witze sind es, die sich hierbei auf moralisch fragwürdigem Boden bewegen, so etwa die Beschreibung des Pfarrers von Rancas: „El padrecito Chasán es muy querido en estos pueblos. Se emborracha con los comuneros y duerme entre las piernas de alguna feligresa“ (RpR, S. 170). Hier überrascht die hedonistische und sexuelle Anspielung im Verhältnis zur erwarteten Moral eines Geistlichen, somit der Inhalt, nicht aber die Ausgestaltung der Punch-Line. So kehrt auch die Moralfrage zurück ins Spiel. Gaut sei Dank!

Die Täter in *Redoble por Rancas* sind durch die Strukturen legitimiert und ihre Strafen sind spürbar und gewalttätig, ihre Darstellung alles andere als harmlos. Im Kapitel 15 etwa, das den beiden Handlungssträngen als einziges enthoben und relativ eigenständig steht, tötet der Grundbesitzer don Migdonio de la Torre 12 seiner Arbeiter, nachdem diese ihm die Absicht zur Gründung einer Gewerkschaft mitgeteilt hatten. Unter dem Vorwand darauf anzustoßen, lädt Migdonio de la Torre sie in sein Anwesen, wo sie nach Genuss des vermeintlichen Schnapses zusammenbrechen und unter schweren Krämpfen sterben.

Das Lächerliche ist nach dem Grad seiner Harmlosigkeit abgestuft: wenn es absolut ungefährlich, absolut harmlos ist, ist seine (literarische) Darstellung humoristisch, humorvoll, humorig; wenn es relativ gefährlich ist, so ist sie satirisch.<sup>175</sup>

Während Jurek Becker für *Jakob der Lügner* viele Distanzierungsmechanismen bereitgestellt hat, um die Harmlosigkeit seiner Erzählung zu unterstreichen, führt Scorza gerade auf die Gefährlichkeit seiner Erzählung hin. Die unterdrückende, instrumentalisiert wirkende Macht der wenigen Täterfiguren ist allgegenwärtig, spürbar und – ein weiterer

---

<sup>174</sup> Gaut, Berys: Just Joking. 1998, S. 63

<sup>175</sup> Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 194

gewichtiger Gegensatz zu Beckers Roman – sie beherrscht den Inhalt. Beide Handlungsstränge erzählen von dem vorherrschenden Unrecht, der Unterdrückung und dem Kampf zwischen Tätern und Opfern. Die vorherrschende Form der Komik in *Redoble por Rancas* ist der Sarkasmus und über die Gesamtausgestaltung des Romans mutiert er zur Satire.

### 4.3. DIE UNZULÄNGLICHKEIT DER OPFER

#### 4.3.1. MITTELLOS – RATLOS – RECHTLOS

Den passenden Gegensatz zur sarkastisch überhöhten Täterschaft liefert Scorza mit den diversen Bezeichnungen für die Opfer des Konflikts, die *campesinos*. Oft sind es nur einfache herabwürdigende Beinamen, wie etwa „Fortunato, el Lento“, „El Chuto, Ildefonso<sup>176</sup>“ oder „el gordo Ermigio Arutingo“ (RpR., S. 162 u. 195). Ihren komischen Effekt erzielen diese Begriffe einzig und allein aus ihrem Verweis auf die Abweichung von einfachen sozialen Normen. „Langsam“ oder „Dick“ sind jeweils Bezeichnungen einer Abweichung von der Normalität. Als „Mischling“ ist man prinzipiell zwei gängigen Normen anhängig und somit auch wieder keiner. Komisch kann hier nur das Moment der gefühlten Überlegenheit sein, wie es Hobbes und Baudelaire schon ausführen. Selbst Henri Bergson meint der Komik inhärent, sei jeweils eine Gefühllosigkeit des Lachenden.<sup>177</sup> Als Gesamtheorie zur Komik ist diese Formel jedoch nicht mehr zeitgemäß und darf nur als mögliche Variante der Komik, nicht jedoch als sie bestimmendes Moment, verstanden werden.<sup>178</sup> Dennoch stellt sich die Frage, warum Scorza neben diesen abwertenden Bezeichnungen, die Opfer generell in herabwürdigenden Rahmen präsentiert. Etwa durch Anspielungen auf unzureichende Körperpflege: „Una brisa mortífera se levantó de las axilas enemigas del agua.“ (RpR, S. 227). Aber auch fragwürdige Gesundheit: „[Dijo] el gigante con una sonrisa que no mostró ningún diente por la sencilla razón de que no los tenía.“ (RpR, S. 210).

Scorza hat seinen Parteibezug aufseiten der *campesinos* immer wieder bekräftigt und seine Aussagen sowie Handlungen zeugen davon, dass er das Unrecht, das den Bauern widerfahren ist, anprangern möchte. Man muss der Frage nachgehen wie die derbe und herabwürdigende Darstellung der Opfer zu verstehen ist. Weiters warum sie Scorza gerade auf jene anwendet, denen er mit seinem Roman doch Unterstützung in Aussicht gestellt hat.

Der moralischen Frage ist Gaut bereits nachgegangen und führt hier ins Treffen, dass bei der Konstruktion der Komik jedenfalls die Einstellung des Produzenten zu beachten ist. Der Moralist, so hält er fest, behaupte ein Witz, der gegen ethische Grundsätze verstoße,

---

<sup>176</sup> „chuto“: Eine despektierliche Bezeichnung für Mestizen.

<sup>177</sup> Bergson, Henri: Das Lachen. 1914, S. 7

<sup>178</sup> Kindt, Tom: Komik. 2017, S. 3

könne nicht witzig sein und stellt ihm den Immoralisten entgegen, welcher der Meinung sei, dass ein Witz gerade deshalb funktioniere. Dass Witze aber auch funktionieren können, ohne dass moralisch fragwürdiger Boden betreten werden muss, beweist die dritte Variante, des Amoralisten. Für den witzigen Effekt sei hierbei eine grundbezügliche Einstellung zum Gegenstand der Komik nicht immer erforderlich, auch wenn manche Arten der Komik sich tatsächlich nur hieraus erheben. Das Lachen allein kann hierfür aber kein Beweis für eine fragwürdige Moral sein:

Thus the amoralist can hold that attitudes are only ever *entertained* in the context of jokes, never actually possessed. Jokes involve the employment of imagination and invention; and not just the represented situation of a joke is imagined, but also the attitude which is purportedly manifested in it.<sup>179</sup>

Gaut gelangt überdies zu der Erkenntnis, dass alle drei Positionen recht behalten können und sich Komik immer zwischen deren Argumenten bewegt, ohne indes durch eine allein beschrieben werden zu können.

Die zitierte Variante trifft jedoch im Falle von Scorza durchaus zu, denn die über den Erzähler vermittelte Haltung, eben gegen Langsame, Dicke, Mischlinge oder ähnliches, ist nicht die seine. Er beschreibt die Opfer aus einem höhergestellten Blickwinkel. Erkennbar ist dies daran, dass diese Personen nicht untereinander in Bezug gebracht, sondern jeweils mit einem vermeintlich höherwertigeren Normativ relativiert werden. Auf diesem Wege rekonstruiert er den Blickwinkel, nämlich jenen der Täterschaft und wie sich deren Selbstbild, als den einfachen Bauern überlegen, darstellt. Sarkasmus ist somit der Schlüssel, um die konstruierte Dichotomie zwischen Grundbesitzern und Bauern zu übersteigern und somit als haltlos zu entlarven. Scorza, der dem Zuhörer den entsprechenden Kontext beistellt, zeigt hiermit auf, dass diese Überheblichkeit gegenüber den *campesinos* existiert, er sie jedoch nicht teilt.

Abfällige Bezeichnungen der Opfer scheinen aber nicht allein der Ausbildung eines Gegensatzes gegenüber den Tätern zu genügen. Die lächerliche Darstellung der *campesinos* rückt vor allem auch deren soziale Stellung in den Vordergrund. So etwa eine generell vorherrschende Armut, die sich in Komik verschleiert präsentiert. Als der Viehdieb („el Abigeo“) die Taschen von Amador („el Corteorejas“) untersucht, fällt ihm ein Geldschein in die Hände: „Las manos del Abigeo se sorprendieron. Un billete de rosados desconocidos deslumbró al explorador.“ (RpR, S. 307). Dass es sich hier um einen

---

<sup>179</sup> Gaut, Berys: Just Joking. 1998, S. 56

Geldschein höheren Werts handeln muss, ist aus der Reaktion des Viehdiebs zu erschließen. Dass er ihm nämlich unbekannt ist, verweist auf seine Armut. Dies deckt sich auch mit den Beschreibungen eines Dorfes, auf dessen Hauptplatz „se aburren los dos únicos edificios públicos“ (RpR, S. 169) oder in deren Bars „se aburrian veinticuatro cervezas“ (RpR, S. 212).

Die Komik dient hier dem Ausweis der ärmlichen Verhältnisse, denn die affektive Überheblichkeit, die sich dem Leser hier aufdrängt, wird durch das Verständnis der Situation wieder aufgelöst. Die Bauern können an ihrer Situation nichts ändern, zumal sie durch den Entzug der Landflächen, ihrer Möglichkeiten zum Lebenserhalt beraubt sind. Ihre Unfreiheit in diesem Belang hat Einfluss auf die Wahrnehmung der komischen Darstellung, da sie den Leser zur Revision seiner Überlegenheit zwingt und nun tatsächlich einen moralischen Zugang abverlangt. Haben wir eben noch spontan über etwas gelacht, worüber eigentlich nicht gelacht werden darf, so sind wir gezwungen diese Diskrepanz in unserem eigenen Ich zu hinterfragen.

Die tatsächlich reale Armut führte in der Historiographie zu einem Stimmverlust der Indios. Ihr unbemerkter, existentieller Kampf wird von einer größeren Geschichte, mit mehr Breitenwirkung verschlungen. Insofern steht der Roman Scorzas gänzlich im Lichte einer „revisionistischen Geschichtsauffassung“ nach Nünning.

Diese verlagern den Akzent vom Öffentlichen auf das Private, messen der Wahrnehmung des historischen Geschehens im Bewußtsein durchschnittlicher Figuren Bedeutung bei und dezentrieren das große historische Geschehen.<sup>180</sup>

Unterdurchschnittlich bis lächerlich wirkt auch der Umgang der Bauernschaft mit den sie bestimmenden Problemen. Den Zaun um Rancas will zunächst etwa niemand wahrhaben, geschweige denn ihm eine Bedeutung beimessen. Die ersten Meter werden errichtet und die Dorfbewohner rätseln lediglich über den Sinn und Zweck den Huiska zu umzäunen, einen unbedeutenden Hügel. Der Bürgermeister von Rancas, Alfonso Rivera, beschwichtigt unterdessen die Aktion. „-Mientras no se metan con nosotros, ¿qué nos importa?–“ (RpR, S. 179). Es ist durchsichtig, dass seine Angst die Nichthandlung rechtfertigt. Wenig später ist die Einflussnahme des Zauns jedoch nicht mehr zu leugnen. Nachdem er immer mehr wichtige Weideflächen von den Dorfbewohnern trennt, sterben die Schafe in großer Zahl und säumen den Weg nach Rancas. Wahrhaben will das auch

---

<sup>180</sup> Nünning, Ansgar: „Beyond the great story“. 1999, S. 21

dann noch niemand und die Leute versuchen über ihre Hilflosigkeit hinwegzutäuschen und belügen sich selbst mit einer vermeintlichen Seuche. Sie unternehmen erste absurde Versuche dem Unglück beizukommen:

Imaginaron que era peste. La señora Tufina mandó comprar unguento contra la gusanera. Su hija trajo además agua bendita. Ni el unguento ni el agua bendita detuvieron la mortandad. Morían por millares. La carretera corría entre dos encías de baba blanca.

–¡Castigo de Dios, castigo de Dios! –bramaba don Teodoro Santiago marcando con cruces las casas de los adúlteros y los calumniadores. (RpR, S. 232)

Die Ratlosigkeit der Dorfbewohner wird durch die sinnlosen Handlungen widergespiegelt, die sie lächerlich erscheinen lassen. Im Sinne Rommels ist hier von „Unzulänglichkeitskomik“ zu sprechen, da die Bewohner es tatsächlich nicht vermögen, besser zu handeln.<sup>181</sup> Im Gegensatz zu den Verweisen auf die Armut der *campesinos*, aus der kein aktiver Weg führt, entspringen diese ratlosen Handlungen einer Vielzahl an Wahlmöglichkeiten. Anstatt geordnet und sinnvoll gegen den Zaun vorzugehen, wird mit Salben und Weihwasser versucht, die Schafe zu retten, während der Priester die Häuser der Ehebrecher mit Kreuzen versieht. Angesichts der Möglichkeiten lässt sich durchaus Kritik Scorzas an den Indios selbst herauslesen. Denn gebunden an dieses ratlose Vorgehen sind auch die rechtlichen Kompetenzen, die die Bewohner nicht auszuschöpfen vermögen. Im Gegensatz zu den sarkastischen Darstellungen der Täterschaft, unterliegen jene der Opfer einer Veränderung. Denn die anfänglichen schwachen Versuche, die Scorza tatsächlich einer Kritik unterzieht, formieren sich im Laufe des Romans zu einer politisch relevanten Bewegung. Unter dem Gesichtspunkt des politischen Erwachens beschreibt Scorza seinen gesamten Zyklus. Demnach gäbe es eine Entwicklung vom ersten bis zum fünften Roman. „*Redobles [sic!] por Rancas* es la rebelión de uno sólo; [...] *La tumba del relámpago* es la adquisición de una conciencia colectiva.“<sup>182</sup> Verfolgt Scorza das politische Ziel Bekanntheit für die Geschehnisse in den Anden zu erreichen und die Täter durch sarkastische Darstellungen als Schuldige bloßzustellen, so ist dies teilweise auch auf die Opfer angewendet. Doch ihre Mitschuld, die er durch den zögerlichen und unwirksamen Widerstand darlegt, relativiert sich über den Zyklus. Die *campesinos* beginnen sich zu formieren, so wie sie es auch in Realität tun.<sup>183</sup> Doch auch innerhalb dieses ersten Romans

---

<sup>181</sup> Rommel, Otto: Komik und Lustspieltheorie. 1943, S. 270

<sup>182</sup> Scorza, Manuel / Tizón, Héctor (Interv.): Conversación con Manuel Scorza. 1980, S. 60

<sup>183</sup> Scorza, Manuel / Tizón, Héctor (Interv.): Conversación con Manuel Scorza. 1980, S. 60f

ist diese Entwicklung bereits angelegt. Zunächst wird die Wichtigkeit des Zauns negiert, doch seine vermenschlichte Beschreibung und somit gefühlte Eigenständigkeit im Laufe des Romans durch eine Erkenntnis durchkreuzt: „Un cerco es un cerco; un cerco significa un dueño [...]“ (RpR, S. 207). So rechnet auch Hernández dieser Aussage ein politisches Erwachen bei. Ein Schwenk von Verdrängung zu Akzeptanz der Realität. Nur darauf kann eine funktionierende Gegenwehr aufbauen.

De esta manera, la novela cuenta la historia de las invenciones, de los cambios, de la metamorfosis y muestra cómo la conciencia sobre la expropiación de sus tierras se ha desprendido del error, de los sueños sucesivos hasta forjar un paisaje que finalmente les pertenece.<sup>184</sup>

Scorzas sarkastische Darstellung der Opfer ist somit zweierlei: Bekenntnis der tatsächlichen Realität zu Beginn der Aufstände aber auch Warnung, dass diese Zustände nicht wieder Einzug halten dürfen. Ein deutlich gerichteter Appell auch an die *campesinos* ihren Kampf weiterhin vereint zu führen, wie er auch im Roman und im gesamten Zyklus zusehends organisierter wird.

#### 4.3.2. DIE KOMIK DER GEWALT

Wie auch schon in *Jakob der Lügner* gibt es in *Redoble por Rancas* immer wieder Gewaltszenen, deren Darstellung von Komik begleitet ist. So etwa der unablässige Kampf, dem sich der Hirte Fortunato hingibt, als er gegen die Bewacher des Zauns vorgeht. Alleine stellt er sich jeden Tag einer Übermacht an Gegnern und wird von selbigen ebenso oft verprügelt. Diese sehen es als Sport an: „El viejo seguía acudiendo a la cita. Caía y se levantaba. No cedía. Era como esos tentetiesos que, doblados en cualquier dirección, siempre vuelven a quedar erectos.“ (RpR, S. 256) An diesem Beispiel drängt sich zunächst die Unterlegenheit Fortunatos auf, der nicht zu realisieren scheint, dass seine täglichen Kämpfe aussichtslos sind. Eine sprachliche Distanz ist über den Vergleich mit einem mechanischen Stehaufmännchen gegeben, der die Gewalt der Szene zugunsten der Komik in den Hintergrund rückt. Fortunato gibt nicht auf und wird jeden Tag verprügelt. Gerade in der Wiederholung verliert die Komik aber an Bestand, wie auch Egoavil, der Anführer der Wachen, erkennen muss. Zunächst belächelt er den alten Hirten, der sich ihm in den Weg stellt und vergnügt sich daran, ihn zu verprügeln und zu demütigen. Bald schon aber

---

<sup>184</sup> Hernández J., Consuelo: Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza. 1995, S. 153

begegnet ihm Fortunato im Traum, in Form eines Messias. Egoavil beginnt die Treffen nun zu scheuen und leidet plötzlich unter dem Unrecht, für das er verantwortlich ist. Hat der Leser die komischen Sequenzen aus der herablassenden Perspektive Egoavils genossen, so begegnet er nun derselben Moralgrenze. Denn Komik kann schädigende Wirkung haben, die hier Egoavil, wie auch dem Leser bewusst wird:

Here laughter seems like whistling in the dark, a way to suppress legitimate concern. In laughing off some problem, we treat it as trivial. It is unimportant, “no big deal,” and thus doesn’t call for our attention. An extreme case of humor supporting irresponsibility is the “total cynic” who laughs at everything and assumes no responsibility for anything.<sup>185</sup>

Diese Erkenntnis deckt sich erst in der Wiederholung der Situation auf. Was zunächst noch belustigt, zwingt durch die Wiederkehr zu genauerer Überlegung. Erscheint es zunächst wie Selbstüberschätzung und somit einer Komik des Unverstands<sup>186</sup>, die Fortunato hier leitet, wird seine Hartnäckigkeit der Beweis eines Plans. Er setzt sich somit nicht aus mangelnder Intelligenz dieser Gefahr aus, sondern aus Überzeugung. Dem Leser verinnerlicht sich diese Paradoxie aus Ernst und Komik und zwingt ihn zu einer tieferen Auseinandersetzung mit der Situation: „It seems possible for us to enjoy something and *simultaneously* be disturbed by our ability to enjoy it – „guilty pleasure,“ we call it.”<sup>187</sup>

Im Unterschied zu Beckers Roman stehen hier die Konflikte der Unterdrücker und Unterdrückten im Zentrum beider Handlungsstränge. Die thematische Anwahl des Konflikts rückt auch die Gewalt stärker in den Vordergrund als etwa in *Jakob der Lügner*. Die Willkür der Mächtigen, allen voran Dr. Montenegro, wird durch die übertriebene Unterwürfigkeit der Opfer in den Sarkasmus überführt. Das Kapitel 5 etwa lässt diese Diskrepanz deutlich werden. Dass der Richter Dr. Montenegro gerne Ohrfeigen verteilt, wird mit Aussagen wie diesen eingeleitet.

Durante los treinta anos que el doctor ha favorecido con sus luces al Juzgado, su mano ha visitado muchas mejillas altaneras.  
[...]  
La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara.  
(RpR, S. 172)

Die Hände des Doktors werden von selbigem losgelöst und als eigenständig subjektiviert. Sie unterstehen jedoch seinem Kommando, wenn sie jemandes Wangen “besuchen” oder

---

<sup>185</sup> Morreall, John: *Comic Relief*. 2009, S. 102

<sup>186</sup> Horn, Andrés: *Das Komische im Spiegel der Literatur*. 1998, S. 28

<sup>187</sup> Morreall, John: *Comic Relief*. 2009, S. 54

sich schlichtweg “nach einem Gesicht sehnen”. Der öffentliche Akt sozialer Demütigung durch eine Ohrfeige, wird hier durch Euphemismen bis zur Harmlosigkeit untertrieben und ins Positive verkehrt. Die Sprache folgt den Konnotationen der Wörter „Besuch“ und „Sehnsucht“, der Inhalt verweist jedoch auf die Gewalt. Die Ohrfeigen des Richters wollen aber noch verteilt werden und hier bietet sich der Subpräfekt Arquímedes Valerio als Opfer geradezu an. Zumindest wenn man der Argumentation des Erzählers folgt:

«Don Paco –dijo don Arquímedes Valerio– (primer error: al doctor le gusta que públicamente se le honre con su título), uno de sus peones ha venido a quejarse a mi despacho.» El Director se congeló en los naipes. Los jugadores se escondieron detrás de sus fules. El Subprefecto mordisqueó una sonrisa. Demasiado tarde. El doctor se levantó, apartó educadamente una silla y sus manos visitaron los cachetes de la Primera Autoridad de la Provincia. La papada del Subprefecto vaciló en un terremoto de gelatina. (RpR, S. 173)

Vom Richter gedemütigt, beginnt für den Subpräfekten eine Phase äußerster Anspannung. Die Maßregelung kommt einer öffentlichen Ächtung gleich. Er fühlt sich nicht mehr imstande seiner Arbeit nachzugehen, weshalb die gesamte Verwaltung Yanahuanca zum Erliegen kommt. Nur noch damit beschäftigt, beim Richter vorsprechen und um Verzeihung bitten zu dürfen, wird er in dreißig Versuchen von diesem nicht empfangen. Als es schließlich doch geschieht, präsentiert sich der Richter großzügig. Der Subpräfekt nutzt die Gelegenheit, die volle Gunst wiederzugewinnen und bittet Dr. Montenegro sein Trauzeuge zu werden, was selbiger bereitwillig annimmt. Am Tag der Feier ziehen jedoch erneut dunkle Wolken über die Hochzeitsgesellschaft. Bemüht dem Richter ein grandioses Fest zu bereiten, bemächtigt sich das Ungeschick ein weiteres Mal des Subpräfekts:

Hacia las seis de la tarde, el Subprefecto levantó su copa y pronunció el brindis fatal: «¡Salud, padrino, me he dado el gusto de ofrecerle la mejor fiesta de la provincia!» El traje negro se blanqueó. ¿Qué quería decir el untuoso borracho? ¿Las fiestas ofrecidas por el magistrado eran inferiores? [...] La morecina novia conjeturó el abismo que engullía al hombre que desde hacía seis horas era su señor esposo, avanzó hacia el doctor con los brazos abiertos. El Juez Montenegro la apartó con delicadeza; superó dos sillas, un Alcalde y dos maestros, recuperó lentamente la memoria; su mano izquierda sostuvo su corazón mientras la derecha emprendía el vuelo. Tres veces lo abofeteó. (RpR, S. 176f)

Nach Morreall erfordert die Struktur der Komik vier Grundbedingungen. Die erste ist der „cognitive shift“, wie bereits erwähnt. Weiters bedarf es einer Grundstimmung, von der ausgehend der „cognitive shift“ sich überhaupt ausbilden kann. Interessanterweise nennt Morreall diesen Zustand den „play mode“. Auf die Zusammenhänge zwischen Komik und

Spiel hat auch Brian Boyd hingewiesen. Als dritte Bedingung nennt Morreall, dass die Erfahrung genossen werden und viertens mit Lachen ausgedrückt werden muss.<sup>188</sup>

Dieses Muster soll anhand des letzten Beispiels nachgezeichnet werden. Die Situation bietet ein gewisses „set-up“<sup>189</sup>, eine Ausgangssituation, auf deren Basis sich die Gedanken des Rezipienten ausbilden. Es ist dies die vermeintlich harmlose Aussage des Subpräfekten, dem Richter die beste Feier bereitet zu haben. Die Absicht liegt wohl darin, den Richter nochmals darauf hinzuweisen, keine Kosten und Mühen gespart zu haben. Die Feierlichkeiten dienen weniger der Hochzeit selbst, als der Ehrerbietung gegenüber dem Doktor. Das gemeinte Kompliment wird auch vom Leser als solches verstanden, weshalb die Reaktion des Doktors verwundert. Es wird die Erwartung des Lesers durchkreuzt und seine Gedanken werden in eine andere Richtung überführt. Die Aussage muss als Kritik verstanden werden, sowie die beiden folgenden Fragen verdeutlichen. Ab hier beginnt die Sequenz doppeldeutig zu werden. Die tatsächliche Aussage differiert von dem eigentlich gemeinten. Die besondere Leistung des Sarkasmus ist es, diese Doppelzüngigkeit sicher zu transportieren. Die eigentliche Aussage, die „metamassage“ ist durch die tatsächliche Aussage hindurch mittels „mood marker“ herausgestellt: „In such utterances, the positive message is visibly or audibly overlaid (or undermined) by the metamessage, which expresses the speaker’s actual contempt, indifference, or hostility toward his or her target.”<sup>190</sup> In unserem Beispiel ist es die spontane Herabwürdigung des Subpräfekten, der als „schmieriger Betrunkener“ bezeichnet wird. Hier beginnen sich die „message“ und „metamessage“ voneinander zu trennen. Der Aussage direkt folgend, ist man der Sichtweise Dr. Montenegros verpflichtet, die der Erzähler einnimmt. Die Glaubwürdigkeit des Subpräfekten soll ohne sichtbaren Grund untergraben werden. Der eigentliche Grund dafür offenbart sich erst mit der zweiten Frage, nämlich ob er glauben würde, dass seine Feiern besser wären, als jene des Doktors. Nunmehr ist dem Leser bewusst, dass des Richters Ego nicht zulässt in irgendeiner Sache übertrumpft zu werden. Der „cognitive shift“ entsteht durch die plötzliche Ausgestaltung eines Fauxpas, der eigentlich keiner war. Anstatt mit Harmlosigkeit, muss mit unangebrachter Vergeltung gedacht werden. Den „play mode“, der als weitere Grundbedingung für das Komische genannt wurde, erlangen wir durch Distanzierungs- und Harmlosigkeitselemente, wie schon bei *Jakob der*

---

<sup>188</sup> Ebd. S. 50-64

<sup>189</sup> Ebd. S. 50

<sup>190</sup> Haiman, John: *Talk is Cheap*. 1998, S. 19

*Lügner*. Um diese Mechanismen deutlich herauszustellen, muss hinterfragt werden, was uns daran hindert, diese Situation als tragisch zu erkennen. In erster Linie ist es die Fiktionalisierung selbst, die uns der realen Alarmbereitschaft enthebt:

We have several ways of taking a playful attitude toward problems rather than reacting with cognitive or practical concern. The most obvious is by fictionalizing them. When we tell a joke, draw a cartoon, or produce a film about a fictional situation, we allow our audience the luxury of dropping the concerns they ordinarily have about comparable real situations."<sup>191</sup>

Morreall behält hier eindeutig Recht. Fiktion kann aber niemals diese Affektstärke produzieren, wie es die Realität kann. Dass die Verbindung zwischen Literatur und Realität hiermit aber gelöst sei, ist ebenso wenig der Fall. Davies erinnert an die bereits seit Aristoteles mit seiner „Katharsis“-Theorie festgestellte intrinsische Verbindung zwischen Fiktion und Realität. Dass man nämlich emotional auf Literatur reagiere, erschiene schlichtweg unmöglich, gäbe es nicht eine Verbindung mit den Notwendigkeiten von Emotionen und Gefühlen in der Realität. Davies erläutert hierzu, dass somit zwei Möglichkeiten vorliegen könnten. Eine davon ist, dass der Leser die fiktive Welt und die Personen darin als existierende Entität anerkennt. „The alternative maintains that there is an appropriate „translation“ such that [...] beliefs about what is the case in the fiction have counterparts directed to items that exist in the real world [...]“.<sup>192</sup>

Es ist anzunehmen, dass Fiktion somit einerseits genug Abstand bildet, um Sicherheit zu bieten, aber gleichzeitig auch emotionales Training für die Realität ist. Voraussetzungen, die sich in Bryan Boyds Definition des Spiels als Training für die Zukunft widerspiegeln.<sup>193</sup> Durch das Lesen von *Redoble por Rancas* ist der Leser somit einerseits an die Problematik herangeführt, andererseits von ihrer Gewichtung entfernt. Insofern befindet er sich im „play mode“. Ob der Leser den Gedankenumbuch auf eine kritische Situation hin komisch genießt, ist abhängig von seinen moralischen Vorstellungen und inwieweit er bereit ist, die Komik auch zuzulassen und sich von konventionellen Mustern zu lösen. „In the comic mode, people think, say, and sometimes do all kinds of things that are normally forbidden.“<sup>194</sup> Die letzte Bedingung für Komik laut Morreall, nämlich das sich Lachen einstellen muss, sollte optional geführt werden, da es primär eine soziale

---

<sup>191</sup> Morreall, John: *Comic Relief*. 2009, S. 53

<sup>192</sup> Davies, Stephen: *Responding Emotionally to Fictions*. 2009, S. 271

<sup>193</sup> Boyd, Brian: *Laughter and Literature*. 2004, S. 7

<sup>194</sup> Morreall, John: *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. 2009, S. 56

Handlung ist, wie es Morreall selbst sagt: „We are safe. I enjoy this – you enjoy it too.“<sup>195</sup> Auch Christiane Voss bezieht sich allein auf die soziale Geste des Ausdrucks, wonach nur im Kollektiv gelacht werde.<sup>196</sup> Wenn man auch diese Aussagen nicht als absolut ansehen kann – immerhin lacht man doch auch ab und zu alleine –, so entspringt das Lachen einem sozial gesteuerten Mitteilungsbedürfnis, das die komische Erheiterung ausdrückt aber nicht bedingt.

Dass Doktor Montenegro am Ende des Zitats über zwei Sessel, einen Bürgermeister und zwei Lehrer hinwegsteigt, um den Subpräfekten zu ohrfeigen, befeuert erneut das belustigende Moment. Das Hinwegsteigen über Menschen, wie über Stühle, ohne Unterschied, marginalisiert sie zu einfachen Objekten, wohingegen die Majorität des Richters unterstrichen wird. Eine Selbstüberschätzung, die er tagtäglich zur Schau trägt, und die der Erzähler durch die Wiedergabe aus diesem Blickwinkel erneut bis zum Sarkasmus hin überspitzt. Die Gewalt der Szene bleibt jedoch beinahe unbemerkt und nur subtil im Hintergrund. Mögen die Ohrfeigen dem Leser auch als zu gering erscheinen, um die Situation als „tragisch“ zu werten, so verdeutlicht der Roman, dass hinter dieser Ohrfeige mehr Macht steckt, die Dr. Montenegro bereit ist auszuschöpfen, folgte man nicht seinem Willen. So etwa erkennbar an den Gefängnisstrafen für Chacón oder die Bestrafung dessen Vaters zum Bau einer Einfriedungsmauer, für deren Herstellung selbiger über 200 Tage brauchte und in dieser Zeit mitsamt seiner Familie im Freien nächtigen musste. Dann gibt es auch die Kollektivvergiftung der 12 Arbeiter durch don Migdonio de la Torre oder der Massenmord in Rancas durch die *guardia republicana* am Ende des Romans.

---

<sup>195</sup> Ebd. S. 61

<sup>196</sup> Voss, Christiane: Lachen. 2017, S. 49

#### 4.4. ABWERTENDE KOMIK ALS GEGENWARTSKORREKTIV

Im Vergleich mit den angelegten Formen der Komik in *Jakob der Lügner* lassen sich in *Redoble por Rancas* bereits deutliche Unterschiede festmachen. So ist die vordergründig angelegte Art der Komik nicht mehr die Ironie sondern der Sarkasmus. Es kann zwar die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Formen festgehalten werden, die sich auf das Wissen des Urhebers bezieht, der in beiden Fällen eine „Distanz zur eigenen Meinung“<sup>197</sup> zum Ausdruck bringt. Aber auch die Unterschiede wurden herausgestellt, die sich aus zwei Gesichtspunkten ableiten lassen. Zum einen durch den Bezug auf die Realität, die Ironie wie auch Sarkasmus in den Fokus rücken. Erstere möchte diese aber nur in Zweifel ziehen, wohingegen der Sarkasmus bereits die „richtigere“ Realität in Aussicht stellt. Zum anderen bedingt sich der Unterschied aus der Absicht des Urhebers. Der Ironiker nimmt dem Rezipienten die alleinige Gültigkeit der Realität und regt ihn zum Nachdenken an. Ist die Wahrheit erst einmal ins Wanken gebracht, bieten sich Möglichkeiten als alternative Realitäten an, die ebenso wahr gemacht werden können. Die Ironie ist hierbei aber unspezifisch. Sie zeigt nur an, dass die Realität nur eine solche ist, solange man ihr die Gültigkeit anrechnet, sie aber stets änderbar ist. Im Unterschied hierzu geht der Sarkasmus direkter vor. Die Realität wird nicht nur als die aktuell gewählte Möglichkeit dargestellt, sondern als solche auch schlecht gestellt. Hinter jeder sarkastischen Aussage steckt die „bessere“ Möglichkeit, die auf diesem Wege auch angedeutet wird. Erkennbar wird der Unterschied vor allem im Modus der Mitteilung. Der Ironiker wirkt nicht urteilend und seine Mittel sind somit sanfter. Er negiert gerne Abhängigkeiten aber er zwingt nicht zu neuen. Der Sarkast stellt die Schlechtigkeit der aktuellen Realität heraus und fordert regelrecht eine Änderung zugunsten der mitangesprochenen, besseren Variante, die in jeder „metamessage“ steckt.

In der Gesamtausgestaltung des Romans nimmt dieser die Form einer Satire an. Die wiederholten sarkastischen Aussagen summieren sich zu einer sozialpolitischen Kritik, die definitive Ziele der Änderung verfolgt. Sie Satire zeigt einerseits die Symptome, die schon dem Sarkasmus zu eigen sind, wie Gereiztheit, Entrüstung, Empörung<sup>198</sup>. Ihr direkter Wirklichkeitsbezug und vor allem die „zeitgenössisch-politische Valenz“ verfolgen die

---

<sup>197</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 250

<sup>198</sup> Ebd. S. 207

Absicht der „(Selbst-)Entlarvung“ der Realität.<sup>199</sup> Aus diesem Grund verwundert es nicht, dass Scorza sich für diese Art der Komik entschieden hat, denn er nimmt direkten Anstoß an bestimmten Ereignissen, die nicht allegorisch abgearbeitet sondern spezifisch historisch belegt sind. „Irony works through ambiguity, while satire must be plain and clear (albeit amusing) to make its point.“<sup>200</sup> Die vorrangig verwendeten realen Namen, der Personen, die in diesen Konflikt involviert waren, zeugen hiervon.

Ist Scorza nun als Satiriker zu behandeln, so gilt es sich seiner ausgesprochenen Wertung der Realität zu widmen, und diese ist vordergründig und immer wieder mit Komik herausgestellt. So verwundert sich der Direktor einer Schule über die Idee einer Kollegin, das landwirtschaftliche Institut um Spenden anzurufen: „Es una locura –objetó el Director. –Dicho sea con todo respeto, estimada Directora, ¿a quién se le ocurre acudir a una oficina pública para un asunto relacionado con la colectividad? –“ (RpR, S. 222). Die Meinung zu vertreten, dass öffentliche Einrichtungen der Öffentlichkeit dienlich wären, wird hier sarkastisch als Lächerlichkeit abgetan. Die Offensichtlichkeit dass es sich hierbei um einen Missstand handelt, lässt den Rezipienten gerade diese Kritik aus der Komik heraus rekonstruieren. In dieselbe Kerbe schlägt ein anderes Beispiel, in welchem die Bewohner Rancas‘ einen Protestmarsch nach Cerro de Pasco unternehmen und vor der Stadtverwaltung den Präfekten verlangen. Ein Mitarbeiter verkündet ihnen jedoch, dass dieser nicht da sei:

–Pero si lo hemos visto en la ventana –se quejó Fortunato.

–¡No está y no está! –gruño el cabo.

El rostro de los hombres no se tiñó de desilusión. Enardecidos por las palabras de Fortunato habían soñado, por un instante, en la queja. El cabo los volvía a la realidad. El Prefecto no estaba. Las autoridades no están jamás. Hace siglos que en el Perú no está nadie. (RpR., S. 284)

Auch hier wird durch die Übertreibung, dass seit Jahrhunderten schon niemand mehr in Peru sei, ein Behördenversagen deutlich gemacht. Es werden zwei Fronten versinnbildlicht: Jene der Verwaltung, die mit den Vermögenden paktiert und jene der unterdrückten Bauern, denen es unmöglich gemacht wird, sich auf ihr Recht zu berufen. Doch Benachteiligung der unteren Gesellschaftsschicht aufzuzeigen, reicht Scorza nicht, er geht darüber hinaus und verweist auf die direkte Gewalt, die Peru ihren eigenen Landsleuten angetan hat. So zählt er etwa die einzelnen Kriege auf, die gegen die eigene,

---

<sup>199</sup> Jakobi, Carsten / Waldschmidt, Christine: Witz und Wirklichkeit. 2015, S. 9

<sup>200</sup> Pavlovskis-Petit, Zoja: Irony and Satire. 2007, S. 510

indigene Bevölkerung gerichtet waren und wie deren Leichen nun den Reichtum der Gegenden begründen. Unter der Last ihrer Skelette wären etwa die Inseln von Taquile und der Sonne um einen halben Meter gesunken (RpR, S. 359f). Die Vorwürfe sind direkt an die Regierung Perus gerichtet. Das Ausmaß der Kritik bildet sich über verschiedene Bereiche hinweg aus:

Critica también al sector educativo peruano que todavía enseña que los indios no pueden ser más que máquinas de trabajo y que son la causa de los atrasos del Perú. Critica a los militares y al sistema de gobierno que enfrenta a peruanos contra peruanos y cuya preocupación no tiene que ver con una mayoría.<sup>201</sup>

Das Versagen der Übernahme demokratischer Werte stellt Scorza im direkten Vergleich mit den Leitbegriffen der französischen Revolution heraus: “Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería.“ (RpR, S. 369).

Mit den Augen des Satirikers enthüllt Scorza eine verlogene, selbstgerechte Politik, die auf ihren Erhalt ausgerichtet ist und nicht funktionell für die Gesellschaft wirkt. Diese Ambiguität zwischen dem formalen Schein und dem tatsächlichen Sein, ist es die Scorza komisch überhöht, aber die Grundlage hierfür ist in der realen Gesellschaft seiner Zeit bereits abgebildet. „[El] artista con verdadero sentido del humor percibe de manera más profunda la realidad y comprende, por lo tanto, su esencia grotesca.“<sup>202</sup>

Das Werkzeug der Komik, das sich hier in seiner Wiederholung und Zielrichtung zur Satire ausbildet, ist vordergründig der Sarkasmus. Erneut sind die Faktoren, die ihn von der Ironie unterscheiden, zu Rate zu ziehen, um festzustellen, dass hier eine negative Wertung zustande kommt. Die angewählten Inhalte in *Redoble por Rancas* sind in ihrer Bestimmtheit auf kurz zurückliegende, historische Ereignisse bezogen. Diese Aktualität einerseits sowie die kritisch aufstachelnde Form, führen dazu, dass die getätigten Aussagen durch Komik tendenziell abgewertet werden. Das bedeutet etwa, dass prinzipiell positive Aussagen, durch Ihre Übersteigerung oder die Durchsichtigkeit der Absicht des Autors in negative verwandelt werden. Anders war dies in *Jakob der Lügner* der Fall, worin tragische Ereignisse durch die Komik der Ironie ihrer Ernsthaftigkeit beraubt wurden. War

---

<sup>201</sup> Hernández J., Consuelo: Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza. 1995, S. 157

<sup>202</sup> Diez, Luis Mateo: Humor y Novela. 1992, S. 254

es dort also eine Aufwertung der Aussage in das Positive, so ist es hier eine Abwertung in das Negative.

Und hier greift *Redoble por Rancas* auch anders in die Historiographie und Gesellschaft ein, als dies das Werk von Jurek Becker macht. Als Rezipient fühlt man sich nach Lektüre des Romans nicht des Drucks der Wirklichkeit entlastet, sondern zur Tätigkeit angeregt durch Hinwendung zum Übel. Mit seiner selbst ernannten Chronik erzählt er die „history from below“<sup>203</sup> und erteilt jenen das Wort, welchen in der Historiographie keine dominante Position eingerichtete worden ist. Sarkasmus ist nicht jene Form der Komik, die dem Rezipienten das Weltgeschehen vom Leibe rückt, sie führt ihn förmlich heran und fordert damit auch etwas. Sie ist Ausdruck der Anstoßnahme an Missständen und zugleich Appell, diese Missstände zu beheben.<sup>204</sup> Die Definitionen Karl Bühlers<sup>205</sup> in Erinnerung rufend, wonach eine Aussage innerhalb der Trias Sender-Empfänger-Gegenstand verstanden werden muss, ist hier die „Appellfunktion“ die dominante. *Redoble por Rancas* ist eine direkte Handlungsaufforderung zu Problemen, die auch bei Erstellung des Romans noch nicht gelöst waren. In den Täterfiguren sollten die politischen Verantwortungsträger wiedererkannt und durch den Sarkasmus bloßgestellt und lächerlich gemacht werden. Auch die Opfer sollten hierdurch neuen Mut schöpfen, dass Ihre Unterdrücker nicht mehr sind als eine selbstbefeuerte Farce und der Widerstand gerechtfertigt und vonnöten ist.

Wie sehr die Kraft der Komik, hier in Form der Satire, auf die Wirklichkeit einwirkt, beweist der Fall um Héctor Chacón. Der Protagonist des Romans ist einer gleichnamigen, real existierenden Person nachempfunden. Chacón, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Gefängnis saß, erfuhr durch eine Rezension vom Roman, auch, dass sein Name darin vorkam. Hierauf schrieb er einen Brief an eine Zeitung, die selbigen prompt in Umlauf brachte. Er wies darauf hin, dass er es sei, dem die Figur im Buch gewidmet wäre. Der Fall wurde so prominent, dass Chacón durch den amtierenden Präsidenten General Juan Velasco Alvarado begnadigt und 1971 freigelassen wurde. Sogar Manuel Scorza selbst war angereizt, um Zeuge der Freilassung zu werden.<sup>206</sup> Im Sinne einer Revision unserer Einstellungen zu den Vorgängen des Lebens und unserer Haltung fungiert die Komik als reflexives Moment. Sie stellt festgefahrene Strukturen in ihrer

---

<sup>203</sup> Caine, Barbara: *Biography and History*. 2010, S. 74

<sup>204</sup> Zymner, Rüdiger: *Satire*. 2017, S. 21

<sup>205</sup> Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 1934, S. 28

<sup>206</sup> Aldaz, Anna-Marie: *The Past of the Future*. 1990, S. 38

Sinnlosigkeit oder Fehlentwicklung heraus und bewirkt kreative Neubewertungen von bekannten Vorgängen. “In playing with thoughts, we develop our rationality, part of which is processing our perceptions, memories and imagined ideas in a way that is free from our here and now, and our individual perspective.”<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Morreall, John: Comic Relief. 2009, S. 66

## 5. JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*

### 5.1. DER AUTOR ALS SOLDAT

Der Autor von *Catch-22* (C22)<sup>208</sup> weiß, wovon er spricht. Joseph Hellers Roman über einen amerikanischen Bombardier im zweiten Weltkrieg hat zu deutlich autobiographische Züge, als dass man ihm eine gewisse Erzählorientierung absprechen könnte. Andererseits ist seine Geschichte voller absurder Komik, die jedem Realitätssinn entbehrt und so gesehen Fragen aufwirft nach den Absichten und Funktionen.

Joseph Heller wurde am 1. Mai 1923 in Coney Island (Brooklyn) als Sohn russischer Immigranten geboren. Mit 19 Jahren meldete er sich freiwillig und trat in die United States Air Force ein. Sein Marschbefehl ließ nicht lange auf sich warten und so wurde er 1944 nach Korsika einberufen, um aufseiten der Alliierten gegen die Achsenmächte zu kämpfen. Für die „340th Bombardment Group“ flog er insgesamt 60 Missionen und erhielt für seine Verdienste die Air Medal, ehe er wieder in die USA zurückgeschickt und wenig später ordentlich aus dem Dienst entlassen wurde.<sup>209</sup> Als Soldat im Zweiten Weltkrieg hatte Heller wohl Glück, denn ihm blieben Verwundung und alltägliches Leid weitestgehend erspart. Sich dessen bewusst gesteht er selbst, dass er als Pilot gegenüber der Infanterie große Vorteile genossen hatte. Etwa nennt er Annehmlichkeiten in der Infrastruktur, viel gewichtiger beurteilt er aber die Tatsache einer festgelegten Zahl von Einsätzen, die er zu fliegen gehabt hatte und damit sein Kriegs-Soll erfüllt war.<sup>210</sup> Dennoch ist er sich später bewusst geworden, dass manche seiner Einsätze gefährlicher waren, als er sich das damals eingestehen wollte.<sup>211</sup>

Nach der Entlassung aus der Air Force widmet sich Heller gänzlich seinem zivilen Leben und hier insbesondere der Literatur. Auf den Universitäten von Columbia und später Oxford studiert er Amerikanische Literatur und unterrichtet im Anschluss kreatives Schreiben als Professor auf der Yale und City University.<sup>212</sup> Doch auch sein eigenes literarisches Schaffen verfolgte er stets und veröffentlicht nach einigen Kurzgeschichten seinen ersten Roman *Catch-22* im Jahr 1961. Zunächst stockte der Verkauf, doch gegen

---

<sup>208</sup> Heller, Joseph: *Catch-22*. New York (u.a.): Alfred A. Knopf 1995; In der Folge mit der Sigle „C22“ abgekürzt.

<sup>209</sup> Pinsker, Sanford: *Understanding Joseph Heller*. 1991, S. 2

<sup>210</sup> Heller, Joseph: *Now & Then*. 1998, S. 191

<sup>211</sup> Ebd. S. 190

<sup>212</sup> Pinsker, Sanford: *Understanding Joseph Heller*. 1991, S. 3

Ende der 1960er-Jahre erreichte der Titel wesentliche Verkaufserfolge und machte Joseph Heller berühmt.<sup>213</sup> Ein Erfolg, den er mit nachfolgenden Werken nie wieder erreichen sollte. Aufmerksamkeit schuf *Catch-22* jedenfalls vor allem durch die Wahl des Inhalts in Kombination mit der ungewöhnlichen Darstellungsform der Komik. Ähnlich wie die beiden Autoren Becker und Scorza ist auch bei Joseph Heller sein persönlich erlebtes Schicksal unverkennbar in den Mittelpunkt des Romans gerückt. Selbst wenn der Inhalt des Buches rein fiktional ist, so basiert er auf autobiographischen Erlebnissen des Autors. Stationiert auf der realen, aber fiktional verfremdeten Insel Pianosa, östlich von Korsika versucht der Protagonist, Captain John Yossarian, sich von seiner Dienstverpflichtung zu befreien und eine Fluguntauglichkeit zu erreichen. Er scheitert jedoch am *Catch-22*, einer Regel wonach jeder gesunde Pilot seine Einsätze zu fliegen habe. Um zu beweisen, dass man psychisch nicht mehr in der Lage hierzu wäre, müsse man lediglich einen Antrag stellen, was wiederum eine logische Handlung und somit Gesundheit attestieren würde. Gefangen in dieser Zwangslogik gibt Yossarian jedoch nicht auf und versucht fortwährend die Einsätze für sich oder für alle zu verhindern. Etwa steht er nackt in Formation (C22, S. 269) oder verschiebt heimlich die Grenzlinie zu den Deutschen Truppen auf einem Einsatzplan (C22, S. 148f), um den Flug in das heftig umkämpfte Bologna zu verhindern. Doch die Kriegsmaschinerie lässt sich hiervon nicht aus ihrem Organisationsprinzip bringen. Unentwegt reagiert das Militär auf vorsätzliche oder zufällige Ereignisse, jedoch ohne einen logischen Mehrwert zu erreichen. Die Maschine füttert sich selbst und dem Einhalten gewisser Abläufe wird oberste Priorität zugeschrieben. Hierin liegt auch das Kernpotential der zur Anwendung kommenden Komik, die sich größtenteils daraus speist, dass die Relationen zwischen Zweck und Mitteln verschoben sind. Oft wird das Mittel zum Zweck, und hier im wahrsten Sinne des Wortes, wenn sich der militärische Apparat etwa mit Akribie darauf verwendet, für einen Zweck zu funktionieren, ohne Berücksichtigung ob dieser Zweck eigentlich vorteilhaft oder überhaupt notwendig ist.

Die Verwandtschaft zwischen diesem Plot und Joseph Hellers eigenen Erlebnissen ist naheliegend und wird auch vom Autor stets bestätigt, obwohl es natürlich Unterschiede gibt. So wird Heller etwa im Alter von 21 Jahren in den Dienst nach Korsika berufen, wohingegen Yossarian 28 Jahre alt<sup>214</sup> und in Pianosa stationiert ist. Die Insel Pianosa wird

---

<sup>213</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 3

<sup>214</sup> Ebd. S. 4

in der Literatur oft fälschlicherweise als fiktiv abgetan<sup>215</sup>, tatsächlich aber liegt sie auf halbem Wege zwischen Korsika und der italienischen Westküste, somit durchaus in der Nähe Hellers tatsächlicher Stationierung. Auch ist die Haltung zwischen Heller und Yossarian zu Krieg und Militär unterschiedlich. Wie der Protagonist erhält auch Heller eine Medaille, im Gegensatz zu Yossarian wohl jedoch verdient. Auch tritt er ordentlich aus dem Dienst aus, nachdem er seine 60 Einsätze geflogen hatte und das ohne Protest.<sup>216</sup> Ungeachtet dieser Differenzen ist eine Kreation nahe an den Erlebnissen des Autors deutlich zu erkennen.

Aufgrund der verwendeten Form der Komik drängen sich in der Sekundärliteratur immer wieder Verdachtsmomente auf, wonach es sich um eine Satire oder Anti-War-Novel handeln würde. Dass diese Genres beide in die Überlegungen einbezogen werden können, liegt an ihrer gemeinsamen Schnittmenge, der „Gegnerschaft zu etwas“. Die Satire will etwa Fehler aufzeigen:

„Pointing a finger in derision is the most elementary form of satiric expression. The one who points makes a basic dissociation between his own superior character and behavior and those of others.“<sup>217</sup>

In Catch-22 gibt es genug dieser Fingerzeige aber gerade dadurch entschwindet der Roman der definitiven Zuordnung zur Satire. Die Angriffigkeit, die durchaus gegeben ist, verliert ihren Charakter, durch den fehlenden Fokus. Es werden nahezu alle Charaktere lächerlich gemacht. So stellt Merrill, der sich gänzlich diesen Fragen zum Genre des Romans widmet, fest, dass es neben den kritisierten und karikierten Vertretern des Militärs auch andere, positiv dargestellte gibt. Etwa Yossarian selbst, der immerhin Captain und somit Offizier ist, aber auch Dunbar, der Kaplan, Nately, Major Major und Danby.<sup>218</sup> Die Kontur des „Gegners“, den die Satire mit ihren Mitteln bekämpfen will, ist somit verschwommen und man fragt sich, wem oder was die etwaige Kritik dann überhaupt gewidmet sei. „[The] attack launched impartially against everyone is no attack at all.“<sup>219</sup>

Die Anti-War-Novel weist bereits mit ihrer Bezeichnung auf den erklärten Gegner hin. Sie ist thematisch an den Krieg gebunden, wobei die Verwendung von komischen Mitteln zwar möglich aber nicht obligatorisch ist. Dass Heller gegen Krieg per se schreiben wollte,

---

<sup>215</sup> Siehe etwa: „Introduction“ in Heller, Joseph: Catch-22. 1995, S. xiv

<sup>216</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 4

<sup>217</sup> Pavlovskis-Petit, Zoja: Irony and Satire. 2007, S. 512

<sup>218</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 16

<sup>219</sup> Rosenheim, Edward: Swift and the Satirist's Art. 1963, S. 29

ist durch seine eigene Aussage widerlegt, denn seinen Einsatz im Zweiten Weltkrieg bereut er nicht. Auf die Frage ob er jemals von den Erinnerungen verfolgt würde, bezüglich der Bomben, die er abgeworfen hätte, antwortet Heller:

No. [...] It was a different time. If I had had orders to bomb Dresden, I would have bombed Dresden. At the same time, most of our sixty missions were directed at bridges, and I know I concentrated on the bridges, not the people who might be nearby. There was one mission, though-it found its way into *Catch-22*- where we had to bomb a village into a road. We had to destroy it, in other words, in such a manner so it would become a roadblock.<sup>220</sup>

Anderswo erläutert Heller überdies, dass der Krieg ihm und seinen jungen Kollegen zeitlich gerade recht kam, indem er die Phase zwischen Jugendlichem und Erwachsenem und die damit einhergehende Unsicherheit schlichtweg besetzte. „It put an end to our confusion and ambivalence, took most powers of decision out of our hands, and swept us into a national endeavor considered admirable and just“.<sup>221</sup> Aussagen wie diese schwächen das etwaige Argument, Heller hätte mit seinem Roman versucht gegen den Krieg zu schreiben. Die Haltung des Autors zum Zweiten Weltkrieg ist von jener zum Krieg an sich zu differieren. Denn als vehementer Gegner des Vietnamkriegs nahm er laut eigenen Angaben auch an einer Demonstration in New York teil.<sup>222</sup>

Auch wenn sich der Roman stark den Zügen einer Satire annähert und die Herausstellung einer lächerlichen Kriegsmaschinerie jenen der Anti-War-Novel, so ist der Roman vordergründig einem anderen Genre zuzuordnen, dessen Bedingungen deutlicher erfüllt sind. So etwa stellt Couder bereits an den Beginn seiner Untersuchung zu dem Roman, dass es sich hierbei um ein Musterbeispiel der Absurden Literatur handle.<sup>223</sup> Es ist festzustellen, ob sie für Heller eine persönliche Entlastung oder doch ein Angriff gegen etwaige Ungerechtigkeiten ist.

---

<sup>220</sup> Heller, Joseph / Reilly, Charlie: An Interview with Joseph Heller. 1998, S. 520f

<sup>221</sup> Heller, Joseph: Now & Then. 1998, S. 173f

<sup>222</sup> Ebd. S. 143

<sup>223</sup> Couder, Oliver: What's the Catch? 2017, S. 496

## 5.2. KRIEG IM HAMSTERRAD

### 5.2.1. ZERRISSENE CHRONOLOGIE

Am Beginn der Untersuchung steht vorerst der strukturelle Aufbau des Romans, welcher die Rahmenbedingungen für die Handlung vorlegt und den Leser in diesem Fall sogleich in die Irre führt. Die Kapitel, oft benannt nach den Figuren, denen darin besondere Aufmerksamkeit zuteilwird, sind in chronologischer Unordnung aneinandergereiht. Dieser Umstand wird erst deutlich, nach dem Lesen einiger Kapitel, doch steckt kein ersichtliches System in der Unordnung. Nicht etwa, wie in Scorzias Roman, in welchem sich eine der beiden Teilhandlungen rückwärts erzählt, sondern gänzlich durcheinander wird der Leser in die Welt von Captain John Yossarian eingeführt. Bereits zu Beginn des Buches versucht er sich auf der Krankenstation vor seinem Dienst zu drücken und täuscht diesbezüglich Leberschmerzen vor, die ihm den Verdacht einer „Beinah“-Gelbsucht einbringen und somit ein paar Tage in Sicherheit wiegen. Hier offenbart sich bereits die Absurdität des Romans, wenn die Ärzte gerade am „Beinahe“ verzweifeln. Die undefiniertheit raubt ihnen die Möglichkeit einer Behandlung und die einer Entlassung und diese Unklarheit strapaziert die militärische Manier von Eindeutigkeit.

Der verwirrenden Chronologie hat sich die Sekundärliteratur angenommen und den Versuch unternommen, die Kapitel in eine lineare Zeitordnung zu bringen. Mehrere Versuche nähern sich einem passenden Ideal, offenbaren dann aber doch einen Widerspruch. Mangels anderer Daten werden oftmals die Erwähnungen des Erzählers hinsichtlich Yossarians absolvierter Einsätze herangezogen, um die Kapitel zu ordnen. Am Ende bleiben jedoch bei dieser Variante die ohnehin spärlichen Zusammenhänge zwischen den Kapiteln fehlerhaft oder aber Heller selbst hat einen Fehler gemacht.<sup>224</sup> Für die Untersuchung der Komik des Romans ist die zerrissene Chronologie jedoch anderweitig relevant. Angesichts der Erfahrung von Krieg ist nämlich entscheidend, ob dieser in Heller ein Trauma hinterlassen hat. Bei einer Posttraumatischen Belastungsstörung „kommt es zum Gefühl von Hilflosigkeit und durch das traumatische Erleben zu einer Erschütterung des Selbst- und Weltverständnisses“. <sup>225</sup> Diese persönliche Unruhe, die einen Traumapatienten begleitet, nötigt zur Wiederholung des Immergleichen, ohne dieses in einen Sinnzusammenhang stellen oder gar hinter sich lassen zu können.

---

<sup>224</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 37ff

<sup>225</sup> Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. 2004, S. 14f

In panischer Angst und ohne die Fähigkeit zu sprachlichem Ausdruck werden traumatische Situationen oft in fragmentierten Sinneseindrücken erinnert, die das Opfer zunächst in keinen bewußten Zusammenhang mit dem traumatischen Ereignis zu bringen vermag.<sup>226</sup>

Die Fragmentierung der Sinneseindrücke hinterlässt ihren Abdruck in Verschriftlichungen von traumatisierten Personen, die in der Folge dazu neigen, bestimmte Parameter in ihren Texten anzulegen, wie etwa Klammermotive, Auslassungen oder sich wiederholende Handlungsschemata.<sup>227</sup> In diesem Muster soll jedoch keine Begründung für ein tatsächliches Trauma Hellers bewiesen werden, wofür es nämlich keine äußeren Anzeichen gibt. Wie aus den oben angeführten Selbstaussagen Hellers deutlich wird, steht er seinem Kriegserlebnis eher abgeklärt gegenüber und wurde vor den größten Schrecken bewahrt. Dennoch sind es seine eigenen Erfahrungen, die er in seinen Roman verstrickt und ihnen so gesehen eine gewisse Form geben möchte.

Eine andere Erklärung der achronischen Erzählform, fundiert auf der Strömung des Existenzialismus, der Mitte des 20. Jahrhunderts seine Ausprägung fand. Ein wesentliches Moment des Existentialismus ist die Sinnlosigkeit menschlichen Bestrebens und insofern auch eine Abkehr von linear gedachtem Fortschritt. Am deutlichsten für eine Zielrichtung oder den Fortschritt steht die Zeit selbst, welcher hier ihr Wert abgesprochen wird. Das Absurde Drama etwa ist definiert durch den „Verzicht auf einen logischen Handlungsvorgang im Großen bei überzeugender Schlüssigkeit der Details [...]“. Die Energie des Aufwands müht sich somit in sinnentleerten Handlungen ab und wird dabei noch in das kleinste Detail begleitet. In diese Form fallen auch die lächerlichen Versuche, die in *Catch-22* unternommen werden, um etwa einen Fortschritt zu erreichen in einer Sache, die keine ist. So etwa ziellose Gespräche wie dieses:

“[...] Cadet Clevinger, will you please repeat what the hell it was you did or didn't whisper to Yossarian late last night in the latrine?”

“Yes, sir. I said that you couldn't find me guilty –“

“We'll take it from there. Precisely what did you mean, Cadet Clevinger, when you said we couldn't find you guilty?”

“I didn't say you couldn't find me guilty, sir.”

“When?”

“When what, sir?”

“Goddammit, are you going to start pumping me again?”

“No, sir. I'm sorry, sir.”

“Then answer the question. When didn't you say we couldn't find you guilty?”

“Late last night in the latrine, sir.”

---

<sup>226</sup> Mauser, Wolfram / Pietzcker, Carl: Trauma. 2000, S. 14

<sup>227</sup> Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. 2004, S. 229f

“Is that the only time you didn’t say it?”

“No, sir. I always didn’t say you couldn’t find me guilty, sir. [...]”

Absurde Vorgänge oder Gespräche wie dieses reihen sich im Roman aneinander und verdeutlichen die Stoßrichtung der Komik, die sich vor allem mit Sinnlosigkeiten auseinandersetzt und keine bessere Alternative in Aussicht stellt. Die fehlende zeitliche Ordnung, ist dabei nicht reine Zufälligkeit, wie sich Heller selbst gegen den Vorwurf verwehrt und stattdessen behauptet, er habe mit allergrößter Mühe den Anschein von Strukturlosigkeit erwecken wollen.<sup>228</sup> Zu diesem Mittel genötigt oder absichtlich installiert, jedenfalls hinterlässt diese Form der Darstellung für den Leser größtmögliche Hindernisse, in der Rezeption eines Handlungsstrangs und Merrill resümiert richtig, wenn er festhält, „that the ultimate structural expression of an absurd theme is a book literally unreadable!“<sup>229</sup>

### 5.2.2. DIE VERFREMDUNG VON ZWECK UND MITTEL

Die Art der durch Heller verwendeten Komik lässt sich näher bestimmen und auch von anderen Arten deutlich abgrenzen. Eine Vielzahl an pointierten Textstellen gibt hierfür genug Potential um einer Analyse gerecht zu werden, auch wenn die Komik an ein oder anderer Stelle auch uferlos wirkt und die meisten Leser wohl nicht mehr erheitert, sondern anstrengt. Sozusagen, weil die Komik ein „natürliches“ Maß überzogen hat. Auf den ersten Blick lässt sich feststellen, dass es sich bei vielen der komischen Textstellen, um einfache oder derbe Formen handelt. Lieutenant „Scheisskopf“ etwa, der auch im englischen Original so heißt. Durch die Referenz auf Ausscheidungen in Verbindung mit dem Kopf, der als das Sinnbild für das Denken steht, wird eine niedere Komik der Diskrepanz aufgeworfen. Ausscheidungen erinnern generell an das „animalische“ im Menschen, insofern sie uns mit Tieren gleichsetzen und unserer vermeintlich überlegenen Position entrücken. Der Verstand des Menschen, welcher als Argument der Abgrenzung fungiert, wird im Falle des Lieutenants zum wertlosen Besitz. Er, der keine Intelligenz besitzt, sei dumm, dem Denken anderer ausgeliefert und jedenfalls „unfrei“.<sup>230</sup> Der Bezug auf mangelnde Intelligenz kommt auch ohne Derbheit zur Anwendung, wenn es darum geht, die Protagonisten mit einfachen Denkfehlern auszustatten. Diese bleiben jedoch von ihrer Umwelt unbemerkt oder zumindest unerwähnt, was wiederum eine absurde Realität

<sup>228</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 33

<sup>229</sup> Ebd. S. 40

<sup>230</sup> Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. 1998, S. 55

erzeugt. Zu Anfang des Romans, als Yossarian sich auf der Krankenstation befindet, muss er einige Briefe seiner Kameraden zensieren und macht sich aus seiner Langeweile einen Sport. Er beginnt die Briefe systematisch zu fälschen, jedoch ohne jegliches Ziel. So streicht er etwa sämtliche Adjektive und Adverbien, ein anderes Mal alles, bis auf die Artikel. Er beginnt Adressen zu ändern und ganze Städte zu erfinden, bis er sich schließlich dazu hinreißen lässt, die von ihm geprüften Briefe mit „Washington Irving“ zu unterzeichnen (C22, S. 8f). Viel später macht sich das Militär auf die Suche nach dem Zensor, der diese Briefe gefälscht hat. In Verdacht gerät der Major Major, der bereits durch seine Dienstgrad- und Namensdoppelung lächerlich wirkt. Er wird von einem Militärpolizisten befragt, ob er die von ihm geprüften Briefe mit „Washington Irving“ oder seinem eigenen Namen unterzeichnet habe. „‘With my own name,’ Major Major told him. ‚I don’t even know Washington Irving’s name.‘“ Ein Sprachwitz wie dieser legt bereits sämtliche für den komischen Effekt relevante Informationen vor. Es handelt sich um eine „Inkongruenz zwischen der konkreten sprachlichen Äußerung und den Normen der Sprache.“<sup>231</sup> Es bedarf keiner kontextuellen Bewertung oder gar eines Hintergrundwissens. Hier ist ausschließlich ein semantisches Paradoxon installiert, wobei das Ansprechen des Objekts, den Inhalt der Aussage negiert. Weder Major Major noch der Militärpolizist reagieren auf diesen Fehler und so verbleiben sie in der Wahrnehmung des Rezipienten als unbeholfen. Ähnlich verhält es sich mit Yossarian selbst, der in Kapitel 38 nur noch rückwärts läuft, um sicherzustellen, dass ihn niemand von hinten überfallen könne (C22, S. 468). Dabei verfälscht er die sichere Idee, des sich Umsehens, um einen Rundumblick zu erhalten, mit der Fehleinschätzung er könne seine blinde Seite einfach auflösen. Dass ihm dabei die vormals sichtbare Seite verschwindet, wird ihm nicht bewusst.

Auch ein einfacher Witz, den Major Majors Vater gerne zum Besten gibt, schafft es in den Roman:

The good one about God and his wife’s difficulties had to do with the fact that it had taken God only six days to produce the whole world, whereas his wife had spent a full day and a half in labour just to produce Major Major. (C22, S. 105)

Wie für die oberen Beispiele von einfacher Komik, ist auch für diesen Witz kein weiterer Kontext erforderlich. Hier ist es Major Major, der zum „Produkt“ seiner Mutter wird. Der Vergleich einer Frau, der offenbar eine Einflussnahme in die Dauer der Schwangerschaft

---

<sup>231</sup> Ebd. S. 252

zugeschrieben wird, mit der Allmacht einer spirituellen Vorstellung, sprengt jedes sinnvolle Vergleichsverhältnis. Dennoch ist die „Kunstfertigkeit im Auffinden entfernter Ähnlichkeiten“ hier als Grundsystem des Witzes erkennbar<sup>232</sup>. Und zwar dahingehend, dass sowohl Gott als auch die Frau „Menschen erschaffen“. Unter dieser Gemeinsamkeit rechtfertigt sich der Vergleich, der dann die Unverhältnismäßigkeit erkennen lässt.

Diese Beispiele sind typische Varianten des Romans, die sich allesamt um eine gewisse Art von Komik arrangieren. Es verbleibt jeweils eine Diskrepanz zwischen Zweck und Mittel. Die eingesetzten Handlungen widerstreben der Idee, die ihren Einsatz rechtfertigen würde und offenbaren eine Form der Dummheit, die es den Protagonisten nicht erlaubt, den Sinn einer Sache richtig zu erkennen. So hat Robert Musil schon festgestellt, es gäbe „schlechterdings keinen bedeutenden Gedanken, den die Dummheit nicht anzuwenden verstünde, sie ist allseitig beweglich und kann alle Kleider der Wahrheit anziehen“.<sup>233</sup> Unter dem Aspekt der Satire besehen, wird schnell auffallend, dass es zwar genug gibt, das die Protagonisten lächerlich erscheinen lässt, dass es aber keine gezielte Stoßrichtung gegen eine Person, Gruppe oder Aspekt gibt. So beziehen sich einige der hier genannten Beispiele etwa auf die „sympathischen“ Charaktere wie Major Major und Yossarian und lassen jedenfalls nicht erkennen, dass Heller sich gegen das Militär oder den Krieg richtet, wie es etwa für die Anti-War-Novel erforderlich wäre.

Neben diesen einfachen Konstruktionen, der offensichtlichen und vordergründigen Dummheit der Protagonisten und deren Fehleinschätzungen ihrer Handlungen hinaus, gibt es auch komplexe Komik im Roman, die sich vor allem durch ihre wiederkehrende Formel abhebt. Sie soll hier unter dem Begriff „Schleifenkomik“ erläutert werden. Heller schafft es mit diesem Mittel meist deutlich einfache, komische Elemente in eine Syntax zu verpacken, sodass sie aufeinander referieren und die Paradoxie einer unendlichen Schleife erwirken. Als Beispiel etwa ein Gespräch zwischen Major Metcalf und Cadet Clevinger:

“I don’t think it’s a joke, sir,” Clevinger replied.

“Don’t interrupt.”

“Yes, sir.”

“And say “sir” when you do,” ordered Major Metcalf inquired coldly.

“But I didn’t interrupt, sir,” Clevinger protested.

“No. And you didn’t say “sir,” either. Add that to the charges against him,” Major Metcalf directed the corporal who could take shorthand. “Failure to say “sir” to superior officers when not interrupting them.” (C22, S. 93)

---

<sup>232</sup> Willer, Stefan: Witz. 2017l, S. 11

<sup>233</sup> Musil, Robert: Über die Dummheit. 2001, S. 54

Die Schleife in diesem Dialog entsteht, weil Clevinger angewiesen wird, „Sir“ zu sagen, bei gleichzeitigem Verbot den Fall vorzubringen, indem er es anzuwenden hätte. Eingeschlossen zwischen diesen beiden Regeln, die einander ausschließen, gibt es weder eine positive noch negative Bestätigung oder, wie es hier geschieht, sie kann willkürlich festgesetzt werden und unterläuft somit ein logisches Prinzip. Plessner urteilt, dass wenn man über eine Paradoxie lacht, das dadurch geschieht, weil man um die Notwendigkeit weiß, eine Situation zu bewältigen, bei gleichzeitiger Unmöglichkeit sie aufzulösen.<sup>234</sup>

Als Geistlicher ist auch der Kaplan Shipman in den absurden Wirren der Insel Pianosa gefangen und wird von seinen Vorgesetzten traktiert. So etwa als er von Colonel Cathcart eine Tomate geschenkt bekommt, welcher im Anschluss behauptet, der Kaplan habe sie ihm gestohlen:

„Why'd you steal it from Colonel Cathcart if you didn't want it?“

„I didn't steal it from Colonel Cathcart!“

„Then why are you so guilty, if you didn't steal it?“

„I'm not guilty!“

„Then why would we be questioning you if you weren't guilty?“ (C22, S. 476)

Der Kaplan wie auch der Leser werden mit einer Absurdität konfrontiert, die in der Negation von Zweck und Mittel freigesetzt wird. Der Anstoß und Zweck einer Untersuchung muss zumindest die Voraussetzung eines Deliktes erfüllen, welches in dieser Unterhaltung gerade als nicht vorhanden enthüllt wird. Anstatt das Mittel der Untersuchung abzurechnen, wird es mit der Ursache, dem Zweck, verkehrt. Mit den Worten von Pinsker: „[The superiors] confuse the fatuous with the profound [...]“<sup>235</sup> Die Schuld des Kaplans wird von der Existenz des Verhörs abgeleitet und entbehrt somit jeden Sinns. Es entsteht der Eindruck einer willkürlichen Welt, der man vollständig ausgeliefert ist. „Absurd bedeutet die Vorstellung von Irrationalität und Sinnlosigkeit. Dabei wird die Welt als Chaos begriffen, in dem es keine Ideale bzw. Werte mehr gibt.“<sup>236</sup>

Die „Schleifenkomik“ folgt dabei dem Modell eines ausgeprägten und weitgeführten Widerspruchs. Hierauf haben sich vor allem die Untersuchungen von Hidalgo Downing bezogen. Mit Bezugnahme auf die von Charles Fillmore entwickelte Frame-Semantik, beweist sie, dass die in Catch-22 angelegten Gegenteile und Widersprüchlichkeiten derart ausgestaltet sind, dass sie aus zumindest zwei verschiedenen Sphären abgeleitet sind.

---

<sup>234</sup> Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. 1982, S. 299f

<sup>235</sup> Pinsker, Sanford: Understanding Joseph Heller. 1991, S. 24

<sup>236</sup> Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. 1989, S. 67

„[N]egative coherence is achieved by understanding that each term evokes a frame which is applicable in a different cognitive domain (either societal, or personal/physical).“<sup>237</sup> Das prominenteste Beispiel, gleichzeitig Namensgeber für das Buch, ist der sogenannte *Catch-22* selbst. Eine innermilitärische Regel, die definieren soll, wann ein Pilot aus psychologischen Gründen vom Dienst freigestellt werden kann. Im Gespräch mit dem Truppenarzt erfährt Yossarian, wie diese Regel funktioniert:

There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had to. Yossarian was moved very deeply by the absolute simplicity of this clause of Catch-22 and let out a respectful whistle.<sup>238</sup>

Ein logisches Dilemma, mit Zirkelbezug, denn Fluguntauglichkeit ist de jure scheinbar zu erreichen, de facto aber unmöglich. Bei näherer Betrachtung dieser absurden und eben nur scheinbar logischen Regel, wird erkennbar, dass sich die Teilargumente aus unterschiedlichen „frames“ ableiten und auf eine Grunddiskrepanz zurückweisen, nämlich, dass es im Krieg „gesund“ bzw. „normal“ sei, „verrücktes“ zu tun. Im Detail folgt etwa der Teilsatz „Orr would be crazy to fly more missions“ der menschlich natürlichen Prämisse, dass es „verrückt“ sei, sich Gefahr auszusetzen. Der nachfolgende Teilsatz „[...] but if he was sane he had to fly them“ leitet sich aus der militärischen Prämisse ab, dass es „normal“ sei, sich Gefahr auszusetzen, da menschliches Bestehen-Wollen im Krieg generell dem Zweck nachgereiht ist. Kombiniert wird der Rezipient unwillkürlich gezwungen, die Rechtfertigung zweier unterschiedlicher Bedeutungsrahmen in einem Satz zu denken, die einander logisch ausschließen. Was das Beste für einen selbst ist, muss nicht das Beste für die Gesellschaft sein. Werden jedoch Bedingungen einerseits aus der persönlichen andererseits aus der gesellschaftlichen Sphäre entnommen und für beide das Beste in Aussicht gestellt, so entsteht dieser Widerspruch.

Allein die Absicht der Mitteilung durch Joseph Heller verweist jedoch auf einen positiven Nutzen von Widersprüchlichkeiten bis hin zur Absurdität. Die Notwendigkeit zur Vermittlung von offensichtlich sinnlosen Inhalten kann sich logischerweise nicht aus

---

<sup>237</sup> Hidalgo Downing, Laura: How to do things with contradiction.2000, S. 125

<sup>238</sup> Heller, Joseph: Catch-22. 1995, S. 56

diesen Inhalten selbst ableiten. Es muss daher die Vermittlung der „Sinnlosigkeit“ selbst einen Zweck erfüllen. Widersprüchlichkeiten setzen nach Hidalgo Downing „cognitive synergies“<sup>239</sup> frei und führen jedenfalls dazu die eigenen Vorstellungen und Normen zu hinterfragen.

The Law of Non-contradiction establishes that a proposition must be either true or false, but it cannot be both true and false at the same time. Fictional worlds which infringe this law are usually defined as impossible worlds. Although the fictional world of Catch-22 cannot be said to have this type of ontological configuration, the process of questioning and undermining of reality reaches such extremes that the validity of the fictional world itself seems to be questioned by the end of the novel.<sup>240</sup>

Insofern stellt selbst das Absurde einen positiven Wert dar, indem es bekannte Muster und Vorstellungen zwar in derartige Verbindungen bringt, dass sie einander den Wert aberkennen, damit aber auch ein Überdenken dessen fordert, was als wertvoll und unumstößlich gegolten haben mag.

---

<sup>239</sup> Hidalgo Downing, Laura: How to do things with contradiction. 2000, S. 132

<sup>240</sup> Hidalgo Downing, Laura: Negation in discourse. 2000, S. 216

### 5.3. TRANSGRESSION VON OPFERN UND TÄTERN

#### 5.3.1. EINER FÜR ALLE, ALLE GEGEN EINEN!

Es wurde bereits festgestellt, dass Heller's Komik nicht als zielgerichtete Kritik zu verstehen sein kann, da sich Verfehlungen, Dummheiten und Trugschlüsse auf sämtliche Protagonisten aufteilen. Ein Roman über den Zweiten Weltkrieg, selbst in einer fiktiven Verfremdung, ließe jedenfalls annehmen, es gäbe einen „Feind“ darin. Doch tatsächlich ist der Krieg, als Auseinandersetzung verschiedener Nationen unter wechselseitiger Ausgestaltung eines Feindbildes, im Roman kaum bis gar nicht vorhanden. Die Deutschen etwa, gegen die Yossarians Air Force kämpft, werden zwar erwähnt, sind aber lediglich über Ihre Flugabwehrgeschütze präsent. Als deklariertes, sichtbarer Feind jedoch nicht vorhanden. In deutlichem Kontrast zu *Jakob der Lügner* und *Redoble por Rancas* führt ein Mangel an Tätern zu einem Ausbleiben von Opfern. Im Wesentlichen konzentrieren sich sämtliche Geschehnisse auf Konfliktpositionen im eigenen Lager der Amerikaner. Wenn sich auch einzelne Personen gegenseitig sabotieren und somit einander gegenüberstehen, ist der zentrale Konflikt um Yossarian dieser Ebene enthoben. Er führt den Kampf Mensch gegen Gesellschaft und zeigt auf, an welchen Grenzen sich der Mensch inmitten der von ihm geschaffenen Gesellschaft verlieren kann. Insofern ist die Kritik derart weit ausgefächert, dass von einer zielgerichteten Satire keine Rede mehr sein kann. Pinsker spricht von Forderungen „of the individual against those of the Machine“.<sup>241</sup>

Joseph Hellers Autobiographie „Now and Then“ legt nahe, dass er seine Kriegserfahrung durchaus verarbeiten konnte, insofern abgeklärt und frei darüber schreiben konnte. Dass er schlimme Erfahrungen gemacht hat, etwa die Verletzung eines Kameraden, die dann auch Vorlage für das Snowden-Kapitel wurde<sup>242</sup>, ist jedoch evident. Ebenso, dass diese Erfahrungen mit Furcht verbunden waren. So bekennt Heller, dass er sich nach Rückkehr in die USA eine Fluguntauglichkeit bescheinigen hatte lassen, da er inzwischen panische Angst vor dem Fliegen hatte.<sup>243</sup> Eine deutliche Ähnlichkeit zum Protagonisten Yossarian, wie auch die Erkenntnis „They're trying to kill me“ (C22, S. 20), die Heller ebenso gewahr wird.<sup>244</sup> Aus diesem Bewusstsein heraus, dass das eigene Leben als Pfand dient, um der Gesellschaft einen Krieg und somit vermeintlich hehre Ziele zu ermöglichen, realisiert sich

---

<sup>241</sup> Pinsker, Sanford: *Understanding Joseph Heller*. 1991, S. 23

<sup>242</sup> Heller, Joseph: *Now & Then*. 1998, S. 185

<sup>243</sup> Ebd. S. 179

<sup>244</sup> Ebd. S. 189

der Konflikt zwischen Person und Gesellschaft. Ein Paradoxon, wonach das Leben an sich nur durch den lebensgefährlichen Einsatz des Einzelnen möglich sein kann. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass man die menschlichen Ideale verraten muss, um physisch zu überleben.<sup>245</sup> Eine für Traumata typische Paradoxie.

Als Yossarians Widerstand gegen seinen Einsatz beginnt auf andere abzufärben, wird ihm von seinen Vorgesetzten die Heimreise angeboten, mit der Aussicht zu Hause als ein Held gefeiert zu werden. Yossarian ist sich durchaus bewusst, dass er sich dieses Recht nicht etwa verdient hat, sondern dass das Militär mit dieser Entscheidung Schadensbegrenzung betreibt, weil er Unruhe in die Truppe bringt. Er nimmt das Angebot zunächst an, entscheidet sich jedoch am Ende des Buches doch dagegen und flüchtet stattdessen. Mag dies beides dem Ziel entsprechen, den aktiven Dienst zu verlassen, ist die Flucht definitiv als moralischer Akt zu werten. „Yossarian is running into danger, not away from it“<sup>246</sup>, erklärt Heller hierzu und gibt seinem Helden somit eine Wandlung im Laufe des Romans. Er wird sich seiner Verantwortung gegenüber der Gesellschaft sehr wohl bewusst, ohne jedoch das menschliche Maß zu verlieren. Er flüchtet aus Protest und gerade durch das ausgeschlagene Angebot wird diese Entscheidung auch für seine Kameraden wertvoll.

Die dargestellte Kriegsmaschinerie, deren instrumentaler Macht sämtliche Soldaten erliegen, dient nur ihrem eigenen Fortbestehen. In ihr werden sämtliche menschlichen Bestrebungen negiert und ad absurdum geführt. Auch die Realität hat sich einem gewissen Formalismus zu unterziehen, sodass selbst Leben und Tod keine Berechtigung haben, sofern sie dem System damit zuwiderhandeln. Yossarian erzählt von seinem Zelt und dass er es gemeinsam mit Orr bewohnt. Ebenfalls diesem Zelt zugeordnet ist Mudd oder auch der „dead man“ (C22, S. 27), wie der Erzähler ihn wiederholt nennt. Sämtliche Gesuche Yossarians man möge die Sachen des Gefallenen aus seinem Zelt entfernen, scheitern jedoch an den Vorgesetzten. Wie sich herausstellt wurde der junge Soldat sofort nach Ankunft in den Einsatz geschickt, ohne dass ihn jemand kennengelernt hatte und ist dort umgekommen. Unglücklicherweise war auch seine Ankunft noch nicht offiziell dokumentiert. Der somit nicht offiziell Anwesende könne entsprechend auch nicht offiziell im Einsatz gewesen, geschweige denn gefallen sein. Ein skurriles Schicksal erleidet auch der Truppenarzt Doc Daneeka, der laut Aufzeichnungen an Bord der Maschine von McWatt gewesen war, welcher mit dem Flugzeug absichtlich gegen eine Felswand

---

<sup>245</sup> Mauser, Wolfram / Pietzcker, Carl: Trauma. 2000, S. 22

<sup>246</sup> Reilly, Charlie / Heller, Joseph: An Interview with Joseph Heller. 1998, S. 517

geflogen ist. Doc Daneeka ist jedoch am Boden, beobachtet selbst das Geschehen mit anderen und wiederholt regelmäßig, dass er „hier“ sei und nicht an Bord dieses Flugzeugs. Nach dem Absturz des Flugzeugs realisiert sich sein Schicksal und er wird für Tod erklärt. Trotz des vehementen Einspruchs, dass er am Leben sei, will ihm das niemand glauben. Die Offiziere verweigern ihm die Vorsprache, mit der Drohung er würde sofort im Krematorium verbrannt werden, wagte er es, sich gegen seinen dokumentierten und somit unumstößlichen Tod auszusprechen. Die Ehefrau in der Heimat wird mittels Brief über sein Ableben informiert und bricht in verständliche Trauer aus. Als Doc Daneeka ihr jedoch selbst einen Brief schreibt und ihr versichert, dass er am Leben sei, antwortet sie ihm überglücklich. Doch ihr Brief wird vom Militär abgefangen und ihr geantwortet, dass es sich nur um einen grausamen Scherz gehandelt haben dürfte, ihr Mann sei jedenfalls tot. Ein zweites Mal muss sie den Tod ihres Mannes verkraften und will es nicht so recht glauben, weil sich dieser immer wieder bei ihr meldet. Als sich dann aber mehrere abgeschlossene Lebensversicherungen als lukrative Einnahmen erweisen, will sie es doch glauben.

Der Schwarze Humor in diesen Szenen spielt die Realität und die menschlichen Handlungen dazu gegeneinander aus. Die Gesetze des Militärs und auch jener der Gesellschaft, die allesamt ihren Ursprung darin haben, als Reaktionen auf die Realität zu gelten, erheben sich über letztere und erklären sich zur selbständigen Gültigkeit. Die Bürokratie hat jemanden für Tod erklärt? Dann darf auch die Realität nicht widersprechen.

Die bekannten Pfade erscheinen in der Regel zwar begehbar, sind jedoch nur auf Bequemlichkeit ausgelegt und führen zur schönen Aussicht. Schwarzer Humor bedeutet da den Weg der Alternative: Man muß zuerst durch Dickicht und sich den Weg bahnen, um selbständig das verborgene Unbekannte zu entdecken und darauf hinzuweisen.<sup>247</sup>

Die Hinterfragung von Normen und Regeln ist die oberste Absicht des Schwarzen Humors. Dass sich jener mit den unangenehmen, oftmals verdrängten Themen wie dem Tod beschäftigt, bedeutet nur, dass in das Bewusstsein zurückgeholt werden soll, was allgegenwärtig und dennoch ausgeblendet wird. An seinem Beispiel relativieren sich viele Normen, wie etwa hier die Wichtigkeit von Bürokratie und Geld, die für sich alleine keinen Wert haben, sondern nur in plausiblen Verhältnissen mit der Realität bestehen können. Sie zu huldigen als aktive Kräfte des Lebens wird hier karikiert und kritisiert.

---

<sup>247</sup> Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. 1989, S. 45f

### 5.3.2. DER KRIEG UM SEINER SELBST WILLEN

Die Entfremdung zwischen ursprünglich sinnvollen Handlungen als Reaktionen auf die Realität und ihre Verselbständigung sind die zentralen Themen des Romans. Man sieht die Absurdität einer Gesellschaft, die auf ihren Normen beharrt, selbst wo diese nicht mehr zweckmäßig sind. Das eigentliche Kriegsgeschehen wird in den Hintergrund gerückt und dem Militärapparat, für sich isoliert, stattdessen die absolute Wichtigkeit zugeordnet. Als Yossarians Einheit dafür vorgesehen ist, eine gefährliche Mission über dem schwer umkämpften Bologna zu fliegen und nur auf besseres Wetter wartet, bekundigen die Soldaten Ihren Hass auf die Einsatzkarte. Auf dieser ist mittels einer verschiebbaren Schnur die aktuelle Front kurz vor Bologna dargestellt. In einer Nacht wagt es Yossarian heimlich die Frontlinie auf dieser Landkarte über Bologna hinweg zu verschieben. Am nächsten Morgen überschlagen sich die Ereignisse. Bologna gilt als eingenommen, weil es die Landkarte ihnen so sagt, die Mission wird abgesagt, sämtliche Offiziere sind erleichtert und zufrieden, selbst Medaillen werden vergeben:

Headquarters was also pleased and decided to award a medal to the officer who captured the city. There was no officer who had captured the city, so they gave the medal to General Peckem instead, because General Peckem was the only officer with sufficient initiative to ask for it. (C22, S. 150)

Clevinger spricht aus, was auch Hellers Darstellungsabsicht sein mag. „It’s a complete reversion to primitive superstition. They’re confusing cause and effect.“ (C22, S. 149). Sämtliche Beteiligte gefallen sich in der Rolle der Sieger und meinen sich als solche bestätigt, weil ihnen das eine sabotierte Landkarte weißmacht. Merrill spricht hierbei von „Bureaucratic truism“. Was zähle sei was offiziell bemerkt werde und nicht was tatsächlich geschehe. „[...] reality is whatever the system says it is.“<sup>248</sup>

Der Mensch an sich verliert inmitten dieser instrumentalen Mächte vollkommen an Bedeutung. Die angewandte Komik übersteigert die Selbstverherrlichung eines Systems, dass sich in seiner Ausgestaltung allein gefallen will, ohne ihren Sinn in der Realität zu bestätigen. Auf diese Weise verläuft sich das System in die absurde Sinnlosigkeit und entbehrt jeder Zielsetzung. Die Komik des Absurden versteht es die Gefahr der

---

<sup>248</sup> Merrill, Robert: Joseph Heller. 1987, S. 21

Überbewertung von Normen und das Zulassen deren Verselbständigung zu untergraben und den eigentlichen Sinn dahinter wiedererkennbar zu machen:

Bestehender Sinn wird zwar in Frage gestellt, aber dies geschieht immer zur Überprüfung der Richtigkeit von vorhandenem Sinn. Grundsätzlich gibt es nämlich Sinn, nur ist das, was dafür ausgegeben wird, oftmals falscher Natur, so daß die Aufgabe besteht, den wahren zu suchen.<sup>249</sup>

Heller übt auf diese Weise sehr wohl Kritik, jedoch bietet er keine günstigere Alternative. Der Ausweg seiner Komik, die der Absurdität, übersteigert die Wertlosigkeit einer Gesellschaft und fordert sie gleichermaßen heraus, so dass sie über sich selbst nachdenken und kurieren könne. Spezifisch greifbare Kritik oder Lösungsvorschläge stehen hierbei jedoch nicht zur Verfügung.

Als Kaplan und Truppen-Geistlicher versucht Chaplain Robert Oliver Shipman, der von sämtlichen seiner Vorgesetzten und auch Untergebenen gemobbt wird, dem Kriegsgeschehen noch einen Rest Anstand beizumessen. Die Idee Angehörigen von Gefallenen mittels Kondolenzbriefen das Beileid auszudrücken, war die seine, wie sie jedoch umgesetzt wird, will ihm nicht gefallen. Colonel Cathcart fordert ihn auf, er möge diese Briefe verfassen und dabei nicht sparen an persönlichen Details zu den Soldaten selbst. Der Kaplan weist darauf hin, dass er doch gar keine persönlichen Informationen zu allen Soldaten haben könne, aber der Colonel gefällt sich in der Idee des Beileid-Ausdrückenden: „I want them filled up with lots of personal details so there’ll be no doubt I mean every word you say.“ (C22, S. 348). Cathcarts Aussage ist komisch, da er einerseits die Echtheit seiner Empathie in Aussicht gestellt, die Worte hierzu aber aus anderer Feder kommen sollen. Er bemäntelt sich mit der Rolle des Samariters und gefällt sich hierin so gut, dass er die Enttarnung seiner Aussage gar nicht bemerkt. Wie Henry Fielding in seinem Vorwort zu „Joseph Andrews“ erklärt, ist es die Heuchelei, die erst einmal enttarnt, den komischen Effekt auslöst: „[...] for to discover any one to be the exact Reverse of what he affects [...].“<sup>250</sup> Und Colonel Cathcart passiert genau dies. Seine Absichten werden sofort enttarnt und stehen in direktem Widerspruch zu seiner Aussage. Und dennoch setzt er sein Vorhaben um und hat hierfür einen Standardbrief entworfen, der es vermag die „exakten Gefühle“ (C22, S. 349) des Colonels auszudrücken. Mrs. Daneeka erhält diesen Brief, als Ihr Mann für tot erklärt wird:

---

<sup>249</sup> Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. 1989, S. 68

<sup>250</sup> Fielding, Henry: Joseph Andrews. 2008, S. 6 (Preface)

*Dear Mrs., Mr., Miss, or Mr. and Mrs. Daneeka: Words cannot express the deep personal grief I experienced when your husband, son, father or brother was killed, wounded or reported missing in action. (C22, S. 427)*

Die umgangene Mühe tatsächlich persönliche Briefe zu schreiben, wenigstens die ungültigen Platzhalter zu entfernen, tritt hier deutlich zutage und macht die eigentliche Absicht lächerlich. Die komische Reaktion resultiert aus der enttäuschten Erwartung einer Norm. Hazlitt differenziert hier noch weiter. Er unterscheidet zwischen konventionellen und rationalen Normen. Erstere sind etwa normierte Handlungen, die kulturellen Hintergründen entspringen und somit eine gewisse regionale Einzigartigkeit darstellen. Rationale Normen hingegen, seien allen Menschen grundeigen. Es sind dies Handlungen und Reaktionen auf Ereignisse in der Realität, die unabhängig von Kultur, Glauben oder Regionalität für jeden Menschen „normal“ sind.<sup>251</sup> So ist das Verfassen von Kondolenzbriefen wohl eine kulturelle Handlung, die nicht überall auf der Welt praktiziert wird, der Ausdruck von Mitgefühl jedoch eine dem Menschen eingeschriebene, rationale Norm. Der Bruch mit dieser höherwertigeren Norm verweist wiederum auf die breiteren Absichten Hellers, der über keine spezifische Haltung oder Handlung sein Urteil fällt, sondern die Menschheit in ihrer Gesamtheit lächerlich zu machen sucht, indem er ihre Handlungen als absurd darstellt.

Eine der interessantesten Figuren des Romans ist Milo Minderbinder. Der Mann, der von der Militärführung alsbald als Versorgungsoffizier eingesetzt wird, personifiziert eine Form des sturen Kapitalismus. Im Laufe der Handlung beginnt er für seine Kameraden Lebensmittel aus aller Welt heranzuschaffen. Was zunächst sein Verhandlungsgeschick zu sein scheint, entpuppt sich bald als ein irrsinniges System, in dem es keine Verhandlungsseiten mehr gibt. Sein Unternehmen, die *M&M Enterprises*, stützt sich hierbei auf eine Unzahl an Beteiligten, genauer gesagt auf jeden. Macht Milo nun also bei einem Handel tatsächlichen Gewinn, so spricht er davon, dass jeder etwas davon habe, weil jeder am Syndikat Anteil hat, macht er Verlust, so gewinnt die andere Seite, die ja ebenfalls zum Syndikat gehört. Sein Geschäftsmodell baut auf der absurden Prämisse auf, dass es im Kapitalismus keine „Parteien“ gäbe und alle im selben Boot säßen. Sein Unternehmen läuft über sämtliche Grenzen hinaus und so dehnt sich das Geschäft selbst auf das Kriegsgeschehen und den Gegner als Partner aus. So erhält er etwa von den USA

---

<sup>251</sup> Hazlitt, William: *The English Comic Writers & Miscellaneous Essays*. 1921, S. 8

den Auftrag die Brücke in Orvieto zu bombardieren, gleichzeitig den Auftrag der Deutschen, seinen eigenen Angriff auf die Brücke abzuwehren:

Once the contracts were signed, there seemed to be no point in using the resources of the syndicate to bomb and defend the bridge, inasmuch as both governments had ample men and material right there to do so and were perfectly happy to contribute them, and in the end Milo realized a fantastic profit from both halves of his project for doing nothing more than signing his name twice. (C22, S. 316)

Milo vertritt einen gesteigerten Kapitalismus, der sich allein in den Zahlen genügt, ohne ein Ziel dahinter zu verfolgen. Der Verrat an der Idee geht soweit, dass Milo mit seinen Versorgungsfliegern den eigenen Truppenstützpunkt angreift. Die helle Aufregung und der ihm vorgeworfene Verrat verstummt schnell, als Milo Einblick in seine Bücher gewährt und darlegt, dass die Deutschen für diesen Angriff so gut bezahlt hätten, dass die Toten und Schäden vergütet wären und sogar ein Profit bliebe (C22, S. 320). Milos Angriff auf die eigenen Truppen sowie die Rechtfertigung hierfür in seinem kapitalistischen System bedient sich einer gravierenden Verschiebung der Kategorien. Der Feind wird kurzzeitig zum Freund und die eigenen Truppen zum Feind, woran sich die opportunistische Einstellung des Kapitalismus widerspiegelt, der scheinbar beiden Seiten hilft. „Decategorisation, then, plays an important part in *Catch-22*, both in terms of its humorous and absurdist quality, as it routinely makes the extraordinary ordinary“.<sup>252</sup>

Vermittels der Figur Milo erlaubt sich Joseph Heller zudem ausnahmsweise einen satirischen Seitenhieb auf eine reale Person. Mit seinem Slogan „What’s good for M & M Enterprises is good for the country“, referiert er auf die Aussage des früheren, amerikanischen Verteidigungsministers Charles Erwin Wilson, der im selben Wortlaut jedoch für General Motors geworben hat.<sup>253</sup> In seiner klaren Haltung gegen das sinnentleerte Handeln der Menschen, wie er es im Krieg und Kapitalismus wiedererkennt, tritt Heller mit seinem Roman auf. Eine wesentliche Form, wie sie auch seiner Komik zugrunde liegt, ist dabei die Verfremdung von Zweck und Mittel oder wie Merrill es ausdrückt: „They retain the essential irrationality, the mindless appeal to form over substance, but they reveal as well the vicious inhumanity of such a system.“<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Couder, Oliver: *What’s the Catch?* 2017, S. 505

<sup>253</sup> Merrill, Robert: *Joseph Heller*. 1987, S. 25

<sup>254</sup> Merrill, Robert: *Joseph Heller*. 1987, S. 25

#### 5.4. ABSURDE KOMIK ALS EXISTENZIALISTISCHE AUSSAGE

Komik steht in dem positiven Licht, dass sie intellektuelle und moralische Tugenden fördere. Dadurch, dass sie negative Energie blocke, uns automatisch zu unüblichen Ideen dränge und jedenfalls das kritische Denken fördere.<sup>255</sup> Das Absurde als eine ihrer Formen ist dabei am Rande der Komik angesiedelt, da ihre Radikalität die positiven Prinzipien der Komik deutlich strapaziert, wenn sie auch nicht aus ihnen ausbricht.

In jenem Jahr als Joseph Heller das erste Kapitel für seinen Roman schrieb wurde ebenso die erste amerikanische Ausgabe von Albert Camus' „Der Mythos des Sisyphos“ veröffentlicht.<sup>256</sup> Es war dies die Zeit des Existentialismus, welcher sich insbesondere mit der Rolle des Menschen in einem scheinbar sinnentleerten Universum auseinandersetzte. Gerade der erst verlebte Zweite Weltkrieg war hierfür wesentlich verantwortlich: „After the war then there was the tendency to view man as isolated and the universe as possessing no inherent truth, value or meaning.“<sup>257</sup> Neziri untersucht „Catch-22“ unter gerade den Ansichten des Existentialismus und sie tut Recht daran, auch indem sie den darin vordergründigen schwarzen Humor als Transporteur der wertvernichtenden Tendenzen erkennt. Camus verwundert sich in dem Essay „Das Absurde und der Selbstmord“, wozu der Geist des Menschen fähig sei, indem er sich einen Sinn in eine sinnentleerte Welt imaginiert und daran derart festzuhalten vermag, sodass es manchen paradoxerweise möglich wird, sich umzubringen „für die Ideen oder Illusionen [...], die ihnen einen Grund zum Leben bedeuten ...“.<sup>258</sup>

Nicht dass Heller sich bewusst um ein existentialistisches Werk bemüht oder an den Ideen Anstoß gefunden und Fortführung gewollt hätte, dennoch ist die Sinnlosigkeit ein wesentliches Merkmal der komischen Momente des Romans. Der Militärbetrieb hat sich in der universellen Bedeutung eine Alleinstellung erarbeitet, die sich in ihrem eigenen Sinn genügen will. So erzählt Colonel Cathcart etwa: „General Peckem even recommends that we send our men into combat in full-dress uniform so they'll make a good impression on the enemy when they're shot down.“ (C22, S. 271) Derselbe General später: „While none of the work we do is very important, it is important that we do a great deal of it.“ (C22, S. 397). Diesen beiden Aussagen ist die Willkür in den Idealen zu eigen, die die Handlungen

---

<sup>255</sup> Morreall, John: Comic Relief. 2009, S. 113

<sup>256</sup> Neziri, Anita: The Literary Dimension of The Absurd and Black Humour in Catch-22. 2013, S. 376

<sup>257</sup> Ebd. S. 376

<sup>258</sup> Camus, Albert: Eine absurde Betrachtung. 1999, S. 12

rechtfertigen müssten. Anstatt seine Soldaten derart einzusetzen, dass sie überleben und erfolgreich den Feind schlagen mögen, werden sie als Kanonenfutter ausgesetzt und sollen dabei eine gute Figur machen. Der eigentliche Sinn von Krieg ist schlichtweg das Schlagen des Feindes, und zwar in jenem Ausmaß, dass sich der eigene Wille durchsetzen kann. Doch das Militär gefällt sich besser darin, wie sie diese Aufgabe umsetzt, als dass sie sie tatsächlich verwirklicht. Nur unter dieser Voraussetzung kann General Peckem sagen, dass seine Bestrebungen und die seiner Kameraden unwichtig seien, solange sie dabei gut aussehen würden. „Leben ist natürlich niemals leicht. Aus vielerlei Gründen, vor allem aus Gewohnheit, vollführt man weiterhin die Gesten, die das Dasein verlangt.“<sup>259</sup> Diese Starre der Gewohnheit, von welcher Camus hier spricht, wird in dem Roman an vielen Handlungen deutlich. Aus Gewohnheit etwa lässt Lieutenant Scheisskopf Paraden abhalten, kauft und verkauft Milo von und an sich und wird Doc Daneeka vehement für tot erklärt, weil es das Papier so will. In diesen Haltungen wird deutlich, dass sich diese Figuren keinen Sinn mehr erhalten können und daher vergangene Handlungen fortführen, selbst wenn diese keinen Sinn mehr ergeben, allein weil es die Gewohnheit so will. Das Komische hieran lässt sich am besten mit Henri Bergson beschreiben, der die Figur des „Zerstreuten“ beschreibt:

Denken wir uns eine gewisse angeborene Ungelenkigkeit der Sinne und des Geistes, derzufolge man noch sieht, was nicht mehr zu sehen ist, hört, was nicht mehr klingt, sagt, was nicht mehr paßt, kurz sich nach einer vergangenen, bloß noch eingebildeten Situation richtet, wo man sich dem, was augenblicklich wirklich ist, anzupassen hätte.<sup>260</sup>

Als Snowden verletzt wird und in Yossarians Armen stirbt liest dieser in seinen Eingeweiden, die ihn rettende Botschaft: „The spirit gone, man is garbage.“ (C22, S. 545) Aus dieser gewinnt er im Umkehrschluss die Erkenntnis, dass nur er selbst Sinn stiften kann, verweigert den Deal, wonach er als vermeintlicher Held in die Heimat zurückgeschickt werden würde und entschließt sich stattdessen zu flüchten. Er beginnt Sinn zu stiften und seinen Handlungen einen solchen beizumessen. Ein Ausweg aus der Absurdität des Lebens scheint eben doch in der Umkehr des Existentialismus zu liegen. Selbst wenn kein universeller Sinn vorliegt und der Mensch lediglich die Sinnstiftung betreibt, so ist sie deshalb nicht weniger wichtig. Jedenfalls übt Heller Kritik an einem Festhalten an veralteten Strukturen und Normen und dies ohne gezielte Anschuldigungen

---

<sup>259</sup> Camus, Albert: Eine absurde Betrachtung. 1999, S. 14

<sup>260</sup> Bergson, Henri: Das Lachen. 1914, S. 11

vorzubringen. Er ist kein Satiriker gegen jemanden, sondern erkennt sich als Mensch unter Menschen, in derselben Lage, aus welcher er nur diesen einen Ausweg der Sinnstiftung ersichtlich macht.

So sehr Camus' Ideen in Hellers Werk mitschwingen, wäre dieser den Weg des Humors nicht mitgegangen. Es war dies für ihn kein Mittel.<sup>261</sup>

Wie die Komik also diese philosophische Kritik transportiert und sie den Menschen vorwirft sie vergingen sich an der Realität, ist in der Wahrnehmung äußerst relevant. Gerade in Strukturen und Normen ist es nicht leicht einzugreifen und ihre Wertlosigkeit anzuprangern, haben sie sich erst einmal zur Gewohnheit ausstaffiert. Hier ist die Komik von entscheidender Bedeutung, da sie zugleich positiv, harmlos und aufdeckend wirkt. So haben etwa Untersuchungen zur Gehirnwäsche gezeigt, dass Humor der effektivste Weg ist, Indoktrinierung zu verhindern.<sup>262</sup> Es ist anzunehmen, dass dies an der Doppeldeutigkeit liegt, welche die Komik zu transportieren weiß, indem sie ihren Bezug erkennbar machen muss, das Gemeinte sozusagen, gleichzeitig aber auch ihre Umdeutung desselbigen, das Gesagte. Führt die Umdeutung dazu, dass sich der Sinn einer Sache entleert, so fällt es dem Menschen leichter sich dieser Norm oder Struktur zu entziehen.

---

<sup>261</sup> Morreall, John: Comic Relief. 2009, S. 131

<sup>262</sup> Ebd. S. 120

## 6. CONCLUSIO

Die drei Romane teilen sich eine große Schnittmenge, weshalb sie hier in den Vergleich gestellt wurden. Sie alle wurden im selben Zeitraum veröffentlicht, nämlich zwischen 1961 und 1970, ihre Autoren haben jeweils die darin verhandelten historischen Ereignisse hautnah miterlebt sowie miterlitten und letztlich in ihren Romanen darauf Bezug genommen. Als sehr eigentümliches Element haben sie diesen Erzählungen zudem Komik beigemischt, was sie zu seltenen und zumeist umstrittenen Werken macht. Hier sollen nunmehr die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungen in den direkten Vergleich gestellt und gesamtheitlich dargestellt werden.

Der erste Aspekt für die Betrachtung, ist das Verhältnis der Romane zu den jeweiligen geschichtlichen Ereignissen, so wie sie die Historiographie aufgezeichnet hat. So bezieht sich *Jakob der Lügner* auf die Zeit des Nationalsozialismus, genauer auf das Ghetto Łódź. Jurek Becker als Autor musste seinem Roman nicht viel Information beimengen, um diesen Hintergrund schnell erkennbar werden zu lassen. So wird der Erzähler gar nicht erst tätig im Sinne von Authentizitätsbeweisen, ganz im Gegenteil versucht er mit seiner Erzählung der geschichtlichen Treue zu entfliehen. Er wird der Leserschaft gegenüber schnell bekennd, dass seine Informationen aus verschiedenen Quellen stammen, er sich überhaupt an manches nicht mehr erinnern könne, sich anderes auch nur so vorgestellt habe, wie er es eben darlegt. Jurek Becker schreibt in einem derart gut erforschten und allgemein bekannten Geschichtsabschnitt, dass es keinerlei Authentifizierungen benötigt. Der Roman stellt sich in keinen mit der Historiographie konkurrierenden Rahmen, da die Handlungen primär im Opferkreis angesiedelt sind und die Geschichtsschreibung, die sich der Auseinandersetzung der Täter und Opfer widmet, jedenfalls nicht zu beeinflussen versucht. Auch Joseph Heller ist mit *Catch-22* nicht darum bemüht, die Historiographie zu bereichern. Seine Erzählung fundiert zwar auch auf seinen Erlebnissen, sind somit realen Ursprungs, aber auch er setzt Zeichen, um einen Wahrheitsanspruch abzuwehren. So etwa die reale Insel „Pianosa“, auch wenn auf ihr kein Luftwaffenstützpunkt war. Wäre ihm an der geschichtlichen Treue gelegen, hätte er das benachbarte Korsika gewählt, wo er selbst stationiert gewesen war. Auch die beschriebenen Ereignisse kümmern sich wenig um das Kriegsgeschehen selbst und sind durch die absurde Komik gänzlich realitätsfremd gestaltet. Anders ist dies bei Manuel Scorza. Seinem Roman *Redoble por Rancas* vorangestellt, ist seine „noticia“ in welcher er sich zum Zeugen erklärt und die Ereignisse

sowie die Personen als real ausweist. Auch wenn er es nicht exakt damit halten will, so ist es ihm dennoch wichtig, dass diese Geschichte unverkennbar ist. Im Unterschied zu Beckers Roman, welcher den NS-Hintergrund als solchen zwar für den inneren Plot verwendet, aus diesem jedoch kein Statement ableitet, ist Scorza äußerst bemüht hier politisches Interesse zu wecken und in die Gegenwart einzugreifen. Den Realitätsbezug aufrechtzuerhalten wird jedenfalls nur in seinem Roman versucht.

Ein anderer Aspekt, der für die Anlage der Komik wichtig ist, ist die Darstellung von Tätern und Opfern. Zumal Komik immer wieder Fragen der Moral aufwirft, war dies wesentlich zu analysieren. Gezeigt hat sich etwa, dass die Opfer in *Jakob der Lügner* durch vermeintliche Fokalisierungen aktiver und selbstbestimmter dargestellt wurden, als dies in Realität der Fall gewesen war. Die Täter, nur als Aufseher präsent, wurden hingegen in ihrem Wert herabgestuft. Sei es durch Verniedlichungen, wie „der kleine Kerl“ (JdL, S. 34), Reduktionen auf ihre einfachen Tätigkeiten („die Pfeife“, „der Scheinwerfer“) oder die Rekurrenz auf ihre drängende Körperlichkeit (der Soldat mit Durchfall). Diese Aufwertung der Opfer in ihren Möglichkeiten führt zu einer Verharmlosung der Situation, der sie durchaus gewachsen scheinen. Diese Technik erlaubt einen äußerst tragischen geschichtlichen Abschnitt mit Komik zu verfremden, gerade so an der Moral vorbeigeschummelt, Zweck inbegriffen. In *Redoble por Rancas* verhält es sich durchwegs anders. Allein dass die Konflikte zwischen Großgrundbesitzern und der Cerro de Pasco Corporation einerseits gegen die *campesinos*, die zwei Plot-Stränge bilden, zeigt einen anderen Fokus. Dabei hält sich Scorza mit komischen Elementen auch bei seinen Opfern nicht zurück und weist diese teils als „langsam“, „dick“ oder in schlechter körperlicher Verfassung aus. Dass er aber politisches Engagement zugunsten der Unterdrückten verfolgt, weist er selbst in der einleitenden „noticia“ aus sowie mit seinem aktiven Kampf in der Realität. Die „schwachen“ Opfer jedoch sind Resultat jahrelanger Unterdrückung, die er nicht müde wird darzustellen und entspringen dem Blickwinkel der Unterdrücker. Auch auf diese wendet er umfangreich komische Elemente an, in ihrem Fall jedoch zumeist sarkastische Überhöhungen, die etwa Dr. Montenegro dazu befähigen, wortwörtlich einfach über Menschen hinwegzusteigen, um Ohrfeigen zu verteilen. *Catch-22* entzieht sich dieser einfachen Zweiteilung in Täter und Opfer. Der Feind ist unsichtbar, Yossarian kämpft lediglich gegen den militärischen Apparat und eine entpersonalisierte Gefahr durch Luftabwehrgeschütze. Das Ausbleiben einer direkten Täterschaft führt dazu,

dass es keine Opfer gibt – scheinbar. Denn in diesem Roman sind die Täter in den eigenen Reihen anzutreffen. Generäle, die ihre Soldaten nur „gut gekleidet“ (C22, S. 271) sterben sehen wollen oder sie in endlosen Paraden ihres ursprünglichen Zwecks entheben, sind die Regel. Daneben auch ein Versorgungsoffizier, der den eigenen Stützpunkt angreift, und dies mit dem Vorteil für jeden begründen kann. Eine rein positive oder negative Besetzung der Charaktere findet nicht statt.

Den Aspekt der Handlung betrachtend, kommt es lediglich in *Redoble por Rancas* zu einer thematischen Anwahl der prominenten Geschichte. Prominent in dem Sinne, dass die Historiographie die verhandelten Konflikte ebenso darstellt beziehungsweise darstellen müsste, denn Scorzas Anliegen ist es gerade, diese der Gesellschaft näher zu bringen. Die vom Staat autorisierten, wenigstens geduldeten Landnahmen der Cerro de Pasco Corporation führten die indigenen Bauern in Realität in eine prekäre Lage, aus der sie sich nur mit Widerstand zu befreien wussten. Und der omnipotente Richter Dr. Montenegro hat unter anderem Namen ebenfalls real existiert. Nicht zu vergessen Héctor Chacón, der Dank Scorzas Roman aus der Haft entlassen wurde. Die beiden anderen Romane begnügen sich mit einer Anwahl des geschichtlichen Hintergrunds, lassen diesen dann aber jeweils hinter sich zurück. Weniger noch in *Jakob der Lügner* worin gegen Ende des Romans real-mögliche Ereignisse verhandelt werden, so etwa die Deportation im Zug nach (vermutlich) Auschwitz. Zuvor jedoch ist die Handlung im inneren Opferkreis angesiedelt. Obwohl die Gefangenensituation immer sichtbar bleibt, ist es die Geschichte eines Mannes, der den anderen teils gewollt, teils ungewollt Hoffnung spendet. In seiner Obhut ein junges Mädchen namens Lina, das ein vermeintliches Radio findet und zutiefst gekränkt ist, als es sich als Lampe herausstellt. Auch von dem Liebespaar Rosa und Mischa liest man und hofft mit ihnen beiden, dass sie eine Zukunft haben würden, wie sie ihnen Jakob mit seinen Nachrichten in Aussicht stellt. *Catch-22* verzichtet als Kriegserzählung größtenteils darauf den Krieg darzustellen. Stattdessen wird vom Militärapparat erzählt und von einer Welt, in welcher die Mittel über dem Zweck stehen. Eine Welt der autonomen Regeln und Normen, die sich bis zur Unkenntlichkeit in der eigenen Genügsamkeit abnützen und eine absurde Welt hinterlassen. Darin der Soldat Yossarian, der mit allen Mitteln seinen Tod zu verhindern sucht. Aus menschlicher Sicht zu Recht, aus militärischer wird gerade der von ihm verlangt. Eine paradoxe Situation, die sich in ähnlichen Strukturen immer wieder findet und die der Autor geschickt in Schleifenkomik zu verstricken weiß.

Diese Anlagen und Bedingungen ihrer Werke erlauben es den Autoren nunmehr sie mit Komik auszustatten und diese für verschiedene Zwecke zu funktionalisieren. Denn um die Opfer in *Jakob der Lügner* über ihre Peiniger zu erheben und sie mit vermeintlichem Handlungsspielraum auszustatten, bedarf es der Ironie. Diese ist mit Bezug auf die Opfer derart angelegt, dass diese sich aus ihrer misslichen Lage herausdenken können. Mit einer variablen internen Fokalisierung schafft es der Erzähler die Opfer zu Handelnden und Betrachtenden zu machen, in Situationen denen sie willkürlich ausgeliefert sind. Naivität ist hierzu der Schlüssel. Das Verkennen der Gefährlichkeit drückt sich im widergespiegelten Gedankengut der Figuren aus. Die Ironie verlächerlicht hierbei die Gefangensituation und überspielt das Tragische zum Harmlosen, indem es die Absurditäten dieser Realität offenlegt. Täter, die wie die Juden auch nur Menschen sind und denen ihre verantwortungsvolle Aufgabe deshalb nicht so leicht von der Hand geht, weil sie schlichtweg unnatürlich ist. So plagen sie sich, wenn sie prügeln müssen und wirken in einfachsten Situationen sonderlich hysterisch, wie etwa der Soldat Meyer. Die Ironie ist in diesem Sinne eine „aufwertende“ Komik. Alles ist eigentlich „besser“ als es tatsächlich war. Nicht um etwa die Schuldigen zu entlasten, sondern um den Opfern auch wieder eine Identität zu geben. Sie sollen in Beckers Erinnerung mehr sein, als nur Gefangene und Opfer. Auf diese Weise kreiert sich Jurek Becker eine Welt, in der er seine Kindheit verbracht hat, weil er sich daran nicht mehr erinnern kann.

„Die Ereignisse, von denen erzählt wird, werden in der Figurencharakteristik nicht mehr per se erinnert und vermehrt auch nicht reflektierend oder gar autobiographisch erzählend reproduziert. Stattdessen muss die Vergangenheit konstruiert, rekonstruiert oder eben frei erfunden und erzählt werden, um zu einem identitätsstiftenden Narrativ zu werden.“<sup>263</sup>

Dass die Verharmlosungen, die hier definitiv stattfinden, für manche dennoch kritisch betrachtet werden, auch wenn es Becker nicht um eine geschichtliche Aussage gelegen war, lässt sich an der Reaktion seines Vaters zeigen, der sehr wohl noch Erinnerungen an seine Zeit im Ghetto hat. Auf die Frage welche seiner Bücher der Vater noch gelesen hätte, antwortet Becker:

---

<sup>263</sup> Frieden, Kirstin: Neuverhandlungen des Holocaust. 2014, S. 80

„Nur *Jakob der Lügner*. Das war ein Unglück, weil er nach diesem Buch lange nicht mit mir gesprochen hat. Er hat das Buch für empörend gehalten. Sein einziger Kommentar dazu war: >Die blöden Deutschen kannst Du belügen über die Zustände im Ghetto, aber nicht mich. Ich bin dabeigewesen.<“<sup>264</sup>

*Redoble por Rancas* im Unterschied geht über den privaten Rahmen hinaus und ist sehr wohl um eine gesellschaftliche Aussage bemüht. Erkennbar ist dies auch an der verwendeten Form der Komik, denn hierbei handelt es sich großteils um sarkastische Darstellungsformen, die sich gesamtheitlich zu einer Satire ausbilden. Es liegt nicht in seiner Absicht der Erzählung die Gefährlichkeit zu nehmen. Gewaltakte sind ausführlicher erzählt als etwa in *Jakob der Lügner* und die komischen Veranlagungen versuchen nicht die aktiven und passiven Elemente von Tätern und Opfern zu verfremden, im Gegenteil werden diese überhöht und mit ihren Vorzeichen belassen. Wenn sich die *campesinos* etwa monatelang ablagen einer vom Doktor verlorenen Münze möglichst keine Beachtung zu schenken, dies aber nur mit beträchtlichem Aufwand vermögen, so sind das keine Anzeichen von Moral, so wie sie sarkastisch immer wieder dargestellt wird, sondern von purer Angst. Die Gefahr, die in der Figur von Dr. Montenegro personifiziert ist, bleibt vorhanden. Sarkasmus tritt etwa auch zutage, als sich die Dorfbewohner von Rancas mit Salben und Weihwasser gegen den Zaun behaupten wollen. Nicht etwa, dass Scorza überzeugt gewesen wäre, dass es sich so abgespielt haben möchte, wird hier veranschaulicht, sondern die Hilflosigkeit der Bauern, die ob ihrer Unterdrückung in Mittel- und Rechtlosigkeit gehalten werden. Die Täter wiederum sind der Wahrheit entsprechend als willkürlich und übermächtig dargestellt. Der Sarkasmus wird auf sie angewendet, indem er ihre Rollen nicht etwa negiert, so wie in *Jakob der Lügner*, sondern bis zur Durchschaubarkeit überhöht. Ein Dr. Montenegro befiehlt sogar sein Auge, die Uhr abzulesen, nicht dass er selbst es etwa machen müsste. Der Zaun, der die Bauern von Rancas stetig von den vormals freien Ländereien ausschließt, ist in seiner Vermenschlichung Sinnbild für die nicht greifbare Instanz der Cerro de Pasco Corporation. In welcher Funktion die Komik hier agiert, lässt sich intratextuell am Beispiel von Fortunatos Kampf gegen Egoavil ablesen. Die anfänglichen Prügel gegen Fortunato, die er anordnet, werden ihm selbst bald zur Qual. Sein anfängliches Lachen über den scheinbar Schwachen verstummt, als dieser immer wiederkehrt und das ohne Aussicht auf einen

---

<sup>264</sup> Becker, Jurek / Birnbaum Marianna (Interv.): „Das Vorstellbare gefällt mir immer besser als das Bekannte“. 1988, S. 104

Gewinn. Was seiner Handlung jedoch entspringt ist der moralisch integre Kampf, selbst wenn dieser aussichtslos erscheint. Gerade seine Unterlegenheit führt dann auch bei Egoavil zu Träumen, in welchen Fortuanto als Messias auftritt, und in weiterer Folge sogar zu Gesprächen. Die Form des Sarkasmus dient hierbei dazu die realen Werte, in welchen Täter überlegen und Opfer unterlegen sind, nicht nur zu bestätigen sondern auch mit diesem Wert möglichst zu überhöhen. Aufgrund der Identifikation mit den Opfern ergibt die hier angelegte Form der Komik eine „abwertende“ und führt zu einer Negativinterpretation durch den Leser, mit der Absicht, diesem ein Handlung, zumindest eine Meinung naheulegen. Denn wozu uns die sarkastische Übersteigerung des scheinbar Schwachen drängt, ist ein Neuüberdenken der bekannten Muster. Eine Absicht, die aus dem Sarkasmus hervorgeht, denn bekanntlich steckt in jeder Komik ein wahrer Kern und grenzt sich jedenfalls von der reinen Lüge ab. Mit Haimann gesprochen: „sarcasm differs from falsehood in the presence of the honest metamessage.“<sup>265</sup> Die Nähe der Romanveröffentlichung zu den Geschehnissen bewirkt außerdem, dass Scorza im Unterschied zu Becker und Heller, auch zu den geschichtlichen Ereignissen Stellung nehmen kann, da diese Missstände auch die Gegenwart noch beeinflusst hatten. Man denke an den inhaftierten Héctor Chacón und seine Freilassung nach Romanveröffentlichung. Scorzas Satire drängt somit sehr wohl in den Raum des Wahrheitsanspruchs und somit auch in jenen der Historiographie. Sein Werk ist nicht rein fiktional zu lesen, sondern stellt eine bewusst aggressive, weil sarkastische Aussage zur Historie dar und drängt in diese hinein. Ein gesellschaftspolitischer Impetus ist ihm zu eigen, denn Scorza will die Welt „verändern“.

Stehen sich die Romane von Becker und Scorza sozusagen in ihren Wirkungen gegenüber – der eine wirkt entlastend auf die Vergangenheit, der andere belastend – so entzieht sich der Roman *Catch-22* dieser Bewertungsmethoden. Heller führt in seiner Erzählung Krieg, nicht jedoch gegen die Deutschen, sondern gegen ein System. Die fehlende Täter/Opfer-Struktur ist ein deutliches Zeichen hiervon sowie die Komik, die gänzlich ohne diese Kategorien auszukommen weiß. Grausame und tragische Szenen gibt es auch hier zuhauf, stellen jedoch in Ermangelung von direkt Schuldigen auch keine bewertende Aussage her. Der Tod Snowdens etwa, verursacht durch ein Schrapnell, ist tragisch, dient dem Autor aber nicht zu einer Anklage des Feindes sondern als Sinnbild für den Wert des Menschen

---

<sup>265</sup> Haiman, John: *Talk is Cheap*. 1998, S. 21

im Krieg selbst. Kid Sampson, der in seiner Freizeit am Strand von McWatt's Propellermaschine zu knapp überflogen und derart zerrissen wird, dass lediglich seine Beine stehen bleiben, wirkt bei aller Tragik zudem komisch skurril. Schwarzer Humor ist in dem Werk keine Seltenheit und führt zu zumindest verstörenden Effekten.

This, then, is black humour: a kind of joking that aims to provoke nervous laughter, comedy that is tense with the possibility of revealing very serious truths, a desperate lashing out by writers cornered by a world gone mad.<sup>266</sup>

Der verrückt gewordenen Welt gilt auch die Aussage des Romans, zu welchem Zweck Heller eine absurde Komik einsetzt. Kennzeichnend für diese ist, sämtliche Werte leer laufen zu lassen. Die Arbeiten von Hidalgo Downing sind für diese Untersuchung bedeutend, wonach sich die absurde Komik aus der Anwahl zweier verschiedener „frames“ ableitet. So entwickelt sich die scheinbare Logik des *Catch-22*, jener Regel wonach nur gesunde Piloten fliegen müssten, und gerade ein „Nichtfliegenwollen“ diese Gesundheit ausstellen würde, aus zwei Sphären. Die Logik des Einzelnen, der nicht sterben will, gegen die Logik der Kriegsgesellschaft, in welcher der Tod des Einzelnen wenn schon nicht vorausgesetzt so doch zumindest akzeptiert wird. Eine weitere Formel des Absurden ließ sich feststellen in ziellosen Zweck-Mittel-Beziehungen. Jede normierte Handlung stellt ein Mittel dar, das einem spezifischen Zweck geschuldet ist. Im Fall von *Catch-22* sind diese Zwecke jedoch nicht mehr gegenständlich oder müssten durch andere Handlungsmuster erreicht werden. Ein Militärapparat ist aufgrund seines hohen Einsatzes, nämlich dem Leben der Soldaten, zu einer besonders hohen Normierung angehalten und ist deshalb eine besonders lukrative Zielscheibe für Komik. Kondolenzbriefe, die den Zweck einer „persönlichen“ Anteilnahme haben sollen, werden am Fließband produziert und offenbaren in ihrer Form, dass gerade diese Individualität nicht zutrifft oder Milos Geschäfte, die sich zu Vor- und Nachteil von absolut jedermann ausgestalten und sich somit zu einem Nullsummenspiel abarbeiten, in dem sich jeder Wert verliert und man schlichtweg alles machen kann, wie etwa auch den eigenen Stützpunkt attackieren. Hellers Komik ist nicht zielgerichtet und kann demnach nicht als Kritik an einer Gruppe oder Institution verstanden werden. Vielmehr steht die Gesellschaft als Ganzes und ihr System von Regeln und Normen unter Beschuss. So entwickelt er eine „world of chaos in proper order“ (C22, S. 179). Seine Komik ist eine absurde, die Werte nicht zum positiven oder negativen

---

<sup>266</sup> Gooblar, David: ‚Are you kidding me?‘ 2015, S. 54

verschieben sondern ihre Entstehung und Beschaffenheit als Ganzes in Frage stellen möchte. Wie Becker liegt es nicht in der Absicht von Heller, auf die Historie einzuwirken. Hierfür enthält er sich konkreter Aussagen zum geschichtlichen Geschehen. Insofern ist an seinen Roman keine appellierende Absicht gebunden, wenn er auch versucht das Fundament sämtlicher Wertvorstellungen zu attackieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Betrachtung von Komik im Hinblick auf ihre Einflüsse auf die Historie immer einer genauen Untersuchung bedarf. Je nach dem eingesetzten Mittel der Komik können sich etwa unterschiedliche Aggressivitätsgrade ausbilden. Von der „sanfteren“ Ironie bis hin zum „bissigen“ Sarkasmus. Auch sind Rollen- und Gruppierungen, hier etwa von Tätern und Opfern interessant, um die unterschiedlichen Effekte der Komik zu erkennen und somit ihre Funktionen zu ergründen. Ob sie nun auf die Historie eingehen, wie es Scorza gemacht hat, diese sich lediglich zur Ausstaffierung einer persönlichen Identitätsstiftung zunutze machen, wie Becker oder die Historie nur dazu benutzen, um zeitlos geltende Systeme in Frage zu stellen, sie alle verfolgen ein gemeinsames Ziel auf unterschiedlichen Wegen. Sie wollen Aufmerksamkeit schaffen für die Vergangenheit und darin Ratschlag finden für die Zukunft.

# BIBLIOGRAPHIE

## Primärliteratur

BECKER, JUREK: JAKOB DER LÜGNER. FRANKFURT: SUHRKAMP 2007 (SIGLE: JDL)

SCORZA, MANUEL: REDOBLE POR RANCAS. (LETRAS HISPÁNICAS). MADRID: EDICIONES CÁTEDRA 2016. (SIGLE: RPR)

HELLER, JOSEPH: CATCH-22. NEW YORK (U.A.): ALFRED A. KNOPF 1995. (SIGLE: C22)

## Sekundärliteratur

ACUTIS, CESARE: "MANUEL SCORZA: IL MITO E LA STORIA". IN: NUOVI ARGUMENTI 38-39 / 1974. S. 175-184

ADORNO, THEODOR: KULTURKRITIK UND GESELLSCHAFT. IN: ADORNO, THEODOR: PRISMEN. KULTURKRITIK UND GESELLSCHAFT. FRANKFURT: SUHRKAMP 1955, S. 7-31

ADORNO, THEODOR / TIEDEMANN, ROLF (HG): NOTEN ZUR LITERATUR IV (GESAMMELTE SCHRIFTEN, BD. 2). FRANKFURT: SUHRKAMP 1996

ALDAZ, ANNA-MARIE: THE PAST OF THE FUTURE. THE NOVELISTIC CYCLE OF MANUEL SCORZA. (SERIES XXII; LATIN AMERICAN STUDIES, VOL. 8). NEW YORK: PETER LANG 1990

APPEL, SABINE: OBERFLÄCHLICH – AUS TIEFE. NIETZSCHES IDEE GRIECHISCHER HEITERKEIT IM RAHMEN EINER PHILOSOPHIE DER ZUKUNFT. IN: BÄR, JOCHEN A. / KIEDAISCH, PETRA (HRSG.): HEITERKEIT. KONZEPTE IN LITERATUR UND GEISTESGESCHICHTE. MÜNCHEN: FINK 1997. S. 263-273

ARISTOTELES / ROLFGES, EUGEN (ÜBERS. U. HG.): ARISTOTELES' NIKOMACHISCHE ETHIK. (PHILOSOPHISCHE BIBLIOTHEK, BD. 5). LEIPZIG: FELIX MEINER 1911

ARISTOTELES / SCHMITT ARBOGAST (ÜBERS.): POETIK. (GRUMACH, ERNST / FLASHAR, HELLMUT [HG.]: ARISTOTELES. WERKE IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG, BAND 5). BERLIN: AKADEMIE VERLAG 2008

ARNOLD, HEINZ LUDWIG (INTERV.) / BECKER, JUREK: GESPRÄCHE MIT AUTOREN. FRANKFURT: FISCHER 2012

BÄR, JOCHEN A. / KIDAISCH, PETRA: HEITERKEITSKONZEPTIONEN IN DER EUROPÄISCHEN LITERATUR UND PHILOSOPHIE. IN: BÄR, JOCHEN A. / KIDAISCH, PETRA [HRSG]: KONZEPTE IN LITERATUR UND GEISTESGESCHICHTE. MÜNCHEN: FINK 1997. S. 7-30

BAUDELAIRE, CHARLES: VOM WESEN DES LACHENS. IN: KEMP, FRIEDHELM / PICHOS, CLAUD (HG): CHARLES BAUDELAIRE. SÄMTLICHE WERKE/BRIEFE, BD. 1. MÜNCHEN: HEIMERAN 1977. S. 284-305

BECKER, JUREK / BIRNBAUM, MARIANNA (INTERV.): „DAS VORSTELLBARE GEFÄLLT MIR IMMER BESSER ALS DAS BEKANNTE“. GESPRÄCH MIT MARIANNA BIRNBAUM (1988). IN: HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE [HG.]: JUREK BECKER. FRANKFURT: SUHRKAMP 1997. S. 89-107

BECKER, JUREK: DIE UNSICHTBARE STADT. IN: HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE [HG.]: JUREK BECKER. FRANKFURT: SUHRKAMP 1997. S. 25-28

BECKER, JUREK: MEIN JUDENTUM. IN: HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE [HG.]: JUREK BECKER. FRANKFURT: SUHRKAMP 1997. S. 15-24

BERGSON, HENRI: DAS LACHEN. (ÜBERSETZT V. FRANKENBERGER, JULIUS / FRÄNZEL, WALTER). JENA: EUGEN DIEDERICHS 1914

BOYD, BRIAN: LAUGHTER AND LITERATURE: A PLAY THEORY OF HUMOR. IN: PHILOSOPHY AND LITERATURE 28/1, APRIL 2004, S. 1-22

BROSZAT, MARTIN: NACH HITLER. DER SCHWIERIGE UMGANG MIT UNSERER GESCHICHTE. BEITRÄGE VON MARTIN BROSZAT. HRSG. VON HERMANN GRAML U. KLAUS-DIETMAR HENKE. MÜNCHEN: OLDENBOURG 1987

BÜHLER, KARL: SPRACHTHEORIE. DIE DARSTELLUNGSFUNKTION DER SPRACHE. JENA: GUSTAV FISCHER 1934

BUTOLLO, WILLI / HAGL, MARIA / KRÜSMANN, MARION: KREATIVITÄT UND DESTRUKTION POSTTRAUMATISCHER BEWÄLTIGUNG. FORSCHUNGSERGEBNISSE UND THESEN ZUM LEBEN NACH DEM TRAUMA. (LEBEN LERNEN, 132). STUTTGART: PFEIFFER BEI KLETT-COTTA, 1999

CAINE, BARBARA: BIOGRAPHY AND HISTORY. (THEORY AND HISTORY). BASINGSTOKE: PALGRAVE MACMILLAN 2010

CAMUS, ALBERT: EINE ABSURDE BETRACHTUNG. IN: CAMUS, ALBERT: DER MYTHOS DES SISYPHOS. REINBEK: ROWOHLT 1999, S. 9-86

CICERO, MARCUS TULLIUS / NÜSSLEIN, THEODOR (ÜBERS. U. HG.): DE ORATORE :: ÜBER DEN REDNER: LATEINISCH-DEUTSCH. ZWEITES BUCH. DÜSSELDORF: ARTEMIS & WINKLER 2007

COUDER, OLIVER: WHAT'S THE CATCH? THE NEXUS OF ABSURDIST HUMOUR, INCONGRUITY, AND CHARACTERISATION IN JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*. IN: NEOPHILOLOGUS. 101, MÄRZ 2017, S. 495-511

DAVIES, STEPHEN: RESPONDING EMOTIONALLY TO FICTIONS. IN: THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISMS, VOL. 67, No. 3, 2009, S. 269-284

DIEZ, LUIS MATEO: HUMOR Y NOVELA. IN: BOER, HARM DEN / SIERRA, FERMIN [HG]: EL HUMOR EN ESPAÑA. (DIÁLOGOS HISPÁNICOS DE AMSTERDAM, BD. 10). AMSTERDAM: RODOPI 1992, S. 251-267

EICHINGER FERRO-LUZZI, GABRIELLA: TAMIL JOKES AND THE POLYTHETIC-PROTOTYPE APPROACH TO HUMOR. IN: HUMOR 3/2, 1990, S. 147-158

ESTRADA, OSWALDO: PROBLEMÁTICA DE LA DIGLOSIA „NEOINDIGENISTA“ EN REDOBLE POR RANCAS. IN: REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA. NÚM 55, 2002, S. 157-168

FIELDING, HENRY: THE HISTORY OF THE ADVENTURES OF JOSEPH ANDREWS AND OF HIS FRIEND MR. ABRAHAM ADAMS; AND, AN APOLOGY FOR THE LIFE OF MRS. SHAMELA ANDREWS. (OXFORD WORLD'S CLASSICS). OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS 2008.

FRANKL, VIKTOR E.: ...TROTZDEM JA ZUM LEBEN SAGEN. EIN PSYCHOLOGE ERLEBT DAS KONZENTRATIONSLAGER. MÜNCHEN: DTV 2008

FRICKE, HANNES: DAS HÖRT NICHT AUF. TRAUMA LITERATUR UND EMPATHIE. GÖTTINGEN: WALLSTEIN VERLAG 2004

FREUD, SIGMUND: DER WITZ UND SEINE BEZIEHUNG ZUM UNBEWUßTEN / DER HUMOR. FRANKFURT: S. FISCHER 1992

FRIEDEN, KIRSTIN: NEUVERHANDLUNGEN DES HOLOCAUST. MEDIALE TRANSFORMATIONEN DES GEDÄCHTNISPARADIGMAS. (ERINNERUNGSKULTUREN | MEMORY CULTURES, BD. 3). BIELEFELD: TRANSCRIPT 2014

GAUT, BERYS: JUST JOKING: THE ETHICS AND AESTHETICS OF HUMOR. IN: PHILOSOPHY AND LITERATURE. VOL. 22, No. 1, APRIL 1998, S. 51-67

GENETTE, GÉRARD / KNOP ANDREAS (ÜBERS.): DIE ERZÄHLUNG. PADERBORN: WILHELM FINK 2010

GILMAN, SANDER L. / SCHMIDT, MICHAEL (ÜBERS.): JUREK BECKER. DIE BIOGRAPHIE. MÜNCHEN: ULLSTEIN 2002

GOBLAR, DAVID: ‚ARE YOU KIDDING ME?‘ BLACK HUMOUR IN THE WORK OF JOSEPH HELLER, STANLEY ELKIN, WALLACE MARKFIELD AND BRUCE JAY FRIEDMAN. IN: BRAUNER, DAVID / STÄHLER, AXEL: THE EDINGURGH COMPANION

TO MODERN JEWISH FICTION. EDINBURGH: EDINBURGH UNIVERSITY PRESS 2015. S. 53-63

GRUBER, SIGRID: NACHDENKEN ÜBER DAS EIGENE LEBEN. FUNKTIONEN DES AUTOBIOGRAFISCHEN ERINNERNS ÜBER DIE LEBENSSPANNE. DIPL., UNIVERSITÄT WIEN, FAKULTÄT FÜR PSYCHOLOGIE 2004

HAGE, VOLKER: DIE WAHRHEIT ÜBER JAKOB HEYM. ÜBER MEINUNGEN, LÜGEN UND DAS SCHWIERIGE GESCHÄFT DES ERZÄHLENS. IN: HEIDELBERGER-LEONARD, IRENE [HG.]: JUREK BECKER. FRANKFURT: SUHRKAMP 1997. S. 125-130

HAIMAN, JOHN: TALK IS CHEAP. SARCASM, ALIENATION, AND THE EVOLUTION OF LANGUAGE. NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS 1998

HARTMANN, NICOLAI: ÄSTHETIK. BERLIN: DE GRUYTER 1966.

HAZLITT, WILLIAM: THE ENGLISH COMIC WRITERS & MISCELLANEOUS ESSAYS. (EVERYMAN'S LIBRARY; BD. 411). LONDON U.A.: DENT 1921

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK. DRITTER TEIL. (WERKE IN ZWANZIG BÄNDEN, 15). FRANKFURT: SUHRKAMP 1970.

HEIDSIECK, ARNOLD: DAS GROTESKE UND DAS ABSURDE IM MODERNEN DRAMA. STUTTGART: VERLAG W. KOHLHAMMER 1971

HELLENTHAL, MICHAEL: SCHWARZER HUMOR. THEORIE UND DEFINITION (LITERATURWISSENSCHAFT IN DER BLAUEN EULE, BD. 1). ESSEN: DIE BLAUE EULE 1989

HELLER, JOSEPH: NOW & THEN. FROM CONEY ISLAND TO HERE: A MEMOIR. LONDON: SIMON & SCHUSTER 2010

HELLER JOSEPH / REILLY, CHARLIE (INTERV.): AN INTERVIEW WITH JOSEPH HELLER. IN: CONTEMPORARY LITERATURE. VOL. 39, No. 4 (WINTER, 1998). S. 506-522

HERNÁNDEZ J., CONSUELO: CRÓNICA, HISTORIOGRAFÍA E IMAGINACIÓN EN LAS NOVELAS DE MANUEL SCORZA. IN: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 95/534, SEPTEMBER 1995, S. 148-158.

HIDALGO DOWNING, LAURA: HOW TO DO THINGS WITH CONTRADICTION: EXPLORING HUMOUR IN JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*. IN: ATLANTIS: REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS ANGLO-NORTEAMERICANOS. AÑO 2000, VOL. 22 (NR. 2). S. 107-135

HIDALGO-DOWNING, LAURA: NEGATION IN DISCOURSE: A TEXT WORLD APPROACH TO JOSEPH HELLER'S *CATCH-22*. IN: LANGUAGE AND LITERATURE, 08/2000, VOL. 9(NR. 3). S. 215-239

HILBERG, RAUL: THE DESTRUCTION OF THE EUROPEAN JEWS. CHICAGO: QUADRANGLE BOOKS 1961.

HOBBS, THOMAS / (HG: GERT, BERNARD ): MAN AND CITIZEN (DE HOMINE AND DE CIVE). INDIANAPOLIS: HACKETT PUBLISHING COMPANY 1998.

HORN, ANDRÁS: DAS KOMISCHE IM SPIEGEL DER LITERATUR. VERSUCH EINER SYSTEMATISCHEN EINFÜHRUNG. WÜRZBURG: KÖNIGSHAUSEN UND NEUMANN 1998.

JAKOBI, CARSTEN: UNFREIWILLIGE KOMIK. STRUKTURELLE SUBJEKTIVITÄT, MEDIALE KONTEXTUALISIERUNG, LITERARISCHE RE-INSZENIERUNG. IN: JAKOBI, CARSTEN / WALDSCHMIDT, CHRISTINE [HG.]: WITZ UND WIRKLICHKEIT. KOMIK ALS FORM ÄSTHETISCHER WELTANEIGNUNG. BIELEFELD: TRANSCRIPT VERLAG 2015. S. 151-184

JAKOBI, CARSTEN / WALDSCHMIDT, CHRISTINE: WITZ UND WIRKLICHKEIT. KOMIK ALS FORM ÄSTHETISCHER WELTANEIGNUNG. BIELEFELD: TRANSCRIPT VERLAG 2015.

JAPP, UWE: THEORIE DER IRONIE. (DAS ABENDLAND, BD. 15). FRANKFURT: KLOSTERMANN, 1983

KANT, IMMANUEL: KRITIK DER URTEILSKRAFT. HAMBURG: TREDITION 2012.

KERTÉSZ, IMRE / MACKEY, JOHN: WHO OWNS AUSCHWITZ? IN: THE YALE JOURNAL OF CRITICISM, 14/1, 2001, S. 267-272.

KIERKEGAARD, SÖREN: ÜBER DEN BEGRIFF DER IRONIE MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF SOKRATES. (HG.: HIRSCH, EMANUEL / HIRSCH ROSE: SÖREN KIERKEGAARD / GESAMMELTE WERKE, 31. ABTEILUNG). DÜSSELDORF U.A.: EUGEN DIEDERICH'S VERLAG 1961

KINDT, TOM: KOMIK. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 2-6

LANGER L., LAWRENCE: FICTIONAL FACTS AND FACTUAL FICTIONS: HISTORY IN HOLOCAUST LITERATURE. IN: LANGER L., LAWRENCE (HG.): ADMITTING THE HOLOCAUST. COLLECTED ESSAYS. NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS 1995, S. 75-88.

MARTÍNEZ, MATÍAS / SCHEFFEL, MICHAEL: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. MÜNCHEN: C.H.BECK, 1999

MAUSER, WOLFRAM / PIETZCKER, CARL [HG]: TRAUMA. (FREIBURGER LITERATURPSYCHOLOGISCHE GESPRÄCHE. JAHRBUCH FÜR LITERATUR UND PSYCHOANALYSE, BAND 19). WÜRZBURG: KÖNIGSHAUSEN UND NEUMANN 2000.

MEYER-SICKENDIEK, BURKHARD: SARKASMUS. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 61-66

MORREAL, JOHN: COMIC RELIEF: A COMPREHENSIVE PHILOSOPHY OF HUMOR. (NEW DIRECTIONS IN AESTHETICS, 9). CHICHESTER, U.K: WILEY-BLACKWELL 2009

MUSIL, ROBERT: ÜBER DIE DUMMHEIT. VORTRAG AUF EINLADUNG DES ÖSTERREICHISCHEN WERKBUNDS. GEHALTEN IN WIEN AM 11. MÄRZ UND WIEDERHOLT AM 17. MÄRZ 1937. BERLIN: ALEXANDER VERLAG 2001

NEZIRI, ANITA: THE LITERARY DIMENSION OF THE ABSURD AND BLACK HUMOUR IN CATCH-22. IN: MEDITERRANEAN JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES. VOL. 4, No. 9. OKTOBER 2013.

NÜNNING, ANSGAR: „BEYOND THE GREAT STORY“: DER POSTMODERNE HISTORISCHE ROMAN ALS MEDIUM REVISIONISTISCHER GESCHICHTSDARSTELLUNG, KULTURELLER ERINNERUNG UND METAHISTORIOGRAPHISCHER REFLEXION. IN: ANGLIA. ZEITSCHRIFT FÜR ENGLISCHE PHILOLOGIE. NUM. 17, 1999, S. 15-48

PAVLOVSKIS-PETIT, ZOJA: IRONY AND SATIRE. IN: QUINTERO, RUBEN:A COMPANION TO SATIRE. (BLACKWELL COMPANIONS TO LITERATURE AND CULTURE, BD. 46). OXFORD U.A.: BLACKWELL 2007. S. 510-524

PERZ, BERTRAND: DAS GHETTO IN LODZ. DIE GRENZEN DES GHETTOS ALS GRENZEN DER ERKLÄRUNG. IN: WALLED CITIES UND DIE KONSTRUKTION VON COMMUNITIES – DAS EUROPÄISCHE GHETTO ALS URBANER RAUM. (WIENER JAHRBUCH FÜR JÜDISCHE GESCHICHTE, KULTUR & MUSEUMSWESEN, BD. 5). 2001, S. 107-114

PINSKER, SANFORD: UNDERSTANDING JOSEPH HELLER. (UNDERSTANDING CONTEMPORARY AMERICAN LITERATURE). SOUTH CAROLINA: UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA PRESS, 1991

PLATON: PHILEBOS. (PLATON WERKE. ÜBERSETZUNG UND KOMMENTAR, BD. 3/2). HERAUSGEGEBEN VON DOROTHEA FREDE. GÖTTINGEN: VANDENHOECK & RUPRECHT 1997

PLESSNER, HELMUTH: DAS LÄCHELN. IN: DUX, GÜNTER / MARQUARD, ODO / STRÖKER, ELISABETH (HG): HELMUTH PLESSNER. GESAMMELTE SCHRIFTEN. FRANKFURT: SUHRKAMP 1982, S. 421-434

PLESSNER, HELMUTH: LACHEN UND WEINEN. IN: DUX, GÜNTER / MARQUARD, ODO / STRÖKER, ELISABETH (HG): HELMUTH PLESSNER. GESAMMELTE SCHRIFTEN. FRANKFURT: SUHRKAMP 1982, S. 201-388

POPITZ, HEINRICH: PHÄNOMENE DER MACHT. TÜBINGEN: MOHR SIEBECK 1992

ROMMEL, OTTO: KOMIK UND LUSTSPIELTHEORIE. IN: DEUTSCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE. VOL. 21, NR. 3. HALLE, SAALE: NIEMEYER 1943

RORTY, RICHARD: CONTINGENCY, IRONY, AND SOLIDARITY. CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS 2009

ROSENHEIM, EDWARD: SWIFT AND THE SATIRIST'S ART. CHICAGO: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS 1963

SEARLE, JOHN: EXPRESSION AND MEANING. NEW YORK: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS 1979

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM: VORLESUNGEN ÜBER DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR. (LOHNER, EDGAR: KRITISCHE SCHRIFTEN UND BRIEFE, BD. 5). STUTTGART U.A.: KOHLHAMMER 1966

SCHMIDT, EVELYNA: BESCHREIBEN DES UNBESCHREIBBAREN. KOMIK UND HOLOCAUST IM SCHAFFEN VON JUREK BECKER UND EDGAR HILSEN RATH. WROCLAW: OFICYNA WYDAWNICZA ATUT - WROCLAWSKIE WYDAWN. OŚWIATOWE 2007

SCHMIDT, FRIEDHELM: "REDOBLE POR RANCAS" DE MANUEL SCORZA: UNA NOVELA NEO-INDIGENISTA. IN: REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA 17/34, 1991, S. 235-247

SCHOPENHAUER, ARTHUR / (FRHR. VON LÖHNEYSSEN, WOLFGANG [HG.]): DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG. (ARTHUR SCHOPENHAUER. SÄMTLICHE WERKE, BAND II). STUTTGART: COTTA 1960

SCORZA, MANUEL: FE DE ERRATAS. 1983. IN: EL PAÍS. 4.12.1983. [HTTPS://ELPAIS.COM/DIARIO/1983/12/04/OPINION/439340416\\_850215.HTML](https://elpais.com/diario/1983/12/04/opinion/439340416_850215.html), 18.8.2019

SCORZA, MANUEL / TIZÓN, HÉCTOR (INTERV.): CONVERSACIÓN CON MANUEL SCORZA. IN: NUEVA ESTAFETA, NR. 19, JUNI 1980, S. 59-64

ŠKLOVSKIJ, VIKTOR: KUNST ALS VERFAHREN. IN: RUSSISCHER FORMALISMUS. TEXTE ZUR ALLGEMEINEN LITERATURTHEORIE UND ZUR THEORIE DER PROSA. MÜNCHEN: WILHELM FINK VERLAG 1971. S. 3-35

SPIES, BERNHARD: FEUER IM PALAST ZU LILLIPUT. ÜBERLEGUNGEN ZU SATIRE UND GROTESKE IM JAHRHUNDERT DER AUFKLÄRUNG. ARCADIA 30/3, JÄNNER 1995. S. 303-315

WENNERBERG, HJALMAR: DER BEGRIFF DER FAMILIENÄHNLICHKEIT IN WITTGENSTEINS SPÄTPHILOSOPHIE. IN: SAVIGNY, EIKE VON (HG.): LUDWIG

WITTGENSTEIN: PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN. (KLASSIKER AUSLEGEN; 13).  
BERLIN: AKADEMIE VERLAG 1998, S. 41-69

WIEGMANN, HERMANN: UND WIEDER LÄCHELT DIE THRAKERIN. ZUR GESCHICHTE  
DES LITERARISCHEN HUMORS. FRANKFURT: LANG 2006

WILLER, STEFAN: WITZ. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN INTERDISZIPLINÄRES  
HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 11-16

WIRTH, UWE: DUMMHEIT. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN  
INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 52-  
56

WOLF, WERNER: DIE DOMESTIZIERUNG DER GESCHICHTE. EINE THESE ZUR  
FUNKTION DES ENGLISCHEN HISTORISCHEN ROMANS IM 19. JAHRHUNDERT AM  
BEISPIEL VON SCOTT, THACKERAY UND DICKENS. IN: ARCHIV FÜR DAS STUDIUM  
DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN, NR. 146, 1994, S. 271-296

VOSS, CHRISTIANE: LACHEN. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN  
INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 47-  
51

ZIELIŃSKA, MIROŚLAWA: NARRATIVE BEWÄLTIGUNG VON SCHULD UND TRAUMA IN  
DER DEUTSCHSPRACHIGEN AUTOBIOGRAPHIK VOR 1989/1990. DRESDEN –  
WROCLAW: NEISSE VERLAG & OFICZYNA WYDAWNICZA ATUT, 2011

ZYMNER, RÜDIGER: SATIRE. IN: WIRTH, UWE [HRSG.]: KOMIK. EIN  
INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH. STUTTGART: J.B. METZLER VERLAG 2017. S. 21-  
25

#### Andere Medien:

LA VITA È BELLA (BLUE RAY). REGIE: ROBERTO BENIGNI. ITALIEN 1997

## ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Autoren Jurek Becker, Manuel Scorza und Joseph Heller eint eine tragische Gemeinsamkeit: Sie wurden Zeugen und Opfer von Gewalt und Verbrechen und teilen ihre Erfahrungen in Form von Romanen mit autofiktiven Inhalten mit. Außergewöhnlich ist hierbei, dass sie in ihren Darstellungen auf Komik zurückgreifen, obwohl diese in Kritik steht, die Geschichte der Lächerlichkeit preiszugeben und den mahnenden Charakter der Vergangenheit zu untergraben.

In dieser Arbeit werden die Romane *Jakob der Lügner*, *Redoble por Rancas* und *Catch-22* auf die darin zur Anwendung gekommene Komik hin untersucht. Im Vergleich wird dargestellt, dass es sich um verschiedene Formen der Komik handelt und diese auch in unterschiedlicher Weise auf die Rezipienten wirken. Der Analyse zugrunde liegen hierbei die tatsächlichen historischen Ereignisse sowie die Erfahrungen der Autoren. Hierfür werden Selbstaussagen, aber auch biographische Materialien herangezogen. In einem weiteren Schritt werden die Bedingungen des komischen Effekts betrachtet und inwiefern die Romane auf die Historie referenzieren. In unterschiedlicher Ausgestaltung kommt es hierbei etwa zu Auslassungen, Über- und Untertreibungen wie auch zu Wertverschiebungen und bewussten Verfremdungen. Damit der komische Effekt eintreten kann, ist es erforderlich, dass er von den Rezipienten als solcher erkannt wird. Hierfür muss die der Komik inhärente Inkongruenz mit einer bestehenden Norm auffällig werden. Verständlich wird dabei, dass sich die Leserin oder der Leser dieser Norm bereits bewusst sein müssen, um das Abweichen zu erkennen. Komik erstellt somit keine neuen Normen sondern nimmt auf bestehende Bezug. Es wird gezeigt, dass Komik die Historie also nicht negieren kann, da sie die Realität immer mitliefern muss. Ihre Absichten liegen aber tatsächlich darin, diese zu strapazieren, sie Revisionen zu unterziehen oder gar ihre Werte zu beeinflussen.

Die unterschiedlichen Formen der Komik erfüllen hierbei auch ebenso verschiedene Funktionen. Es kann unterschieden werden in eine psychologische Funktion, die dem Autor als Entlastung dient, eine gesellschaftspolitische Funktion, im Sinne einer direkten Kritik an definierten Personen oder Gruppen und eine wertvernichtende Funktion, die normierte Systeme und Strukturen anzugreifen und als überholt darzustellen weiß.

## ABSTRACT (ENGLISH)

The authors Jurek Becker, Manuel Scorza and Joseph Heller share a tragic common ground: They became witnesses and victims of violence and crime and wrote about their experiences in form of novels with autofictive content. They are special because they use a lot of humor in their depictions, although this is subject of criticism. Using humor in tragic situations could be understood as making fun of history and undermining the admonishing character of it.

In this paper the novels *Jakob der Lügner*, *Redoble por Rancas* and *Catch-22* are analysed in terms of their comic elements. Compared to each other, it is shown, that there exist different forms of humor with also different functions. For the analysis the real historical events will be taken into consideration as the personal experiences of the authors themselves. Statements but also biographical information of the writers give insight in their intentions. Then the conditions of the used form of humor and to what extent the novels refer to history is taken into consideration. Different techniques like omissions, exaggerations, understatements but also the shifting of values and alienations are used. For the comic effect the recipient must first recognize it as such and then understand its incongruity with a common norm. To do so the norm itself must be known. That shows that humor refers to existing norms and does not produce its own. It couldn't deny history because it always needs to refer on reality. But humor could criticize and change the existing values connected to it.

The different types of humor work also in different ways. It could be distinguished between a psychological function, to relieve the author of its past, a social function, in terms of criticism of persons or groups, and a value-destroying function, to show that systems and structures does not work anymore.