

Identitätssuche durch die Satire
bei
Heinrich Heine und Karl Kraus

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfilment of the requirements
for the award of the Degree of
MASTER OF PHILOSOPHY

VIJAYALAKSHMI SHANKAR

CENTRE OF GERMAN STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-110067, INDIA

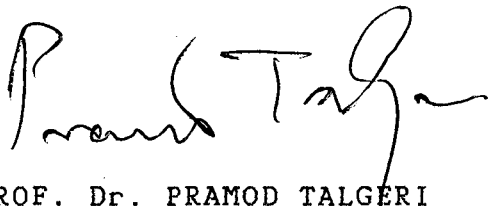
1991

CERTIFICATE

This dissertation entitled "Identitätssuche durch die Satire bei Heinrich Heine und Karl Kraus" was carried out at the Centre of German Studies, School of Languages, Jawaharlal Nehru University, New Delhi.

This work is original and has not been submitted in full or part for any degree or diploma in any other university.


CHAIRPERSON


PROF. Dr. PRAMOD TALGERI
Supervisor.

Für seinen Rat, seine Hilfe, seine Geduld und seinen Beistand in allen Phasen des Entstehens dieser Arbeit sei meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Pramod Talgeri herzlich gedankt.

Vijayalakshmi Shankar

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

Die Satire wird in der Forschung kaum behandelt -1
Gründe für die Verschweigung - 3 Vorurteile gegenüber
der Satire - 3 Hochschätzung der Ironie und des Humors
im 19. Jahrhundert - 4 Verwechslung mit der Ironie - 5
Bedeutungswandel der Satire - 5 Anliegen der Arbeit -11
Methodischer Vorgang -12.

Kapitel I

Die Satire - Eine Begriffsbestimmung

Hauptschwierigkeiten der Begriffsbestimmung - 17
Die früheren Satiren vielfach als Gattung betrachtet -
18 Entlassung aus Gattungsbindung in der Aufklärung - 18
Begriffsbestimmung durch Aufzählung der satirischen
Merkmale im Lexikon, bei Gilbert Highet - 20. Satire als
Mode oder Haltung -21 Satire als Darstellung der
Wirklichkeit als Mangel bei Schiller -22 Lukacs zur
"Frage der Satire" - 23 Satire als Utopie ex negativo
bei Helmut Arntzen - 24 Satire als
Kommunikationsmodell bei Uwe Naumann - 27.
Produktionsgrundlagen der Satire - 28. Haltung des
Satirikers - 29 Darstellungstechniken der Satire - 31
Wirkung der Satire : Rezeptionsvorgang beim Empfänger
und die satirische Absicht - 33 Ein Arbeitsbegriff für
die Satire - 34

Kapitel II

Die satirische Absicht - Satire als Identitätssuche.

Unterhaltung als satirische Absicht? - 38 Moral oder
Reformeifer des Satirikers - 39 Die moralische
Absicht nur ein Abwehrmanöver? -41 Arntzens Auslegung
der Satire als Utopie ex negativo - 43 Satire entstehen
immer zu Zeiten der großen Erschütterungen bzw
Identitätskrisen - 47. Was ist Identität? - 48 Eine
neue kollektive Identität nur durch kommunikativen
Konens erreichbar: Habermas - 50 Zeiten der
Identitätskrise und Satire -50 Wie treibt die Satire
ihre Identitätssuche? - 55 Kritische oder dialektische
Aneignung der Tradition - 56 Verflüssigung der

identitätsstiftenden Faktoren in der Gesellschaft - 56
Satire redefiniert als Identitätssuche - 58

Kapitel III

Satire, Humor, Parodie und Ironie

Die Begriffsproblematik - 63 Klassische Ironie - 65
Friedrich Schlegel und die romantische Ironie - 67
Theorie der romantischen Ironie - 69 Nuancen der
romantischen Ironie - 70 Technik der romantischen
Ironie - 71 Tragische Ironie - 72 Eleanor Hutchens und
eine einheitliche Definition der Ironie - 73; Ironie
als ästhetisches Spielmodell - 74 Das Spielmodell näher
erläutert - 74 Produktionsgrundlagen der Ironie und
Satire 75 - Darstellung der Ironie und Satire - 76;
Unterschiedliche Rezeptionsvorgänge der Satire und
Ironie - 77; Ironie als Selbstzweck vis-avis der
satirischen Absicht - 76; Ironie bei Heine - 79; Satire
bei Heine - 79; Ironie als Mittel zur Satire in Heines
Deutschland. Ein Wintermärchen - 85 Der Humorbegriff in
der Geschichte - 87 Humor und Satire : Gemeinsamkeiten
- 92; Differenzen in der Haltung und Absicht des
Humoristen und des Satirikers - 94 Die Differenz
erläutert am Beispiel von Gottfried Keller - 94
Begriffsproblematik in der Parodieforschung - 96
Parodie und Satire - 97 Parodie als Sekundärdichtung im
Gegensatz zur Satire - 98;

Kapitel IV

Zerissenheit oder Identität : Die Satire von Heinrich
Heine.

Herkunft, Kindheit und Jugendzeit - 105 Widersprüche in
der Persönlichkeit Heines - 109; politische Grundlagen
der Heinschen Satire - 112 Gesellschaftliche
Widersprüche als Antrieb zur Satire - 115 Heine und
Religion; die Satire über Religion als Katharsis? -
120 Zerissenheit Heines als Signatur der Zeit
begriffen - 122 Darstellungsmittel und -techniken der
Satire bei Heine - 126 Heines Wirkung - 136

Kapital V

Karl Kraus oder Satire aus der Sprache.

Herkunft, Kindheit und Ausbildung - 143 Politische Grundlagen der krausschen Satire - 146 Gesellschaftliche Widersprüche in Wien um die Jahrhundertwende - 147 Antisemitismus und Zusammenschluß der Juden - 149 Kraus' ambivalente Haltung zur Religion und Judenemazipation - 150 Widersprüche im Bereich der Literatur und Kunst - 151 Kraus und die Sprache - 155 Hauptdarstellungsmittel der Krausschen Satire - 156 Kraus' Aphoristik als Mittel der Satire - 158 Das Zitat als Darstellungsmittel bei Kraus - 160 Die Wirkung von der Krausschen Satire 163

Anstatt einer Schlußbemerkung - Exkurs über Adornos Konzeption der Satire.

Satire als historisch bedingt - 170 Satire nur aufgrund eines außerliterarischen Konsens als Satire evident - 170 Das Fehlen dieses Konsens in der Gegenwart - 171 Satire wird zur Verdoppelung der Wirklichkeit - 172 Adorno's These ruht auf einer beschränkten Perspektive - 172 Die Forschungsergebnisse wiederholt - 172 Satire ist selbstschöpfend - 174 Satire ist Kunstform mit ihren eigenen Darstellungsmittel - 174 Die bewußtseinstiftende Kraft der Satire - 175 Die Satire als Argusauge - 176

Einleitung

"Keine Satire darüber zu schreiben, wie wenig und wie in Deutschland über die Satire nachgedacht wird, ist schwer." (1) So beginnt Helmut Arntzen seine Einleitung zu einer Anthologie deutscher Satire des 20. Jahrhunderts und damit bezeugt er eine gewisse Hilflosigkeit, die die germanistische Forschung gegenüber diesem Gegenstand generell an den Tag legt. Denn, wer nämlich über die Satire Information sucht, wird von einer Begriffsgeschichte voller Widersprüche konfrontiert, die von Begriffsverwechslung bis hin zur totalen Begriffsverwirrung reicht.

Satire, die schärfste und scharfsinnigste unter den literarischen Formen der Literatur, ist ironischerweise bislang nie scharf konturiert worden. Einmal wird sie in der Forschungsgeschichte als Gattung oder Genre bezeichnet, ein anderes mal als Haltung oder Ausdrucksweise, wobei das Begriffsfeld literarischer Formen und Ausdrucksweisen, zu dem die Satire gehört, selber nicht klar abgesteckt ist. "Die verschiedenen Ausdrucksweisen - Komödie, Satire, Parodie usw - subsumiert man einerseits unter den Begriff Komische

Literatur; andererseits wird Satire als Ausdrucksweise begriffen, die sich funktional verschiedener Mittel bedienen kann, wie: Parodie, Ironie, Komik, Grotteske, Verfremdung, usw."(2).

Gelegentlich erhebt man bestimmte Autoren oder Epochen zum Maßstab und definiert daran, was Satire ist. Kurt Wölfel etwa bildet seine Satiredefinition an der historischen Form der Satire des 18. Jahrhunderts, was für die Satire des 20. Jahrhunderts unzutreffend ist. Helmut Arntzen dagegen bezieht sich in seinen verschiedenen Abhandlungen ausschließlich auf die Satire des 20. Jahrhunderts und verabsolutiert den Musilschen Roman "Mann ohne Eigenschaft" zum Inbegriff von Satire per se.(3).

Selbst die Liste von Autoren, die die verschiedenen Literaturwissenschaftler unter Satiriker rechnen, zeigt eine Inhomogenität, eine Willkür, die für die Gattung typisch sind. So gilt z. B. Kafka für Helmut Arntzen als großer Satiriker. Benjamin jedoch meldet explizite Bedenken über die Frage ob Kafka überhaupt als Satiriker einzustufen sei und gelangt zu dem Schluß, es sei "ein ungeheures Mißverständnis(...),Kafka als einen Satiriker darzustellen."(4).

So schillernd ist der Satirebegriff, so beliebig, arbiträr und unbekümmert wird er in der Forschungsgeschichte verwendet, es ist den Literaturwissenschaftlern nie gelungen, ihn differenziert darzustellen.

Die Gründe für das Verstummen vor einem so vielschichtigen literarischen Phänomen sind verschiedener Art. Die Satire, zum einen, ist immer eine anrühige Gattung gewesen. Vor allem in Deutschland, wo literaturtheoretische Bemühungen nur zu oft von Ideologie beeinflusst wurden, war man geneigt, der Satire jeden literarischen Wert abzuspochen. Von der bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts weitverbreiteten Ideologie, die die Zeitenthabenheit des literarischen Werkes als sein entscheidendes Charakteristikum erhob, ließ sich die Satire, die immer nur aus aktuellem Anlaß entsteht, nur schwer assimilieren. Satire und Dichtung schienen einander auszuschließen, und man war eher dazu geneigt, die Satire als keine echte Dichtung wegzudisputieren. Selbst Schillers Grunddefinition der Satire - "In die Satire wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt" - sieht vom

Ästhetischen noch ganz ab.(5).

Ähnlicherweise ist die Satire für Hegel, auf den sich nahezu alle deutschen Ästhetiker beziehen, eine Abscheußlichkeit, eine mit seinem System unversöhnbare Gattung, die eben nicht poetisch ist, und die er mit deutlicher Verlegenheit behandelt.

Solche Bedenken der Satire gegenüber bestehen bis weit in die Neuzeit, sogar bei einem Literaturwissenschaftler wie Wolfgang Kayser, der diesem alten literarischen Phänomen nur noch einen kleinen Absatz gönnt.(6)

Das Auftreten von Ironie mit vollgültigerem und umfassenderem Anspruch auf seit der Romantik, und die Hochschätzung des Humors im 19. Jahrhundert trugen ihrerseits zu der Abwertung der Satire bei. Ein einziges Beispiel genügt, um die stiefmütterliche Behandlung der Satire vis-a-vis der Ironie zu verdeutlichen - Herders "Kritik und Satyre".(7). Kritik und Satire begegnen sich in diesem allegorischen Gespräch. Die Satire möchte die Kritik ihre Schwester nennen, wird aber von der hochmutigen Kritik als niedrige Genossin zurückgestoßen. Worauf die Satire zur Rechtfertigung ihres Verwandtschaftsanspruches ihre

Lebensgeschichte erzählt und berichtet, wie sie ursprünglich Ironie genannt worden und ein lustiges Mädchen gewesen sei. Aber allmählich habe sie die Persiflage und die Spötereierlernt und sei in Verruf geraten. Schließlich äußert die Satire ihren Wunsch, "den Mißbrauch ihren ehemaligen Namens auszurotten" und fortan mit ihrem alten Namen genannt zu werden. Mit dieser Umbenennung gibt sich die Kritik wieder zufrieden und akzeptiert die Satire als ihre Nichte !

Herders Versuch, die Ironie als ursprüngliche Form der Satire zu erweisen, weist auf eine andere Problematik hin. Die Tatsache, daß die Satire sich der Ironie bedienen kann, wie diese sich jener, hat nur zu oft zu einer voreiligen, schädlichen Identifizierung der beiden Begriffe geführt. So z.B. beschreibt W.Kayser die Satire als nur eine herbere Form der Ironie.(8). Eine ähnliche Meinung wird von Northrop Frye,(Anatomy of criticism) geäußert. "Satire", heißt es bei ihm, "is only militant irony".(9).

Welch eine Verwirrung hier eigentlich herrscht, läßt sich leicht dadurch erweisen, daß in allen großen Lexika (Literarisches Sachwörterbuch, das große Brockhaus Encyclopaedia Britannica u.a.) die gleichen Autoren wie

etwa Dryden, Pope, Swift, Johnson, Voltaire, Defoe, Heine, Thomas Mann und Bertolt Brecht als Hauptvertreter der Ironie sowie der Satire bezeichnet werden. Selbst bei diesen Autoren herrscht keine Klarheit darüber, ob sie sich vorwiegend als Ironiker oder Satiriker betrachten. So z. B. läßt bei Robert Musil eine Anzahl Zitate auf sein satirisches Wollen hindeuten, aber es ist bei Musil eben so oft von einer "wohl-wollender" Ironie die Rede. Die Verwirrung ist vielleicht am größten bei Autoren wie Swift und Heine, in deren Werke Ironie und Satire in gleichermaßen vorkommen. Von Swift, der als einer der größten Satiriker des 18. Jahrhunderts gefeiert wird, wurde auch behauptet, er habe als erster die Ironie im 18. Jahrhundert eingeführt - "Swift inaugurated the ironic tradition in 18th century literature." (10). Und so vielschichtig ist die Ironie bei Heine, daß es nur schwer feststellen läßt, wo seine Dichtung von Ironie in Satire übergeht.

Eine dritte Problematik ergibt sich daraus, daß die Satire, von ihrem Ursprung in der präliterarischen, magischen Zeit einen erheblichen Bedeutungswandel erlebt hat. Es scheint daher angebracht zu sein, einen kurzen Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Satire

zu werfen. Problemumrankt ist schon der Name. Denn Satire geht auf lateinisch 'satura' zurück, ein Wort das entweder von 'satur' (das was voll ist) kommt oder von der einem Ernteritual entstammenden Verbindung 'satura lanx' (die Schussel der ersten Früchte). Diese möglichen etymologischen Ursprünge implizieren alle "Vielfaltigkeit", "Mischung" und noch zur Zeit von Lucilius bedeutete "saturae" lediglich eine Sammlung gemischter Gedichte. Dieser Mischcharakter ist eigentlich bis zum heute ein Wesensmerkmal der Satire geblieben. Verwirrungstiftend aber ist die Bezeichnung der satura als Erbe nicht nur der 'Alten Komödie' etwa von Aristophanes, sondern auch als Erbe des griechischen Satyrdramas, die unter den Renaissance Kritiker Anerkennung fand. Und trotz der Bemühung von Isaac Casaubon 1605 und der von Dryden in seiner Abhandlung "The Origin and Progress of Satire", die Satire als eine eigenständige, römische Entwicklung zu beweisen, (11) halten manche Kritiker sowie Autoren an diesem griechischen Ursprung fest. Im Vorwort zu "Deutschland, ein Wintermärchen" beruft sich Heinrich Heine auf Aristophanes sowie die Figur des Satyrs. (12) Sogar im 20. Jahrhundert erschien die erste Nummer von "der

Fackel", dem berühmten Journal von Karl Kraus, mit dem Bild des Satyrs. (13)

Lassen wir die Etymologie beiseite, so gibt es genug Beweise dafür daß Satire schon in der prä-literarischen magischen Zeit, als Ritual oder Fluchformel existierte.(14). Die Überlieferungen bestätigen, was die spärlichen griechischen Zeugnisse andeuten, daß nämlich die Satire ursprünglich als Fluch, Zauberlied, von gefährlicher Wirkung war.(15) Dieser Ursprung war ziemlich bedeutend, denn diese tödliche Absicht der Satire hat auch in der späteren reinen literarischen Satire, die metaphorisch gesprochen, den Tod des betroffenen Opfers, seine Entlarvung und Herabwürdigung zur Folge hat, fortbestanden. Noch im 20. Jahrhundert verkündet Karl Kraus seine satirische Absicht mit den Wörtern: "Nicht was wir bringen, sondern was wir umbringen." (16).

Die literarische Satire, wie wir sie heute kennen, hat aber ihren Ursprung in der römischen Zeit, obwohl sie durchaus griechische Vorstufen zeigt. Als Beweis dafür gilt der vielzitierte Anspruch des römischen Rhetorikers Quintilian: "satura tota nostra est" - die Satire gehört uns ganz. Die Satire zu dieser Zeit war ein längeres

Gedicht in Alexandrinern, die sie noch zur Zeit der Aufklärung bleibt. Diese römische Satire erfährt ihren Höhepunkt in den Verssatiren von Lucilius (2 v. chr.), Horaz (65-8 v. chr.), Persius (34-62 n. chr.), vor allem aber in den herben zeit-kritischen Satiren von Juvenal (60-140 n. chr.).

Ihren nächsten Höhepunkt erreicht die Satire erst im 16. Jahrhundert. In 16. Jahrhundert wird die Satire zu einer beherrschenden Gattung, die nur richtig auf dem theologischen Hintergrund zu erkennen und zu deuten ist. (17). Der Satz von der vor Gott sündigen Welt ist für die satirische Gestaltung entscheidend. Kaum Wunder also, daß die Satire vor allem als Kampfmittel in der Streitigkeiten der Humanisten untereinander und mit der Scholastik benutzt wird. Als bezeichnender Moment dieser Voraufklärerischen Satire tritt die Verspottung hervor - also nicht nur persönliche Verspottung, aber auch Ständesatire, als die wir die Satire in Hoch - und Spätmittelalter und Renaissance Kennenlernen. Man könnte in dieser Zeit auch von einem satirischen Topos sprechen, nämlich das Narrenmotiv, das in vielen zeitgenössischen Satiren, wie z. b. bei Sebastian Brant, eine Rolle spielt. Nur, diese menschliche Torheit wird

immer in ihrer Diskrepanz zur göttlichen Weisheit begriffen. (18).

In der Aufklärung wird der archimedische Punkt, von dem aus die verkehrte Welt der Satire betrachtet wird, von der Sünde auf die Unvernunft verlegt. Und nicht mehr Spott auf die Narrheit der Welt ist Aufgabe der Satire, sondern sie will den ganzen Menschen ändern. Dieser Erweiterung des satirischen Zwecks versucht nun der Satiriker durch eine entsprechende Vielfalt der sprachlichen Mitteln zu begegnen. Erst in der Aufklärung also beginnt das Ringen um eine Vereinigung von dichterischer Sprache und kritischer Moral. Die Satire wird endgültig aus der Gattungsbindung entlassen. Sie hat keine eigene Form mehr, sondern sie erscheint in den verschiedensten Gattungen und Darstellungsweisen.

Eine bedeutsame Erweiterung erfährt der Satire-begriff als nächstes bei Schiller. In seiner Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung", die 1795/96 erscheint, wird die Satire unter dem Aspekt des Kantischen "Autonomie der Kunst" gesehen. Nach Schiller wird die Satire dem Übergang von der naiven zur sentimentalischen Dichtung zugeschrieben. (19) Die Dichtung vermag also nicht mehr den Einklang des Ganzen

zu gestalten. "Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und dem Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zu seine Gegenstände macht".(20). Aber dies muß er machen, ohne daß er die "poetische Form" verletzt.

Nach Schiller wird der deutschen Satire nicht mehr gedacht, obwohl sie durch das ganze Jahrhundert Bedeutendes hervorbringt. Die Erhebung der Ironie in der Romantik, als, 'Weltanschauung' zum ästhetischen Hauptbegriff, und die Venerierung des Humors bei Jean Paul sorgen dafür, daß satirische Dichtungen von nun an den beliebteren Kategorien des Humors und der Ironie unterstellt werden.(21).

Erst seit 1946/47 ist dieses Schweigen über die Satire zu Ende. Dank der neueren Forschungsergebnissen im Bereich der Soziologie, Anthropologie und Psychologie wird die Satire wieder einmal in die literarische Öffentlichkeit gerückt. Der Satireforscher findet unter dem Stichwort plötzlich eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen, Aussagen und Aufsätzen. Daß es dennoch keine zusammenhängende Theorie der Satire vorliegt, ist der eigentliche Beweggrund für die vorliegende Arbeit. Es wird der Versuch unternommen,

die Satire im Hinblick auf die neueren soziologischen und psychologischen Forschungen wieder einmal suprahistorisch zu definieren. Anliegen der Arbeit ist es auch, die Verwirrung um den Satire- begriff zu klären und mindestens eine Möglichkeit anzudeuten, die Satire von verwandten Begriffen wie Ironie, Humor und Parodie schärfer zu unterscheiden.

Der methodische Vorgang wird vorwiegend von der genannten Schwierigkeiten in der Satireforschung diktiert. Im ersten Kapitel wird über den bisherigen Forschungsstand berichtet und ein Arbeitsbegriff der Satire als ästhetisches Kommunikationsmodell entworfen, der als Basis für die weitere Untersuchung dienen soll. Da die Absicht oder Intention wesensbestimmend für die Satire ist, wird diesem Aspekt ein ganzes Kapitel geschenkt. Dabei gelangt die Untersuchung zu einer erstmaligen Hypothese, die eine neue Perspektive über die Funktion und die künftigen Möglichkeiten der Satire eröffnen soll. Im dritten Kapitel wird auf ein weiteres Problemfeld der Satireforschung hingewiesen, nämlich die Abgrenzung der Satire von der Ironie, dem Humor und der Parodie mit den in den ersten zwei Kapiteln entwickelten Erkenntniskategorien. In den zwei letzten Kapiteln wird

die Arbeitshypothese anhand von ausgewählten Satiren von Heinrich Heine und Karl Kraus näher erläutert.

Die Auswahl der beiden Autoren braucht keine große Rechtfertigung. Als bewußte und meistbekannte Satiriker und als Repräsentanten des Bewußtseins ihrer Zeit, wird das literarische Potential der Satire in ihren Werken am besten exemplifiziert. Daß es überhaupt möglich wird, zwei Autoren, die von fast einem ganzen Jahrhundert getrennt werden, anhand von den gleichen Kategorien zu untersuchen, soll zusätzlich das Potential der hier entworfenen Hypothese demonstrieren.

ANMERKUNGEN

- 1) Arntzen, Helmut : Nachricht von der Satire In
:Literatur im Zeitalter der Information.
Frankfurt/Main 1971. S.148.
- 2) Claßen, Ludger : Satirisches Erzählen im 20.
Jahrhundert München S. 8
- 3) Vgl. etwa Helmut Arntzen: Nachricht von der Satire
und: Deutsche Satire im 20. Jahrhundert.
In:Literatur im Zeitalter der Information.
Frankfurt/Main,1971.
- 4) Benjamin, zitiert nach Ludwig Claßen : Satirisches
Erzählen im 20. Jahrhundert. München s. 163
- 5) Schiller, Friedrich : Über naive und
sentimentalische Dichtung, S.510 f
- 6) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Bern
1983.
- 7) Herder : Kritik und Satyre. In:Ironie als
literarisches Phanomen Hrsg. Hans - Egon und Gustav-
adolf Möhrluder Köln, 1973.

- 8) Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1983.
- 9) Frye, Northrop : The Anatomy of Criticism Princeton 1957 S. 223.
- 10) Watt, Ian zitiert nach ernst Behler : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Darmstadt
- 11) Dryden, John: "A Discourse concerning the Original and Progress of Satire". Oxford 1926.
- 12) Heines Werke. Bd. II Berlin und Weimar 1983.
- 13) Vgl. Timms, Edwards: Karl kraus. The Apocalyptic Satirist. New Haven and London 1986.
- 14) Vgl. Swift, Astrid: Die englische Satire. Heidelberg 1974
- 15) Ebd.
- 16) Schick, Paul: Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965.
- 17) Vgl. Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire In: Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971.

- 18) Ebd.
- 19) Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Sämtliche Werke Bd. V. München 1968.
- 20) Schiller, Friedrich zitiert nach Helmut Arntzen: Nachricht von der Satire, In: Literatur im zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971. S.153.
- 21) Siehe Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. Frankfurt am Main 1971.

I Die Satire - Eine Begriffsbestimmung

Die Frage nach dem Wesen der Satire ist weder in der Ästhetik noch in der Literaturwissenschaft bisher dringlich gestellt worden. Einem der Begriffe, über die innerhalb und außerhalb des künstlerischen und literarischen Bereichs mit größter Selbstverständlichkeit verfügt wird, bleibt eine befriedigende Definition bis heute entzogen. Drei Hauptschwierigkeiten stehen einer genauen Begriffsbestimmung der Satire entgegen:

1. Der erhebliche Bedeutungswandel des Satirebegriffs in der Literaturgeschichte
2. Die Vielfalt der satirischen Erscheinungen, nämlich ihre mögliche Zugehörigkeit zu den verschiedensten Gattungen
3. Das Fehlen von brauchbaren Arbeiten, die die Satire von anderen verwandten Formen abgrenzen

Die Satire, seit ihrer Entstehung in der Antike bis hin zur Aufklärung war vorwiegend als Verssatire bekannt und blieb entschieden auf die Gattung der Satire beschränkt,

d.h.ein längeres Gedicht in Alexandrinern. Sie wurde bis zu diesem Zeitpunkt vielfach als Strafgedicht oder 'invective poem' bezeichnet. Diese Auffassung resümiert noch Gottsched in dem Satz seines 'Critischen Dichtkunst': "Man Kann also sagen, die Satire sey eine Abschilderung lasterhafter Handlungen, oder das Gegenteil von den Lobgedichten."(1).

Trotz des breiten Spektrums von Gegenständen, die sie behandeln, zeigen die Satiren von allen frühen Satirikern wie Persius, Horaz und Juvenal eine bestimmte Einheit der Form und Struktur. Noch Dryden,(2) der seine Verssatire an der römischen Tradition ausrichtet, verlangt für die Satire diese Einheit der Form und Struktur, und teilt mit seinen Lesern die "important secret in the designing of a perfect Satire; that it ought only to treat of one subject; to be confined to one particular vice or folly principally. If other vices occur in the management of the chief, they should only be transiently lashed and not be insisted on, so as to make the design double."(3).

In der Aufklärung aber emanzipiert sich die Satire endgültig von der Gattungsbindung. Von nun an taucht sie in den verschiedensten literarischen wie nicht-

literarischen Formen (Traktat, Predigt usw.) auf. Am Ende der Aufklärung schreibt Johann Georg Sulzer in seiner enzyklopädischen "Allgemeinen Theorie der schönen Künste", daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. "Sie zeigt sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschichte, einer Epopöe, eines Drama und sogar eines Liedes". (4). Zu der ursprünglichen Vielfalt des satirischen Gehalts kommt jetzt eine Vielfalt der Form hinzu, was wiederum eine entsprechende Vielfalt der sprachlichen Mittel verlangt. Alle Versuche, die Satire mit herkömmlichen gattungstheoretischen Methoden zu vermitteln, scheitern also an dieser Vielfalt, denn "a satirical novel, a satirical sonnet for example, become primarily satire, and the novel or sonnet characteristics more often than not become subsidiary to the satiric intention". (5) Trotzdem funktioniert sie "as a kind of pervasive metaphor, so crucial that it determines the characteristics of the genre within which it is operating. (5).

Dennoch versuchen viele Kritiker, durch eine Benennung der wesentlichen Merkmale der Satire zwangsläufig ein

Gattungskonzept zu abstrahieren. So wird z.B. die Satire in Brockhaus als "eine Literaturgattung" beschrieben, "die durch Spott, Ironie, Übertreibung bestimmte Personen, Anschauungen Ereignisse oder Zustände kritisieren oder verächtlich machen will".(6) Die Encyclopaedia Britannica hat die folgende Definition anzubieten : "Satire, as a literary genre, may be defined as the expression in adequate terms of the sense of amusement or disgust excited by the ridiculous or unseemly, provided that humour is a distinctly recognisable element, and that the utterance is invested with literary form".(7) Auch Gilbert Highet in seinem ausführlichen und einflußreichen Buch über die Theorie der Satire (8) ist bei dieser beschreibenden Tätigkeit stehengeblieben. Er wirft dabei eine Merkmalsmatrix der Satire auf, die als eine zulängliche Darstellung ihrer Eigentümlichkeit dienen könnte. Die Elemente, die uns darauf hinweisen, daß im Werk die Satire am Spiel ist, sind folgendermaßen beschrieben:

1. The author names his genus
2. The author quotes a satiric pedigree
3. The author chooses a traditionally satiric subject
4. The theme is concrete, personal, topical
5. The vocabulary is forcible and the texture varied

6. Typical satiric devices are used

7. The satiric emotion is present

Es folgt eine Klassifizierung der Satire unter drei Gesichtspunkte: 'Monologue', 'Parody' und 'Narrative' und eine kurze Aufzählung der Motive des Satirikers. Hier werden also alle wesentlichen Merkmale der Satire - der satirische Gehalt, der satirische Stil, die satirische Struktur, die satirische Absicht, die typische Haltung des Satirikers - aufgezählt. Highets Studie ist bestenfalls aber ein Sammelreferat mit einer gewissen Systematik, liefert aber keine wissenschaftlich brauchbare Definition der Satire. Einige Kritiker wie Ellen Leyburn ("Satiric Allegory: Mirror of Man") and Edward and Lilian Bloom ("Satire's persuasive Voice") glauben der Gattungsproblematik dadurch umzugehen, daß sie die Satire nicht als Gattung oder Genre, sondern als eine Haltung, 'a mode' bezeichnen.

Noch andere Kritiker befassen sich nur mit der Untersuchung von einzelnen Aspekten, etwa wie Northrop Frye (10), der den Mythos der Satire nachgeht oder Alvin Kernan, der sich mit der 'Plot of satire' beschäftigt. P.K. Elkin in seinem 'Augustan Defence of Satire' berichtet ausführlich über die 'Nature and Meaning of

TH-4115

DISS
O,113,1,197:9
113 N1



Satire, gelangt aber zu keiner zusammenhängenden Definition der Satire.

Während die Satire in England im 18. Jahrhundert eine häufige Behandlung in literaturwissenschaftlichen Arbeiten findet, wird in Deutschland über sie von der Literaturwissenschaftlern des ganzen Jahrhunderts verschwiegen. Eine wichtige Ausnahme bildet Schillers Abhandlung - "über naive und sentimentale Dichtung" in der die Satire zum erstenmal begrifflich erläutert und klassifiziert wird. Schiller geht es dabei, die Satire als "Empfindungsart", als Intention auszulegen. Seine Grunddefinition der Satire - "In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt" - ist nicht nur eine bedeutsame Ausweitung des Satirebegriffs, sondern impliziert eine neue Möglichkeit, eine neue Funktion der Satire. Sie hat mehr zu leisten als die Mangelhaftigkeit der Welt darzustellen, mehr als kritisch zu zeigen, wo die Ordnung in der bestehenden Welt gestört wird. Sie muß implizit oder explizit eine neue Ordnung konstituieren. Diese Auslegung der Schillerschen Definition verdanken wir aber erst Helmut Arntzen. (11) Zu Schillers Zeit wurde dieser bedeutsamen

Auffassung, die wegweisend für die weitere Satireforschung hätte dienen sollen, erstaunlicherweise so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt.

Nach Schiller wird der deutschen Satire kaum gedacht. Erst seit 1947 setzt ein merklicher Wandel in der Satireforschung ein. Noch zuvor aber, im Jahre 1932, erscheint Georg Lukacs' Aufsatz "Zur Frage der Satire". Lukacs' Überlegungen finden ebenfalls in der Forschungsgeschichte nur selten Erwähnung, obwohl die Aufarbeitung seines Standpunkts angesichts der Forschungssituation zur Satire grundsätzlich neue Perspektiven eröffnet. (12) Lukacs' Aufsatz ist in drei Abschnitte gegliedert. Seine zentrale These entwickelt er im zweiten Abschnitt mit dem Titel "Der unmittelbare Kontrast von Wesen und Erscheinung." Wie der Titel besagt, sieht Lukacs wie Schiller den Gegensatz von Wesen und Erscheinung als den Existenzgrund für Satire. Die Satire bei Lukacs ist historisch bedingt. Der Kapitalismus schafft täglich die Gegenstände der Satire. "Der wachsende Haß, die steigende Empörung und Verachtung des Proletariats, der Werktätigen für die Gesellschaft läßt ihre subjektiven Bedingungen immer stärker werden. Es kommt darauf an, daß Subjekt und Objekt der heute möglichen großen Satire einander

finden"(13). "Die Geschichte, so scheint es, treibt die Satire naturwüchsig aus sich hervor und die satirische Darstellung ist a priori für das proletarische Klassenbewußsein evident."(14). Die Satire für Lukacs also setzt auf die unmittelbare Evidenz der Dargestellten und wird nicht als Kunst im eigentlichen Sinne verstanden, die über ihre eigenen literarischen Mittel verfügt, Damit beschränkt er wesentlich die Wirksamkeit seines Satirebegriffs, was auch die Tatsache erklären vermag, daß seine Überlegungen nur geringe Beachtung unter Satireforscher gefunden hat.

Bedeutend für die Forschung über die Satire ist auch die Satiretheorie von Helmut Arntzen. Arntzen entwickelt seine Definition der Satire als Utopie ex negativo in Anlehnung an Schiller. Die satirische Darstellung der Mangelhaftigkeit der Wirklichkeit impliziert zugleich eine positive Konstruktion, eine Utopie. Seine These wird in seinen verschiedenen Aufsätzen, vor allem aber in seiner Abhandlung : "Satirischer stil. Zur Satire Robert Musils im 'Mann ohne Eigenschaften'", entwickelt.(15) Wie der Untertitel besagt geht Arntzen vor allem darum, den satirischen Stil Musils zu untersuchen. Er entwickelt entsprechend einen

Satirebegriff für den eigenen Bedarf, der allein im Zusammenhang mit Musil und der deutschen Satire des 20. Jahrhunderts brauchbar ist.

In der Vergegenwärtigung der Schwierigkeiten in der bisherigen Forschung deutet sich der methodische Weg der weiteren Untersuchung bereits an. Zwei Punkte müssen hier besonders betont werden, Als erstes muß der Satireforscher einen Unterschied zwischen der Satire als literarische Erscheinung und dem satirischen Element im Werk treffen. Satirisches könnten die verschiedensten Werke enthalten, aber wo das Satirische nur eine Dimension, ein Moment im Werk ist oder als Stilmittel behandelt wird könnte von der Satire nicht die Rede sein. Was Hegel in einem anderen Kontext sagt - das Wahre ist das Ganze - trifft auch auf die Satire zu. Erst satirischer Stil, satirische Absicht und satirische Wirkung zusammen machen das Ganze der Satire aus. Zwar muß der Forscher auf viele Werke verzichten, die bislang undifferenziert als Satire eingestuft worden sind; dafür aber gewinnt er größere Klarheit. Welch eine große Verwirrung entstehen könnte, wenn man diesen Unterschied nicht macht, läßt sich am Beispiel von Arntzens Versuchen über die Satire zeigen. (16). Arntzen bezeichnet die Satire und das satirische Element im Werk

als zwei Hauptrichtungen in der Entwicklung der Satire nach der Aufklärung, beschränkt sich aber hauptsächlich auf die Untersuchung des Satirischen im Werk. Da für Arntzen, die satirische Absicht sich nur in Stil und Struktur offenbart, greift er einzelne Stelle aus verschiedenen Werken heraus, und versucht durch eine Analyse des Stils die satirische Absicht des Autors abzulesen. Auf diese Weise gelingt es ihm auch selbstgekündete Ironiker wie Thomas Mann und Jean Paul als Satiriker zu bezeichnen. Denn, was er eigentlich untersucht, sind ironische oder komische Momente, die in jedem Werk vorkommen können. Es fehlt bei Arntzen jegliche Darstellung des Zusammenhangs der einzelnen Elemente, die allein begründen könnte, warum irgendein Werk gerade als Satire und nicht etwa als Ironie oder Humor einzustufen sei. Daß Arntzen nur noch größere Verwirrung stiftet, läßt sich an einem Beispiel zeigen. Als ein Beispiel für die Satire nach der Aufklärung führt er Thomas Manns "Buddenbrooks" ein. Seine Untersuchung beginnt er mit der Behauptung : "In der Tat scheint sich in den 'Buddenbrooks' das in vollkommener Weise zu ereignen... die Assimilation von satirischer Aussage und einer ihr adäquaten Sageweise, eine Assimilation, die von uns als satirischer Stil

bezeichnet wurde."(17). Am Ende der Untersuchung gelangt er aber zu der Einsicht : "So scheint in den 'Buddenbrooks' der satirische Stil vollkommen ausgeprägt zu sein, in Wirklichkeit ist die Satire hier aber ein Moment der Ironie...".(18).

Wie schon angedeutet, muß der Satireforscher die Satire auf jeden Einzelaspekt hin untersuchen, um ihrer komplexen Natur und ihrer besonderen Dynamik gerecht zu werden. Es liegt auf der Hand, daß er daher interdisziplinär verfahren und sich weitere Kriterien aus den Bereichen der Linguistik, der Soziologie und der Psychologie holen muß.

Ein erster Schritt in diese Richtung macht schon Uwe Naumann in seiner Untersuchung der satirischen Faschismuskritik.(19). Nach seiner Meinung ist die Satire eine besondere Variante eines ästhetischen Kommunikations-modells, die sich durch Spezifika auf drei Ebenen kennzeichnen läßt, nämlich durch Grundlagen und Voraussetzungen beim Kunstproduzenten, durch die sich hieraus ergebenden Darstellungstechniken und durch Wirkungsabsichten und -möglichkeiten in Bezug auf Rezipienten. Naumanns Entwurf liefert uns die wichtigsten Gesichtspunkte, unter denen es die weitere

Forschung der Satire abzuleiten gilt, nämlich Produktion, Darstellung und Wirkung. Mit der Ausarbeitung dieser Kategorien, gewinnt das Satirebild noch klarere Konturen.

Unter Produktion sind nicht nur Beweggründe der Satire, sondern auch die besondere Haltung des Satirikers zu berücksichtigen. Als unmittelbarer Anlaß der Satire können persönliche wie gesellschaftliche Krisen dienen. In 17 und 18. Jahrhundert entstand die Satire nur zu oft aus persönlichen Gründen und wurde auf Personen gerichtet. "Die erste Satyre", meint Lichtenberg, "wurde gewiß aus Rache gemacht." (20). Sofern das Persönliche der einzige Beweggrund der Satire bleibt, gerät sie schnell in Vergessenheit. Aber wo die Personen, die satirisiert werden, nur symbolhaft für Züge und Vorstellungen stehen, die allgemein in der Zeit wirken, überlebt die Dichtung noch lange als Satire, wie es am Beispiel von Heines Satiren in den folgenden Kapiteln zu zeigen wird.

Auf der tieferen Ebene sind Widersprüche in der Gesellschaft, etwa die Kluft zwischen Schein und Sein, zwischen Aufwand und Resultat, Theorie und Praxis, Ansichten und Tatsachen, Erscheinung und Wesen, als

Hauptantrieb der Satire festzustellen. Es läßt sich leicht belegen, daß die meistbekanntesten Satiren immer zu Zeiten der Krisen geschrieben worden sind, wo diese Widersprüche verstärkt und krass zum Bewußtsein kamen. Auch zu stabilen Zeiten werden Satire geschrieben, aber sie vermögen kaum zu überleben. Wie James Sutherland schreibt : "In stable periods, too when moral standards are more or less fixed and a code of social behaviour is generally accepted, many lesser men will acquire the confidence which comes from conformity, and will satirise those who straggle from the herd. Such men are not necessarily stupid, but they are rarely minds of the first order. In the eighteenth century they were as common as blackberries, and if many of them are still just readable, it is because the general standard of verse composition was higher in that century than it has ever been since. (21).

Voraussetzung zur Produktion der Satire ist auch eine bestimmte Haltung des Angriffs, der scharfen negierenden Kritik, die bis zum Haß gehen kann. Denn nicht jeder, der solchen Krisen ausgesetzt wird, wird zum Satiriker. Der Satiriker hat eine abnorme Sensitivität zu den Widersprüchen in der Gesellschaft, gepaart mit einer

ebenso abnormen Kompromißunfähigkeit. "After all", wie Shaw bemerkt, "the salvation of the world depends on the men who will not take evil good-humouredly, and whose laughter destroys the fool instead of encouraging him." (22).

Die Darstellungstechniken der Satire ergeben sich aus der satirischen 'Intention'. Die wesentlichen Merkmale der satirischen Darstellung sind Überraschung, Verblüffung, Verfremdung, Verschweigung, Verstellung, Verkehrung, Verkleidung, Verdrehung, Verschiebung, Verschlüsselung des eigentlich Gemeinten. (23) Dem Satiriker steht dabei ein breites Arsenal der Mittel zur Verfügung - der Aphorismus, das Epigramm, die Glosse und eine große Anzahl von rhetorischen Techniken wie Hyperbel, Metapher, Paronomasie und Antithese u.a. Alle diese Mittel haben einige gemeinsame Merkmale, die dem zweck des Satirikers dienen.

Alle diese Darstellungsformen haben Humor als gemeinsames Element. Und ohne Humor ist die Satire nichts als bittere Invektive, die weder ethisch zu retten noch ästhetisch zu genießen ist. Alle diese Mittel beruhen auf einer gewissen Inkongruenz zwischen Gesagtem und Gemeintem, die zunächst verblüfft und am

Ende erhellt. Alle diese Mittel sind auch Verfremdungstechniken, derer sich der Satiriker bedient. Die feindseligen, aggressiven Impulse gegen unsere Mitmenschen, gegen Institutionen, unterliegen gewissen Hindernissen, die von der Bildung und Zivilisation diktiert werden. Wie Freud uns zeigt(24), vermögen die satirischen Darstellungsmittel diese Hindernisse durch Verfremdungsverfahren zu überwinden.

Der Satiriker bedient sich nicht nur besonderer Mittel, sondern auch besonderer Techniken. Er greift einzelne, ihm besonders verkehrt, pervers und suspekt erscheinende Aspekte des Gegenstands heraus und hebt sie in der ästhetischen Ausführung durch Übertreibung hervor. Oder, die von der Satire angegriffenen Figuren werden einfach buchstäblich beim Wort genommen und so ad absurdum geführt. Diese Technik beschreibt James Sutherland als eine "drastic simplification", die der Satiriker erreicht, "by leaving out the greater part of what must be taken into consideration if we are to realise the totality of a situation or character."(25).

Die satirische Darstellung ist verschieden von anderen Erzählformen. Die Satire hat keine 'Denouement' wie das Drama. Wie die Novelle oder die Kurzgeschichte ist sie

auch auf eine Pointe angewiesen. Aber in der Satire werden Witze, Aussagen, Aphorismen u.s.w. dicht aneinandergereiht, und jeder hat eine Pointe. Erst durch diese entlarvende Montagetechnik wird die satirische Stimmung durchgehend aufre^Chterhalten. Wie es sich an Werken von Swift, Heine und Karl Kraus am besten exemplifizieren läßt, sind es diese Montagetechnik und dieser Überdruß von Wortspielen, Humor, Ironie u.s.w., die den Leser aus der Lethargie eines angenehmen ästhetischen Genusses erhebt und die satirische Wirkung ermöglicht.

Eine weitere Besonderheit der satirischen Technik ist die Gestaltung des fiktiven Satirikers im Werk. Heine vor allem schafft mehrere Gestalten, wie in den "Bädern von Lucca", in deren Munde er seine eigene Meinungen, Aussagen legt. Der esoterische Leser wird gleich begreifen, daß etwas von Heinrich Heine in dem Ich-erzähler sowie in dem Lotteriekollekteur Hirsch-Hyazinth steckt. Der fiktive Gestalt hat auch seinen Grund. Die Anspielung auf aktuelle Personen und Geschehnisse wird dadurch wesentlich erleichtert. Durch diese Anspielung auf die tatsächliche Diskrepanz wird die suggerierende Kraft der Satire verstärkt.

Was die Wirkung angeht, muß betont werden, daß die Satire eine indirekte Gestaltung ist und einer interpretierenden Denkleistung des Rezipienten bedarf. Der Satiriker schreibt für eine bestimmte Leserschaft, die mit den Normen vertraut ist, durch deren Verstoß er so skandalös wirkt. Die Satire ist also schichtenspezifisch und setzt Intelligenz voraus. Darum bleibt auch ihre Wirkung oft sehr beschränkt.

Unter Wirkung wird auch die satirische Absicht, die die Form der Satire überhaupt bedingt, in Betracht gezogen. Über die satirische Absicht wird im nächsten Kapitel ausführlich behandelt. Es wird hier nur zwei Hauptmotive des Satirikers genannt, die in der literarischen Diskussion über die Satire besonders betont wurden - der Wunsch, durch die Gestaltung des Lasterhaften, die Menschen zum Tugend zu erziehen und der Wunsch durch die Gestaltung der negativen, verkehrten Seite der Welt, auf eine positive Konstruktion anzudeuten. Der Moraleifer des Satirikers ist in letzterer Zeit schon in Zweifel bezogen worden, denn Moralität in der modernen Gesellschaft läßt sich nicht an fixen Wertvorstellungen messen. Neuere Interpretationen betonen vielmehr die Möglichkeit der

Satire, ihre negative Kritik als positive Konstruktion umzudeuten, wie etwa bei P.K. Elkin, Helmut Arntzen, Northrop Frye u.a. Welches Verfahren der Leser sich dabei aneignen muß sagt uns James Sutherland : "The reader has to supply the positive from the satirists negative, the desirable from the contemptible; he has to interpret the allegory, to understand the significance of the symbol, to realise the implications of what he has read." (26).

Nach dieser Untersuchung kann man schon eine schematisch umfassendere Definition der Satire aufstellen. Die Satire könnte nun als ein ästhetisches Kommunikationsmodell beschrieben werden, in dem der Satiriker X die Gegenstände Y_{1-n} zum Zeitpunkt t am Orte o mit der Intention I unter Verwendung der Mittel M_{1-n} im Hinblick auf die Rezipienten R satirisiert.

ANMERKUNGEN

1. Gottsched, zitiert nach Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt am Main 1971. S.151.
2. Dryden, John: Essays, ii. S. 102-4.
3. Dryden, zitiert nach P.K. Elkin : The Augustan Defence of Satire. Oxford 1973. S. 41.
4. Sulzer, zitiert nach Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. In: Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt am Main 1971. S. 152.
5. Starkman, Miriam Kosh: Introduction to "Gulliver's Travels and other writings by Jonathan Swift". New York, London, Sydney and Auckland 1986. S.3.
6. Brockhavs Enzyklopädie. Bd. 6 17. Aufl. 1973.
7. Encyclopædia Britannica Vol. 19. 1969.
8. Hightet, Gilbert: The Anatomy of Satire. Princeton 1962.
9. Ders.

10. Frye, Northrop: The Anatomy of Criticism. Princeton 1961.
11. Vgl. Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. Frankfurt am Main 1971.
12. Lukacs, Georg: Zur Frage der Satire. 1932.
13. Lukacs, zitiert nach Ludger Claßen : Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. München 1985. S.14.
14. Ebd.
15. Arntzen, Helmut: Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im "Mann ohne Eigenschaften". Bonn 1983.
Ders.
16. Ders.
17. A.a.O. S.31.
18. A.a.O. S. 34
19. Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik. Köln 1983. S. 28-30.
20. Lichtenberg, zitiert nach Dietrich Weber. In: Formen der Literatur. Stuttgart 1981.

21. Sutherland, James: English Satire. Cambridge 1967.
S. 18.
22. Shaw, zitiert nach James Sutherland. A.a.O. S.4.
23. Vgl. Dietrich Weber : Die Satire. In : Formen der
Literatur. Stuttgart 1981.
24. Freud, Sigmund : Der Witz und seine Beziehung zum
Unbewußten. Wien 1912.
25. Sutherland, James : English Satire. Cambridge 1967.
S. 16.
26. A. a. o. S. 20

II Die Satirische Absicht - Satire als Identitätssuche

Über keinen anderen Aspekt der Satire wird so viel diskutiert oder so viel geschrieben, wie über die satirische Intention. Daß die Satire kein *l'art pour l'art*, sondern eine zweckmäßige, zielgerichtete literarische Komposition ist, nimmt man fast anstandslos an. Aber die Intentionen des Satirikers sind so komplex, so vielschichtig, daß sie sich nicht ins Monokausale reduzieren lassen. Auf der banalsten Ebene ist jene Absicht festzustellen, die hinter fast allen literarischen Werken steckt, nämlich das horazische *Maxim "aut prodesse aut delectare"*. Denn die Satire nutzt, weil sie die Wahrheit sagt and sie delektiert weil sie es lachend tut. Irgendwann kommt fast allen Interpreten der Satire das Wort Heiterkeit in die Feder. Es is offensichtlich, daß Satiriker nicht nur Vergnügen an ihrer Beherrschung des literarischen Mediums empfinden, sondern auch ihrem Publikum Vergnügen bereiten wollen. Das Lachen, oder besser das Verlachen, gehört also in erster Linie zur Intention des Satirikers. Jonathan Swift, der berühmte Satiriker gesteht ganz ehrlich, daß "one good reason for writing satire is the private satisfaction and pleasure of the

writer."(1) Ähnlich behaupten die Autoren des Oxford Book of satirical verse: "... We may be sure that writing their satires never caused them [the satirists] pain. They have enjoyed it; and we enjoy what they have written, without apology". Dieser Genuß, diese Heiterkeit ist es, die der Satire ihre große Anziehungskraft verleiht, wie es an den Satiren von Heine und Swift u.a zu beobachten ist. Ohne Witz and Humor ist die Satire nichts als eine bittere Invektive.

Aber der Wunsch, dem Publikum Vergnügen zu bereiten, erklärt lange nicht genug, warum der Satiriker gerade dieses anrühige Medium wählt; es gäbe doch andere Gattungen, die dazu besser geeignet sind; oder warum er sich so sehr auf die Mißstände in der Welt einläßt; gäbe es doch auch noch besseres. Die ganze Geschichte der Satire bis ins 20. Jahrhundert ist eigentlich eine Geschichte der Rettungsbemühungen um diesen respektlosen Tabubrecher. Das Plädoyer der Satiriker sowie der Literaturwissenschaftler stürzt sich dabei in erster Linie auf einen Moral- und Reformeifer. (2) Diese moralische Untermauerung der Satire, die heute schon zum Stereotyp geworden ist, gehört allerdings zu den seit der Antike vertrauten Absichten des Satirikers. Schon die Satiren von Archilochus, dem frühesten namentlich

bekanntem griechischen Satiriker (3) wurde von einem betonten ethischen Ton durchdrungen. Nach Horaz sah sich genötigt seinen milden Satiren eine Apologie vorzuschicken, die seine moralische Intention behauptet. Persius und der von 'saeva indignatio' erfüllte Juvenal schrieben ihre hochbrisanten Satiren, weil sie nicht stumme Zeuge ihrer Zeiten bleiben konnten. Nach Dryden, der die satirische Tradition im 18. Jahrhundert wiederbelebte, ist "the amendment of vices by correction" der Hauptzweck der Satire. "Tis an action of virtue", meint er, "to make examples of vicious men. They may and ought to be upbraided with their crimes and follies; both for their own amendment, if they are not yet incorrigible; and for the terror of others to hinder them from falling into these enormities which they see severely punished in the person of others".(4) Diese abschreckende Wirkung wird auch von Joseph Hall (s) als Zweck der Satire betont:

"The satire should be like the porcupine
That shoots sharp quills out in each angry line,
And wounds the blushing cheek, and fiery eye,
Of him that hears and readeth guiltily". (Virgidemiae)
Swift zufolge, ist das treibende Motiv der Satire

"...a public spirit, prompting men of genius and virtue, to mend the world as far as they are able" (6).

Erst in den letzten Jahrzehnten begegnete man diesem moralischen Anspruch des Satirikers so skeptisch wie A.M. Clark. Satire, schreibt er, "has been oftener and more emphatically justified as a moralising and normative agent than any of the other literary modes, perhaps because satirists have always been conscious of having somewhat ambiguous motives" (7). Vor funzig Jahren schockierte Wyndham Lewis sein Publikum mit der Aussage : " The greatest satire ist nonmoral." Die Heilkraft der Satire, schrieb er "is a mere saving of appearances." (8). Skeptischer noch wirkt die Meinung von Michael Seidel : "The satirist as moral scourge is the imposition of an ethical fabrication upon a literary structure..." (9).

Dieser ständig beschworene moralische Reformeifer sollte jedoch im Fall des Satirikers nicht ohne weiteres für bare Münze gehalten werden. Der moralische Tonfall der Satire ist eher ein notwendiger Abwehrmanöver. Denn die Satire ist eine subversive Tätigkeit, die Normen zerstört, List mit List bekämpft und unmoralisches mit unmoralischen Mittel entlarvt, und der Satiriker vor

allem läuft Gefahr von dem Makel, den er sorgfältig reinigt, selbst beschmutzt zu werden. Freud bietet uns wichtige Einsichten in die Produktion der Satire, indem er sie mit der Traumarbeit vergleicht. (10). Ähnlich wie die Zensur im Traum, der durch Verschiebung die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Zustand ablenkt, dient diese moralische Vernebelung des satirischen Angriffs als Verfremdungstechnik. In Worten von Astrid Swift dämpfen diese Verfremdungstechniken " das Unbehagen der zivilisierten Gesellschaft an offenkundiger Aggression, verzaubern und erfreuen die Konsumenten..."(11). Die Fragwürdigkeit der Verbesserungskraft der Satire veranlaßt P.K.Elkin sogar zu der Behauptung : "It can indeed be argued, from first principles as well as from ample historic evidence, that the worth of a Satire is in reverse proportion to its capacity to bring about reforms - the better the satire, the less likely its to change anything" (12)

Neuere Versuche über die Satire suchen deshalb nach anderen Motiven und Schichten, die hinter den ästhetischen und moralischen Ansprüchen stecken und die Schärfe der Satire mitbedingen. P.K.Elkin deutet auf diese erweiterte Aufgabe der Satire folgendermaßen hin :

"The true end of satire in modern terms is not 'reformation' (as it was for Defoe) nor 'the amendment of vices by correction' (as it was for Dryden) but the revelation of incongruities, absurdities, fallacies, anomalies. Satire is a catalytic agent rather than an arm of the law or an instrument of correction : its function is less to judge people for their follies and vices than to challenge their attitudes and opinions, to taunt and provoke them into doubt, and perhaps into disbelief ; its function is to make them atleast to see the world's enormities and absurdities." (13).

Einen näheren Blick verdient auch Helmut Arntzens Interpretation der Satire als utopie ex negativo.(14)
Die Satire intendiert nach Arntzen nicht einfach ~~nur~~ eine moralische Verbesserung des Menschen. Sie will vielmehr, sie will die ganze verkehrte Welt wieder auf den Kopf stellen, sie will die Utopie. Aber die Satire ist utopie ex negativo, denn sie spricht nie direkt von der Utopie. Sie stellt nur die verkehrte Seite der Welt dar, aber ihre Darstellung ist bloß um der realen Herstellung des Gegenteils willen da. Sie spricht gegen die schlechte Zeit, damit diese richtig gestellt werden kann. Sie destruiert, damit alles wieder anders hergestellt werden kann.

Arntzens Interpretation, die unter ständiger Bezugnahme auf Robert Musil entwickelt wird, geht eigentlich auf Schiller zurück. Schiller war es, der die Satire als Gegenüberstellung der Wirklichkeit als Mangel und des Ideals als der höchsten Realität bezeichnete. Indem sie die Mangelhaftigkeit der Welt anzeigt, macht die Satire erkennbar, daß es so nicht sein sollte; sie macht erahnbar, wie es sein könnte, sie stellt die menschliche Geschichte, so Helmut Arntzen, im Horizont ihrer Utopie dar und das tut sie, auch wenn sie das Ideal als solches nicht näher definiert "Es ist übrigens gar nicht nöthig, daß das letztere [das Ideal] ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüth zu erwecken weiß..." (15). Die Satire bringt die verwirklichte Welt so zur Anschauung, daß diese nicht als schlechthin mangelhafte, als unveränderliche, sondern als jetzt und hier zu ändernde erscheint.

Wie die Welt zu ändern ist, darüber gibt die Satire keine Auskunft. Denn sollte das Ideal nur ein Gegenbild der Realität sein, sollte die Utopie sich aus Normen zusammensetzen, die bloß das Gegenteil von den herrshenden Werten sind, unterliege die Satire wieder einem Ideologieverdacht. Daß sich Arntzen dieser Gefahr

durchaus bewußt ist, ist klar hervor ; denn er betont immer wieder ; die Utopie sei kein Fixpunkt, den es zu erreichen gilt, sondern sie ist unendliche und darum eigentlich menschliche Aufgabe. "Utopie realisiert sich nicht im Umschlag, sondern in der Umwendung, vollendet sich aber nie, denn damit löste sie Geschichte ab und auf. Doch sie ist die wahre Geschichte. Diese kann nicht erzählt werden, weil sie in der Zukunft liegt"(16). An einer anderen Stelle bei Arntzen heißt es wieder : "... Die Satire sieht in dieser Differenz [zwischen Realität und Idee] eine unendliche Aufgabe : sie widerspricht dem Zustand der Realität um deren Utopie, d.h. um der Idee der Realität willen, die dieser nicht fremd gegenüber, sondern unerschlossen in ihr ist ."(17).

Arntzens Leistung ist es, daß er die bisherigen Versuche, dem Satiriker auch noch im Nachhinein moralische Zielsetzungen zu bescheinigen, ein Ende macht. Arntzen möchte aber dem Satiriker ein ethisch-moralisches Engagement nicht ganz absprechen. Aber die Moralität der Satire wird nicht mehr an fixen Wertvorstellungen oder Normen gemessen, sondern allein in der Form, dem Still und der Struktur der satirischen Dichtung bewahrt. "Wie aber alle Dichtung nicht durch

'Mitteilung' und Behauptung, sondern durch Stil und Bild, Wert wie Unwert erkennbar macht, so wird auch dichterische Satire, die sich zur ideologischen Einheit, zur Lüge also verfestigende Wirklichkeit in der Gestaltung aller ihrer Bereiche sich selbst entdecken, das heißt zum eigenen Wert und zur Anschauung ihrer selbst kommen lassen"(18). Indem also das Unmoralische in der Wirklichkeit erst in der Darstellung anschaulich wird, wird ex negativo an jedem Punkt der Darstellung das Moralische impliziert. Damit der satirische Zweck sich nicht zur Doktrin pervertiert, wird er nicht als Endziel, sondern als Möglichkeit erfaßt. So wird dem Satirebegriff eine Flexibilität, eine Dynamik verliehen, die der zeitgenössischen Praxis vom Satiriker gerade gerecht wird.

Dennoch gelingt es Arntzen nicht, die Satire begrifflich festzulegen. Da Utopie prospektiv auf eine unabsehbare Zukunft ausgerichtet ist, bleibt sie ein abstraktes Postulat, eine bloße Projektion. Utopie als unendliche menschliche Aufgabe wird zur Sisyphusarbeit. Außerdem ist die Satire als offener, nicht definierbarer Begriff für den wissenschaftlichen Diskurs problematisch.

Die Schwäche dieser Interpretation liegt darin, daß den

historischen Grundlagen, also den besondern Beweggründen der Satire nicht genug Rechnung getragen wird. Die Satire entsteht aus unmittelbaren, aktuellen Anlässen. Sie ist die Dichtung der Gegenwart, und ihr Zweck liegt im Hier und Jetzt. Ein kurzer Überblick zeigt, daß Satiren immer zu Zeiten der großen Erschütterungen entstehen, wo die Widersprüche in der Gesellschaft äußerst zugespitzt zum Bewußtsein kommen, wo die Diskrepanz zwischen persönlichen Erwartungen und gesellschaftlichen Anforderungen das Individuum sowie die Gesellschaft in eine Identitätskrise stürzt, und als letzte Konsequenz dieser widersprüchlichen Lage kann erfolgen, daß die Satire, die aus einer Identitätskrise entsteht, ganz logischerweise die Wiederherstellung der beschädigten Identität oder die Herstellung einer neuen Identität überhaupt intendiert. Unter solchen Umständen bedarf die Satire der Dichtung nur als eines Instruments. Vielmehr verlangt die Dichtung, die den Widerspruch zwischen Schein und Sein zum Anlaß macht, nach einer satirischen Darstellung, um die Wahrheit in all ihren Widersprüchen zu erfassen. Denn allein in der Satire tangieren die Kritik an der bestehenden Ordnung sowie die Erkenntnis des Richtigen.

Wie die Satire die Identität tatsächlich wiederherzustellen vermag, wird noch zu erläutern sein. Zuerst aber muß der Begriff der Identität einmal näher definiert werden. Jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisieren und seine Individualität zu äußern. In so fern hat er eine Identität. Aber diese Selbstidentifikation ist erst dann möglich, wenn das Individuum sich in der Gesellschaft lokalisiert. Die dialektische Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum wird zuerst von G.H. Mead postuliert. Jede Gesellschaft setzt sich aus Individuen zusammen. Jede Gesellschaft hat ebenfalls ein Repertoire von Identitäten, das ein Teil ihres objektiven Wissens ist. Indem das Individuum mit anderen Mitgliedern der Gesellschaft verkehrt, werden diese Identitäten internalisiert. In anderen Worten wird das Individuum von der Gesellschaft zunächst als objektive Identität definiert. Das Individuum bestätigt diese objektive Identität dann subjektiv für sich. Der einzelne also bezieht sich reflexiv auf sich, weil er mit einem anderen Ich so in Kommunikation tritt, daß beide einander reziprok als Ich erkennen und anerkennen können. In Hegels Worten : "Es ist ein Selbstbewußtsein für ein anderes Selbstbewußtsein zunächst unmittelbar

als ein anderes für ein anderes. Ich schaue in ihm als Ich mich selbst an, aber auch darin ein unmittelbar daseiendes, als Ich absolut gegen mich selbstständiges anderes Objekt". (19).

Eine Ich-Identität ist also nur über die Identität einer Gruppe möglich. So lange diese Gruppe partikular bleibt, d.h. Familie, Stamm, Kirche, Staat, Nation u.s.w., haftet die einzelne Identität an bestimmten Traditionen, an bestimmten Rollen oder Normen. Je komplexer die Gesellschaft wird aber, desto schwieriger wird es, einzelne Identitäten an diesen Gruppen auszubilden. In der modernen Gesellschaft, die eine weltbürgerliche oder universale Identität anstrebt, verlieren die partikularen Gruppen bald ihr Geltungsanspruch als identitätsstiftende Kräfte und die Identität gerät in eine Krise. Das Individuum sieht sich vor der Alternative : entweder zu zerbrechen oder sich eine auf eine Weltgesellschaft ausgerichtete neue Identität aufzubauen. Aber da die Weltgesellschaft immer noch Idee bleibt, erhebt sich die Frage: Woran sollte die moderne Gesellschaft sich eine kollektive Identität bilden ? Hierauf antwortet Habermas in seiner Rede : "Wie können komplexe Gesellschaften eine

Vernünftige Identität ausbilden ?" (20).

Die neue Identität einer staatenübergreifenden Gesellschaft ist nach Habermas "nur noch in reflexiver Gestalt denkbar, nämlich so, daß sie im Bewußtsein allgemeiner und gleicher Chancen der Teilnahme an solchen Kommunikationsprozessen gegründet ist, in denen Identitätsbildung als kontinuierlicher Lernprozeß stattfindet." (21). Identität so begriffen ist keine fixe Entität mehr sondern flexibel und revisionsfähig. Sie bezieht sich weder auf Territorien noch auf Organisationen, sondern kommt durch kommunikativen Konsens zustande. Das ist die neue Identität, deren Ausbildung die Satire sich zur Aufgabe macht.

Ausgangspunkt dieser These ist die Zeitbezogenheit der Satire. Daß bestimmte Zeiten besser geeignet sind, Satire hervorzubringen wird seit je bei verschiedenen Kritikern wie Juvenal belegt. Auch bei Hegel, (22) der die Satire dem Übergang von der Klassischen zur Romantischen Dichtung zuschreibt, wird dieser Übergang historisch eindeutig fixiert: es ist die römische Literatur, in der an die Stelle der poetischen Versöhnung der Griechen der Gegensatz von Subjekt und Allgemeinheit tritt. Eine nähere Betrachtung zeigt, daß die Satire immer zu solchen Übergangsperioden als Gebot

der Stunde auftaucht. Zwar wird Satirisches zu jeder Zeit, zu jeder Epoche geschrieben, aber es läßt sich in der Literaturgeschichte drei Blütezeiten der Satire feststellen, die sich jeweils auch als Zeiten der Identitätskrise erweisen- nämlich die römische Zeit, das 18. Jahrhundert und die Zeit zwischen Naturalismus und dem zweiten Weltkrieg. Um diesen Zusammenhang besser zu verstehen muß die geschichtliche Entwicklung des Verhältnisses von Gruppen- und Ich-Identität noch einmal kurz bestreift werden.

Nach neueren soziologischen Forschungen läßt sich das Verhältnis von Ich- und Gruppenidentität über vier Stufen verfolgen (23) : die archaische Gesellschaft, die frühen Hochkulturen, das Auftreten von monotheistische Weltreligionen wie Christentum und der Eintritt in die Moderne. Auf der ersten zwei Stufe, wo die identitätsstiftende Institutionen noch partikular bleiben tauchen keine Identitätsprobleme auf. Erst auf der dritten Stufe, wo die Religion mit ihrer universalistischen Geltungsanspruch mit dem Staat, der noch partikular bleibt, in Konflikt gerät, also in der römischen Zeit, entstehen Identitätsprobleme. Das ist die Zeit wo die Satire ihre erste Blütezeit erlebt. Ihre

nächste Blütezeit erlebt sie im 18. Jahrhundert - die sogenannte 'Age of Satire' - also wiederum eine Übergangsperiode, wo die Kirche in mehrere Konfessionen zersplittert und Nation und Partei sich anstelle des Staats als Kollektive Identitäten durchsetzen. Ihren dritten Höhepunkt erreicht die Satire um die Jahrhundertwende, eine Zeit, die mit dem Eintritt in die Moderne zusammenfällt.

Was war dann besonders an diesen Zeiten, daß sie sich als geeigneter Nährboden für die Satire erweisen? Vor allem werden diese Zeiten durch die schärfsten Widersprüchen gekennzeichnet. In der Durkheimischen Soziologie (24) wird sie als gesellschaftliche Anomie bezeichnet, als Zeiten wo die Basisinstitutionen der Gesellschaft ihre normative ordnungstiftende Kraft verlieren und wo das Individuum mit Anforderungen konfrontiert wird, die den legitimen Erwartungen oder auch den in der Vergangenheit eingelebten Erwartungsstrukturen widersprechen. Solche Konflikte können sowohl aus dem plötzlichen Verlust von sozialen Zugehörigkeiten, aus Katastrophen oder Lebensschicksalen wie Arbeitslosigkeit, Emigration, Krieg u.s.w. als auch aus einer plötzlichen Verbesserung in der Lage wie privaten Glücksfällen oder unerwartetem Zugang zu neuen

Positionen und sozialem Aufstieg entstehen. Unter Umständen wird die einzelne Identität durch solche tiefergreifenden Veränderungen so stark belastet, daß das Individuum entweder Selbstmord begeht oder sich mühsam eine neue Identität aufbauen muß. Es läßt sich leicht belegen, daß diese Situation der Anomie der eigentliche Existenzgrund der Satire ist.

In den letzten Tagen des römischen Reichs, als Juvenal und Persius ihre bissigen Satiren schrieben, herrschte zum Beispiel ein solcher Zustand der Anomie. Kirche und Staat, Gläubige und Heiden, göttliche Transzendenz und eine entsakralisierte Welt standen einander unversöhnbar gegenüber. Wie Addison Steele in 'The Tatler' berichtet, lebte Juvenal "under Domitian, in whose Reign every Thing that was great and noble was banished the Habitations of the Men in Power. Therefore he attacks Vice as it passes by in Triumph, not as it breaks into Conversation. The fall of Empire, Contempt of Glory and a general Degeneracy of Manners, are before his Eyes in all his writings." (25).

Nichts von ungefähr wählt Durkheim das Europa von 1848 und Wien um die Jahrhundertwende (von 19 zum 20

Jahrhundert) als Beispiele für seine Auslegung des Anomiebegriffs. Das 18. Jahrhundert war eine Zeit gärender liberaler Tendenzen einerseits und haltloser willkürlicher polizeistaatlicher Angriffe andererseits. Es ist kein Zufall, daß die größten Schriftsteller der Zeit in England, Frankreich und Deutschland - Dryden, Pope, Swift, Heine u.a. - die Satire als ihr Medium wählten. Ähnlicherweise wurde man um die Jahrhundertwende, vor allem in Deutschland und Österreich, den größten Widersprüchen ausgesetzt - eine Zeit die mit dem in der vorher genannten soziologischen Evolution als Eintritt in die Moderne bezeichnete Stufe koinzidiert. Die deutsche Satire, wie wir sie heute kennen, also, als Gesellschaftssatire kommt erst zu dieser Zeit zu sich, wie es in den Satiren von Musil, Karl Kraus, Tucholsky, Brecht u.a. exemplifiziert wird.

Also, wo immer es dem Künstler unmöglich wird, seine menschliche Identität in der Gesellschaft auszuleben, greift er fast unwillkürlich zur Satire als Überlebensmöglichkeit. Die satirische Darstellung ist eine Katharsis, die dem Schriftsteller hilft, auch noch in tiefergreifenden Veränderungen der Persönlichkeitsstruktur mit sich identisch zu bleiben. Der Vorzug der Satire als Überlebensmöglichkeit wird von

Northrop Frye folgendermaßen beschrieben: "But on the other side of this blasted world of repulsiveness and idiocy, a world without pity and without hope, satire begins again. At the bottom of Dante's hell, which is also the center of the spherical earth, Dante sees Satan standing upright in the circle of ice, and as he cautiously follows Virgil over the hip and thigh of the evil giant, letting himself down by the tufts of hair on his skin, he passes the center and finds himself no longer going down but going up, climbing out on the other side of the world to see the stars again, From this point of view, the devil is no longer upright, but standing on his head, in the same attitude in which he was hurled downward from heaven upon the other side of the earth. Tragedy and tragic irony take us into a hell of narrowing circles and culminate in some such vision of the source of all evil in a personal form. Tragedy can take us no further; but if we persevere with the mythos of irony and Satire, we shall pass a dead center, and finally see the gentlemanly Prince of Darkness bottom side up." (26).

Ihre Identitätssuche treibt die Satire auf zweierlei Weise. Einerseits ermöglicht sie durch ihre

strenge Kritik die kritische oder besser die dialektische Aneignung der Tradition; andererseits bewirkt sie jene Verflüssigung der Identitätsstiftenden Faktoren in der Gesellschaft, die die Basis für eine durch gegenseitigen kommunikativen Konsens erreichte Identitätsausbildung schafft. In der Satire werden die überlieferten Wert - und Normvorstellungen die zur Tradition erstarren, erbarmungslos unter die Lupe genommen und beurteilt und durch andere Erkenntniskategorien ersetzt. Wie James Sutherland in Anlehnung an Kenneth Tyson sagt, geht der Satiriker an den herrschenden Institutionen wie ein "demolition expert" für "slum clearance".(27) Er ist insofern ein Ikonoklast, aber seine Bildstürmerei geschieht nicht aus Zerstörungslust sondern damit alles wieder besser aufgebaut werden kann. Indem die Satire die bestehenden Herrschaftsgefüge durchbricht, bereitet sie den unbestrittenen Verlauf der Geschichte einen Halt. Wie Michael Seidel sagt: "Satire blows history's cover" und "violates continuities."(28).

Die Satire befaßt sich nicht nur mit den traditionell überlieferten Normen, sondern ist auch auf den in der Gegenwart operierenden Grundsätzen, nach denen Normen erzeugt werden, höchst kritisch auf den Spur. Indem sie

alles ständig in Frage stellt, sichert die Satire ab, daß die Wirklichkeit nicht zum Schema erstarrt. Indem der Satiriker das Konglomerat von Ideologien aufhellt und auflöst, schafft er reale Voraussetzungen für ein freies Selbstbewußtsein. So werden Norm - und Identitätstiftende Kräfte ständig kommunikativ verflüssigt und revisionsfähig.

Die größte Leistung der Satire liegt aber in der Sphäre der Sprache. Die Sprache als die höchste Realität, als Platzhalterin des Geistes, mit Schiller zu sprechen (29), läßt in ihrer kleinsten Deformation die des gesamten Zustands der Welt erkennen. Darum ist die moderne Satire vorwiegend eine Satire aus Sprache. Der Satiriker macht sich den Abusus der Sprache zunutze und gebraucht sie, die Degradation der Welt auf höchst wirksame Weise zur Anschauung zu bringen. Adorno, zu seiner Zeit, spricht allein der Lyrik die Fähigkeit zu, die Sprache wieder in ihre Reinheit zu retten. In der modernen Zeit kommt diese Aufgabe der Satire zu. Allein sie besitzt die Kraft, die Faktoren, die eine echte Kommunikation verzerren, aufzuheben und den Weg zur freiwilligen, gegenseitigen Kommunikation zu ebnen.

Wie und mit welchen Mitteln die Satire ihre Identitätsstiftende Arbeit leistet, wird in den folgenden Kapiteln am Beispiel von Heinrich Heine und Karl Kraus noch ausführlicher erläutert.

Die Auslegung der Satire als Identitätssuche erlaubt uns jetzt eine neue zusammenhängende Definition der Satire zu wagen. Denn Satire kann nun aus dem Angelpunkt des Identitätsverlust und -wieder gewinnung in all ihrer Einzelheiten auf der Produktions- Darstellungs- und Wirkungs- ebene erfaßt werden. So verstanden ist die Satire eine besondere Variante des Kommunikationsmodells, die aus einer Identitätskrise entsteht und eine Identitäts- wiederherstellung bezweckt und durch geeignete Darstellungsmittel, die Voraussetzung dafür bei ihren Rezipienten schafft.

Anmerkungen

- 1) Swift, Jonathan: The Intelligencer III.
- 2) Diese moralische Besserungsabsicht wird von vielen Autoren des 18. Und 19. Jahrhunderts wie Dryden, Pope, Swift, Lichtenberg, und Heine besonders hervorgehoben. Sie wird ebenfalls von verschiedenen Literaturwissenschaftlern wie P.K.Elkin ('The Augustan Defence of Satire' Princeton, 1962), James Sutherland ('English Satire' Cambridge 1967) und Helmut Arntzen ('Nachricht von der Satire') wiederholt betont.
- 3) Siehe Swift, Astrid: Die Englische Satire, Heidelberg 1974, sowie Bloom, Edward und Lilian; Satire's Persuasive Voice, London.
- 4) Dryden, zitiert nach Edward Bloom und Lilian Bloom: Satire's Persuasive voice. s. 32.
- 5) Hall, Joseph, zitiert nach Edward Bloom und Lilian Bloom S.45
- 6) Swift, Jonathan, zitiert nach Edward Bloom und Lilian Bloom. A.a.O. S.67

- 7) Clark, A.M. zitiert nach Astrid Swift:Die Englische Satire. Heidelberg 1974. s.33.
- 8) Lewis, Wyndham zitiert nach Michael Seidel:The Satiric Inheritance form Rabelais to Sterne, Newyork 1963 s.3.
- 9) A.a.O. S.3.
- 10) Freud,Sigmund:Traumndeutung. Wien 1912.
- 11) Swift,Astrid:Die Englische Satire Heidelberg 1974. S 25.
- 12) Elkin, P.K: The Augustan Defence of Satire Oxford 1973. s.84
- 13) A.a.O. S. 201.
- 14) Arntzen, Helmut:Satirischer Stil. Bonn 1983.
- 15) Schiller, Friedrich zitiert nach Arntzen: 'Nachricht von der Satire. In:Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971
- 16) Arntzen, Helmut:Nachricht von der Satire In:Literatur im Zeitalter der Information frankfurt/Main 1971. S166.

- 17) A.a.O. S.196.
- 18) Arntzen, Helmut: Deutsche Satire im 20. Jahrhundert.
In: Literatur im Zeitalter der Information.
Frankfurt/Main 1971 S.168.
- 19) Hegel, zitiert nach Jürgen Habermas: Zwei Reden.
Stuttgart 1974 S.29.
- 20) Habermas, Jürgen: 'Wie können komplexe Gesellschaften,
eine vernünftige Identität ausbilden?' In: Zwei
reden. Aus Anlaß der Verleihung des Hegel-preises
1973 der Stadt Stuttgart an Jürgen Habermas am 19.
Januar 1974
- 21) A.a.O S. 66
- 22) Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Ed.
F. Bassenge Bd. 1 Frankfurt/Main
- 23) Ausarbeitung der Hegelschen Einstufung von Jürgen
Habermas: Zwei Reden. Stuttgart 1974.
- 24) Durkheim, Emile: Le Suicide.
- 25) Steele, Addison zitiert nach P.K. Elkin: The Augustan
Defence of Satire. Oxford 1973.

- 26) Frye, Northrop: The Anatomy of Criticism. Princeton 1957 S.239.
- 27) Sutherland, James : English Satire combridge 1967. S.Z.
- 28) Seidel, Michael: THE Satiric Inheritance from Raabelais to Sterne. Newyork 1963. s.19.
- 29) Schiller, Friedrich zitiert nach Helmut Arntzen: Deutsche Satire im 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1971.

III. Satire, Humor, Parodie and Ironie

Bevor wir die hier entwickelte Arbeitshypothese auf Heinrich Heine und Karl Kraus anwenden, muß noch ein Klärungsversuch unternommen werden, nämlich die Abgrenzung der Satire von verwandten Begriffen wie Humor, Parodie, and Ironie u.a. Denn je mehr wir uns von der Satire als mehr oder minder eindeutig bestimmter Gattung, entfernen, um so verwirrender wird die Fülle von Begriffen, die sich dem des Satirischen annähern. Aber trotz einer Vielzahl von einzelnen Aussagen über die verschiedenen Begriffe liegt in der Forschung bis heute kein Versuch vor diese Formen schärfer voneinander zu differenzieren. Bezogen auf die Unsicherheit der definitiven Fassung werden die Begriffe von den verschiedensten Literaturwissenschaftlern bis heute relativ willkürlich verwendet. In dem 1946/47 verfaßten Aufsatz von Adorno über die Satire (1) wird ebenso oft das Wort Ironie gebraucht. Über das satirische Verfahren sprechend leitet Adorno mühelos zu dem Satz über: "Ironie überführt das Objekt, indem sie es hinstellt..."², als wäre die Ironie die einzige Darbietungsform der Satire und deshalb mit ihr synonym verwendbar. Helmut Arntzen, der seine Aufsätze über die Satire noch später

schreibt, erkennt ganz richtig, daß ein möglicher Unterschied zwischen Satire und Ironie vor allem in der jeweiligen Absicht zu finden sei, gibt sich aber mit dieser Andeutung zufrieden, obwohl eine genaue Abgrenzung der Satire von der Ironie gerade für seine Untersuchung des Musilschen Romans - "Man ohne Eigenschaft" unentbehrlich ist (3). Diese Bsegriffsverwirrung besteht nicht nur im Fall von Satire und Ironie; auch andere Formen wie Humor und Parodie werden mit der Satire sehr oft in einem Atemzug genannt. Man könnte nicht umhin, an Nietzsche zu denken: "(...) alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozeß semiotisch zusammenfaßt, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat (...)" (4).

Mit den neueren Forschungsergebnissen in der Linguistik und der Psychologie jedoch fällt die Aufgabe der Begriffsentschlüsselung ziemlich leichter. Ein solches Modell, wie im Kapitel I erwähnt wird, dient nicht nur zu einer genaueren Fassung der verschiedenen Begriffe, sondern es könnte auch zu einem Differenzierungsraster dieser artverwandten Formen ausgebildet werden. Wie das eigentlich gemacht werden kann, wäre eine Arbeit an

und für sich. Hier wird nur der Versuch unternommen, zu zeigen, wie die Anwendung der schon erwähnten Erkenntniskategorien der Produktion, Darstellung und Rezeption gemeinsame und unterschiedliche Merkmale der verschiedenen Formen leichter isolieren läßt.

Die größte Schwierigkeit begegnet einem bei der Abgrenzung der Satire von der Ironie. Ein Arbeitsbegriff für die Satire wird schon in den ersten zwei Kapiteln entworfen. Einem ähnlichen Versuchs aber bedarf die Ironie. Eine definitive Fassung des Ironiebegriffs aber wird, wie bei der Satire, durch die vielfältige und schillernde Verwendung, die er erfahren hat, wesentlich erschwert. Eine gründliche Orientierung über die Begriffsgeschichte der Ironie bietet uns Ernst Behler (5). Es liegen in der literaturwissenschaftlichen

Forschung drei Definitionen des Ironiebegriffs vor, die Behler als "klassische Ironie", "romantische Ironie" und "tragische Ironie" bezeichnet, wobei die verschiedenen Präfixen keineswegs auf ihre Entstehungszeit andeuten. Das Wort Ironie geht auf das griechische Wort, Eiron zurück und bedeutet wo immer es bei Aristophanes und Plato auftaucht, so viel wie "sich

über einen anderen durch spöttische Verstellung, lustig

Fast alle Theoretiker der Ironie sind sich darin einig, in Sokrates den eigentlichen Meister der Ironie zu erblicken, der "durch das Untertreiben seiner Talente, durch das berühmte Nichtwissen, den Gegenspieler in Verlegenheit setzt und diesen gleichzeitig mit Fopp und Spott auf die richtige Gedankenbahn bringt" (7). Dieser Beiklang von geistiger Scharlatenerie, Betrugerei und Hinterlistigkeit, der sich bei den Griechen ursprünglich damit verband, blieb lange an dem Ironiebegriff gehaftet. Erst Aristoteles verleiht dem Begriff einen Anflug von Würde, indem er Ironie auch als eine noble Form des Scherzens auffaßt, die er seinerseits wiederum an Sokrates exemplifiziert. In seiner 'Rhetorik' konfrontiert er die überlegene Haltung der 'Eironeia mit der possenreißerischen 'Alazoneia' und kommentiert folgendermaßen: "Wenn jemand nicht genau die Wahrheit sagen könne, so zeige er besseren Geschmack, wenn er seine Tugenden in den Schatten stelle, als wenn er sie herausstreiche" (8).

Die Verstellung aber, bleibt das Wesensmerkmal der Ironie und führt zu jener Herausbildung des klassischen Ironiebegriffs, die seitdem in den rhetorischen

Lehrbüchern der Griechen und Römer immer wiederkehrt und heute noch geläufig ist. In der 'Rhetorik für Alexander', die unter dem Namen des Aristoteles überliefert ist, aber wohl nach seinem Tod von Anaximenes verfaßt wurde, wird die Ironie als eine spöttische Redeweise definiert, bei der das Gegenteil des Gemeintem zum Ausdruck gebracht wird. Aber es ist Quintilian, der der Ironie ihren Platz endgültig unter den Tropen und Figuren anweist, also als eine Stilfigur sowie eine Rede, deren Stil und Ton dem tatsächlichen Sachverhalt widersprechen. Da aber auch für Quintilian Sokrates als Modell der Ironie gilt, erweitert er seine Definition, die gesamte Lebenseinstellung eines Menschen einzubeziehen, das von der Ironie geprägt sein kann, wie es der Fall bei Sokrates war. Quintilian kommt fast dazu, die Ironie als eine Lebenshaltung, eine Denkweise zu bezeichnen. Und in dieser Erweiterung besteht schon der Kern der romantischen Auffassung des Ironiebegriffs.

In den letzten Jahren des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfährt der Ironiebegriff eine enorme Ausweitung bei den Romantikern, vor allem aber bei Friedrich Schlegel. Die neue und vorherrschende Nuance des von den Romantikern entwickelten Ironiebegriffs besteht darin,

daß nun das Verhältnis des Autors zu seinem Werk, also das ständige Durchbrechen und Transzendieren der eigenen dichterischen Schöpfung als Grundmotiv der Ironie angesehen wurde.(9) Dieser Ironiebegriff, der sich in der Literaturwissenschaft als "romantische Ironie" eingebürgert hat, ist aber keine Erfindung der Romantiker. Als literarische Technik, wobei "der Autor sich aus seinem Werk erhebt, über das Dargestellte und seine eigenen Probleme mit dem Leser reflektiert und darüber hinaus mit der Form seines Werkes auf eine scheinbar, unverbindliche Weise spielt," (10) ist sie in literarischen Werken seit der Spätantike vorhanden, wie etwa in dem Roman 'die Metamorphosen' von Apuleius. (11). Im Mittelalter zeigt sich das ironische Heraustreten des Autors aus seinem Werk bei Chaucer in seiner 'Canterbury Tales'. In der Renaissance wird diese Art Ironie von Shakespeare auf treffliche Weise benutzt. Das Kontrastieren von Wirklichkeit und Dichtung, also die Verdoppelung des Erzählers oder der erzählerischen Perspektiven ist auch ein wesentliches Merkmal des Romans 'Don Quijote' von Cervantes. Im 18. Jahrhundert ist sie ein beherrschendes Merkmal in den Romanen Sterne, Diderots und Fieldings. Das anschaulichste Beispiel aber für diese verdoppelte

Präsenz des Autors als schöpferischer Dichter und zynischer Kommentator erblickt Schlegel in Goethe, vor allem in seinem 'Wilhelm Meister', wo der Autor sich auf den Helden mit Wendungen wie "unser Held", "unser Freund" bezieht und mit freundlicher Mißbilligung über seine eigene Schöpfung spricht.

Neu für die Romantik also war nur die theoretische Begründung und Erörterung dieses Ironiebegriffs. Die Theorie der romantischen Ironie geht eigentlich auf die fichtesche Philosophie zurück. Fichte stellt das Ich zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis fest. Alles was ist, ist nur durch das Ich, und was durch das Ich ist kann das Ich ebienso sehr wider vernichten. Auf die Kunst übertragen heißt es nur, daß der Künstler weit erhaben über seine Dichtung steht und all sein Handeln und Äußern überhaupt, insoweit es irgendeinen Inhalt betrifft, nur ein Schein für ihn bleibt, und eine Gestalt annimmt, die ganz in seiner Macht steht. Das ist die höchste Subjektivität, die große Individualität des Künstlers. In Worten von Hegel "erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschäft

ist, an das, der freie Schöpfer, der vor allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrige Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit u.s.f. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten."(12).

Dies ist die Basis, auf der Friedrich Schlegel und andere Romantiker wie Solger und Tieck u.a. ihre Theorie der romantischen Ironie bauten. In der Schlegelschen Auffassung werden drei wichtige Nuancen der romantischen Ironie betont. Von der großen Subjektivität des Künstlers ausgehend, wird die romantische Ironie zunächst als steter Wechsel zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung bezeichnet, wobei, unter Selbstschöpfung die "aufschäumende poetische Begeisterung", der "Enthusiasmus des dichterischen Gestaltungsdranges" und unter Selbstvernichtung die rückwirkende, limitierende und korrigierende Skepsis gegen das eigene Produktionsvermögen" verstanden wird.(13). Dieser erste Ironiebegriff vertieft Schlegel durch eine zweite Auffassung, nach dem der Geist des Verfassers sich in

seiner Schöpfung unendlich und auf eine besonders intime Weise manifestieren sollte. Für diese Selbstbespiegelung des Autors in seinem Werk prägt Schlegel den Terminus der "poetischen Reflexion". Die romantische Ironie sollte "zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte Schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" (14). Auf eine höhere Ebene wird diese Ironie, ganz einfach als "klares Bewußtsein der ewigen Agilität, der unendlich vollen Chaos" begriffen (15). Denn in dem Erlebnis dieser Ironie erscheint alles nur als Stück eines umfassenden Ganzen, die eine unendliche Fülle ist. Mit dieser Nuancierung wird die Ironie zur Weltanschauung erhoben.

Diese romantische Ironie bekündigt sich im Werk durch verschiedene Signale wie das Heraustreten des Autors aus seinem Werk, das Kontrapunktieren von Fiktion und empirischer Wirklichkeit, das Ineinanderspielen von zwei Realitätsphären oder eine affektierte Bescheidenheit des Autors seinem Werk gegenüber. Die romantische Ironie ist nicht ohne ihre Kritiker

geblieben. Vor allem Hegel, der in die unendliche Subjektivität und Willkür des Künstlers die größte Gefahr für die Kunst erblickte war höchst kritisch auf ihr Spur. Von der Polemik gegen die romantische Ironie zu sprechen ist aber hier der Ort nicht. Es muß jedoch erwähnt werden, daß diese Begriffsschattierung der Ironie sich, allen Kritikern zum Trotz, in der europäischen, Literatur durchgesetzt hat und in dieser Auffassung noch heute verstanden wird.

Aus der Debatte um den Begriff der romantischen Ironie erwuchs später der Begriff der tragischen Ironie, die sich daraus ergibt, daß der Zuschauer einen Zusammenhang kennt, der dem Helden noch verborgen ist. Während bei den beiden ersten Definitionen der Autor sich verstellt, hier verstellt sich die Wirklichkeit. Wie die romantische Ironie ist auch die tragische Ironie seit der griechischen Zeit in Übung. Als deutlichstes Beispiel für das Wirken der tragischen Ironie wird zunächst der 'Oedipus Rex' von Sophokles vorgestellt, wo die feineren Anklänge der Ironie darin bestehen, "daß der Dichter die Handlung so aufgebaut hat, daß die nachfolgenden Stufen der Enthüllung aus Vorgängen erwachsen, die entweder die trügerische Sicherheit des Oedipus ins schärfste Licht rücken, oder

die Tendenz haben, sein Vertrauen zu nähren und seine Furcht zu beschwichtigen." (16). Wie die klassische und romantische Ironie beruht auch die tragische Ironie auf einem Gegensatz, nämlich dem Gegensatz zwischen dem Individuum mit seinen Hoffnungen, seiner Furcht, seinen Wünschen und Unternehmen auf der einen Seite und den Einwirkungen der dunklen Schicksalsmacht auf der anderen Seite.

Aus Behlers Abhandlung stellt sich heraus, daß die Geschichte des Ironiebegriffs, im starken Kontrast zur Satire, eine systematische Progression zeigt. Wie er uns darauf aufmerksam macht, sind die verschiedenen Nuancen und Schattierungen des Ironiebegriffs im wesentlichen eine Vervielfältigung im Sinne unendlicher Variationen eines Grundmotivs. Diese grundlegende Einheit des Ironiebegriffs macht sich Eleanor Newman Hutchens zunutze, um zu einer einheitlichen Definition der Ironie zu gelangen. (17). Obwohl die Termini 'klassische Ironie', 'romantische Ironie' und 'tragische Ironie' bei Hutchens nie vorkommen, ist ihr Aufsatz im Grunde genommen eine Untersuchung dieser Arten der Ironie. Mit Richtigkeit erkennt Hutchens, daß alle drei Begriffe auf einem gewissen Widerspruch beruhen,

obwohl die Auflösung des Widerspruchs bei allen drei jeweils eine andere ist. In der klassischen Ironie besteht der Widerspruch zwischen Gesagtem und Gemeintem, in der romantischen Auffassung zwischen Enthusiasmus und Skepsis und in der tragischen Ironie zwischen Leser- bzw. Zuschauererwartungen und dem Schicksalsverlauf. Im ersten Fall wird der Widerspruch durch den erkennenden Leser aufgelöst, im zweiten und dritten Fall ist der Autor der Handelnde. Diese grundlegende Einheit des Ironiebegriffs veranlaßt Hutchens zu der Definition: die Ironie sei ein Spiel, das eine Auflösung gewisser Widersprüche in der Realität hervorbringt dadurch, daß sie auf das Gegenteil hinweist. Und damit ist auch ein Ironiebegriff gewonnen, der ohne weiteres für unsere Sache anwendbar ist.

Dem Wort 'Spiel' kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Denn bezeichneten wir die Satire als ästhetisches Kommunikationsmodell, so läßt sich nun die Ironie als ein ästhetisches Spielmodell bezeichnen. Und wie jedes Spiel läuft das Spiel der Ironie nach bestimmten Regeln, die sich folgendermaßen postulieren lassen:

1. Als Anlaß des Spiels können nur Widersprüche

dienen.

2. Diese Widersprüche darf der Autor nur durch eine analoge Inkongruenz darstellen.
3. Der Autor kann sich verschiedener Ironiesignale bedienen, um auf diese Inkongruenz hinzuweisen.
4. Die Ironiesignale müssen auf die subtilste Weise gegeben werden.
5. Der Leser wird aufgefordert, diese Ironiesignale richtig zu deuten und die Widersprüche zu erkennen. Als gelungen gilt das Spiel, wenn die Widersprüche durch das Bewußtsein derselben aufgehoben werden.

Wenden wir nun auch noch die schon erwähnten Kategorien der Produktion, Darstellung und Wirkung an, so lassen gemeinsame und unterschiedliche Merkmale der Satire und Ironie leicht isolieren. Was die Produktionsgrundlagen anbelangt, finden Satire sowie Ironie ihren eigentlichen Existenzgrund in den Widersprüchen zwischen Realem und Idealem, zwischen Wirklichkeit und Wesen. Alles, von Personen über Institutionen bis zu Gegenständen können dem Ironiker sowie der Satiriker als Inhalt dienen. Ein erster Unterschied aber stellt sich schon in der Haltung des Ironikers und der des

Satirikers heraus. Beide teilen eine abnorme Sensitivität für die Widersprüche in der Wirklichkeit; aber der Ironiker gestaltet sie, weil ihre reizvolle Kompliziertheit ihn um seiner selbst willen erfreut, während der Satiriker die Mängel gestaltet, weil er sie nicht dulden kann. Der Satiriker ist durchgehend kritisch, aggressiv und kompromißunfähig; der Ironiker schwebt in weltenthobenheit.

In der Darstellung, der Ironie und Satire sind eher Gemeinsamkeiten zu finden. Beide bedienen sich der gleichen Mittel, die am Anfang verbluffen und am Ende erhellen. Nur, die ironische Technik ist gescheiter, subtiler; die satirische Darstellung will schockieren, entlarven, den Leser wachrütteln.

Beide Ironie und Satire schließen eine bestimmte Wirkungsmöglichkeit in sich ein. Bei beiden wird die Wirkung, also der Rückgang von Gesagtem ins Gemeinte dem Rezeptionsvorgang beim Leser überlassen, aber die Denkleistung, die vom Leser verlangt wird, ist jeweils eine andere. Die Ironie vollzieht sich, indem der Leser zum Bewußtsein der Widersprüche kommt. Der Leser der Satire dagegen wird dazu aufgefordert, das Dargestellte kritisch zu interpretieren und auf sich zu beziehen.

Der größte Unterschied zwischen Ironie und Satire jedoch ist nur in der jeweiligen Absicht zu finden. Der erste Hinweis dafür gibt schon Kierkegaard: "Aber auch ihr (der Ironie) eignet der Blick für das Schiefe, das Verkehrte, das Eitle im Dasein. So könnte es scheinen wie wenn sie mit Spott, Satire, Persiflage usw. identisch wäre. Eine Ähnlichkeit hiermit hat sie natürlich, sofern sie auch das Eitle sieht; aber indem sie ihre Observation darstellen will, weicht sie ab, indem sie das Eitle nicht vernichtet, nicht das ist, was die strafende Gerechtigkeit im Verhältnis zum Laster ist, nicht das Versöhnende bei sich hat, was das Komische hat, sondern sie bestärkt vielmehr das Eitle in seiner Eitelkeit, sie macht das Tolle noch toller. Hier ist das, was man den Versuch der Ironie nennen könnte, die diskreten Momente zu medieren, nicht in einer höheren Einheit sondern in einer höheren Tollheit" (18) Die Ironie hat keinen Zweck. Ihr Zweck ist ihr Selbst. Die Mangel in der Wirklichkeit wird ihr zum bloßen Anlaß eines ästhetischen Spiels.

Der Satiriker dagegen leidet an der Wirklichkeit, die im Untergang steht und gestaltet sie dennoch, "um diesen und seine Gründe hörbar und sichtbar zu machen

und so die Hoffnung auf ein Erkennen wachzuhalten, das den Untergang zurückzunehmen vermöchte". (19). In der Satire also wird die Wirkungsabsicht von dem Individuum auf die Gesellschaft oder besser auf die ganze Menschheit verlegt. Das Bewußtsein der Ironie wird in der Satire zum kritischen Selbstbewußtsein.

So klar es theoretisch möglich ist, die satirische Absicht von der ironischen zu unterscheiden, so schwierig wird es in der Praxis. Denn Absicht, unter der wir einen gedanklich vorweggenommenen Zustand verstehen, läßt sich nur schwer belegen. Damit der Forscher einer "intentional fallacy" nicht unterliegt, muß er mit größter Vorsicht verfahren und das Werk in seiner Ganzheit sowie auf die Einzelheiten hin untersuchen. Wer sich nur mit Einzelaspekten befaßt könnte nur zu leicht auf den Irrweg der Kafka- oder Cervantesforschung geleitet werden. Wo der Autor seine Absicht klar verkundet, wie etwa Thomas Mann oder Karl Kraus, lassen sich die Werke jeneils leicht als Ironie oder Satire bezeichnen. Wo aber ein solches Dichterverständnis nicht vorhanden ist, fällt das Urteil schwer. Die Verwirrung ist am allergrößten bei Autoren, die sich Ironie und Satire in gleicher Maßen

bedienen. Es scheint daher angebracht, unsere Beispiele vor allem den Werken Heines zu entnehmen, der in der Literaturgeschichte zugleich als Ironiker und Satiriker eingegangen ist.

Heinrich Heine ist jener Dichter, der von Haus aus Lyriker ist, aber den die Häßlichkeit der Zeit zur Ironie und später zur Satire treibt. Im Grunde genommen ist die Ironie schon ein Bestandteil der lyrischen Befindlichkeit des jungen Heine. Als Satiriker tritt er in seinen Prosawerken sowie einigen seiner späteren Zeitgedichte hervor. Das sollte jedoch nicht zu der falschen Einsicht führen, daß die zwei Sphären klar voneinander abzugrenzen sind, denn Heine bedient sich der Ironie durchgehend als Mittel der Satire.

Heine ist Meister der romantischen Ironietechnik, und es lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen. So wird in dem Gedicht 'Seegespenst' aus dem Zyklus "die Nordsee" Illusion und Wirklichkeit ironisch kontrapunktiert. Als der Dichter vom Rande des Schiffes auf das Wasser herabblickt, sieht er das Antlitz eines Mädchens, das ihn unwiderstehlich ins Meer zieht. Diese sentimentale Attraktion wird dann

aber auf drastische Weise unterbunden:

"Aber zur rechten Zeit noch
Ergriff mich beim Fuß der Kapitän,
Und zog mich vom Schiffsrand.
Und rief, ärgerlich lachend:
Doktor, sind Sie des Teufels"? (20)

Das Schweben zwischen Enthusiasmus und Skepsis, kann am folgenden Gedicht aus den "Romanzen" veranschaulicht werden:

"Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
So sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang keine Welt". (21)

Hier schlägt sich die poetische Liebesschwärmerei plötzlich ins Skepsis um, nach bester Tradition der romantischen Ironie. Eine andere Spielart der romantischen Ironie, nämlich das Ineinanderspielen von zwei gegensätzlichen Sphären, hier Erhabenem und Trivialem, zeigt sich im folgenden Gedicht aus dem Zyklus 'Verschiedene'. Heines Ärger richtet sich gegen

die Eltern seiner Geliebte, die vor ihm im Theater sitzen und ihn daran hindern, sie besser zu sehen:

"Hol der Kuckuck deinen Vater,
Hol der kuckuck deine Mutter
Die so grausam mich verhindert,
Dich zu sehen im Theater.
Denn sie saßen vorn und gaben,
Breitgeputzt, nur seltn Lücken,
Dich im Hintergrund der Loge,
Süßes Liebchen, zu erblicken... (22)

Hier wird die ironische Wirkung durch das Adjektiv 'breitgeputzt', das zwei disparate Worte kombiniert, um auf die bourgeoisische Eigenschaften der Eltern hinzuweisen, noch weiter vertieft.

Als sich Heine der Zerissenheit seiner Welt bewußt wird, wendet er sich immer mehr zur Satire. Daß er dabei ein anderes Medium - die Prosa - wählte, soll kaum verwundern, denn für Heine bleibt die Lyrik zu dieser Zeit noch ungeeignet, kritische Gehalte auszudrücken. Später aber kehrt er in 'Atta Troll' und "Deutschland. Ein Wintermärchen' wieder zur Lyrik für die Gestaltung seiner Satire. Es genügt nur zwei Stellen aus der

"Harzreise" anzuführen, die satirische Darstellung Heines zu veranschaulichen. Die satirische Absicht Heines, den Leser zur Einsicht in den erstarrten Dogmen, den leeren Rationalismus der Aufklärung und in die Rückständigkeit, den Feudalcharakter der deutschen Politik zu drängen, ist schon aus diesen Stellen ablesbar. Hier ist keine ironische Gleichgültigkeit, sondern ein Drang zur erneuter Urteilbildung, zur kritischen Aneignung der überlieferten Dogmen der Vergangenheit. Es läßt sich leicht belegen, warum die 'Harzreise' als Satire einzustufen sei.

In dem ersten Beispiel begegnet dem Reisenden das Gespenst von dem Rationalisten, dem Doktor Saul Ascher, der ihm folgendermaßen zuredet: "Fürchten sie sich nicht, und glauben sie nicht, daß ich ein Gespenst sei. Es ist Täuschung ihrer Phantasie, wenn Sie mich als Gespenst zu sehen glauben. Was ist ein Gespenst? Geben Sie mir eine Definition. Deduzieren Sie mir die Bedingungen der Möglichkeit eines Gespenstes. In welchem vernünftigen Zusammenhange stände eine solche Erscheinung mit der Vernunft? Die Vernunft, ich sage die Vernunft"... Und nun schritt das Gespenst zu einer Analyse der Vernunft, zitierte Kants "Kritik der reinen

Vernunft", 2. Teil, 1. Abschnitt, 2. Buch, 3. Hauptstück, die Unterscheidung von Phänomena und Noumena, konstituierte alsdann den problematischen Gespensterglauben, setzte einen Syllogismus auf den anderen und schloß mit dem logischen Beweise: daß es durchaus keine Gespenster gibt. Mir lief unterdessen der kalte Schweiß über den Rücken, meine Zähne klapperten wie Kastagnetten, aus Seelenangst nickte ich unbedingte Zustimmung bei jedem Satz, womit der spukende Doktor die Absurdität aller Gespensterfurcht bewies, und derselbe demonstrierte so eifrig, daß er einmal in der Zerstreung statt seiner goldenen Uhr eine Handvoll Würmer aus der Uhrtasche zog und, seinen Irrtum bemerkend, mit possierlich ängstlicher Hastigkeit wieder einsteckte. "Die Vernunft ist das höchste ---" da schlug die Glocke eins, und das, Gespenst verschwand.' (23) Es muß erwähnt werden, daß das hier gewählte Darstellungsmittel die klassische Ironie ist. Das Hochpreisen von der Vernunft soll gerade das Gegenteil bedeuten. Aber angesichts der satirischen Absicht läßt sich das Stück ohne weiteres als Satire bezeichnen.

Im zweiten Beispiel, ebenfalls aus der 'Harzreise'

erklärt der Reisende einem jungen Burschenschafter die politische Bedeutung des Ballets. Hier wird die deutsche Vorliebe für das Theater, die nach Heine eine direkte Konsequenz der politischen Untätigkeit war, sowie die deutsche Politik überhaupt, der strengsten Kritik unterzogen: "Mit Mühe zeigte ich ihm, wie in Huguets Füßen mehr Politik sitzt, als in Buchholz' Kopf, wie alle seine Tanztouren diplomatische Verhandlungen bedeuten, jede seiner Bewegungen eine politische Beziehung habe, so z.b. daß er unser Kabinett meint, wenn er, sehnsüchtig vorgebeugt, mit den Händen weit ausgreift, daß er den Bundestag meint, wenn er sich hundertmal auf einem Fuße herumdreht, ohne vom Fleck zu kommen; daß er die kleinen Fürsten, im Sinne hat, wenn er wie mit gebundenen Beinen herumtrippelt; daß er das europäische Gleichgewicht bezeichnet, wenn er wie ein Trunkener hin und her schwankt; daß er einen Kongreß andeutet, wenn er die gebogenen Arme knäuelartig ineinander verschlingt; und endlich, daß er unsern allzu großen Freund im Osten darstellt, wenn er in allmählicher Entfaltung sich in die Höhe hebt, in dieser Stellung lange ruht und plötzlich in die schrecklichen Sprünge ausbricht. Dem jungen Manne fielen die Schuppen von den Augen, und

jetzt merkte er, warum Tänzer besser honoriert werden als große Dichter, warum das Ballett beim diplomatischen Korps ein unerschöpflicher Gegenstand des Gesprächs ist, und warum oft eine schöne Tänzerin noch privatim von dem Minister unterhalten wird, der sich gewiß Tag und Nacht abmüht, sie für sein politisches Systemchen, empfänglich zu machen. Beim Apis! wie groß ist die Zahl der exoterischen und wie klein die Zahl der esoterischen Theaterbesucher! Da steht das blöde Volk und gafft und bewundert Sprünge und Wendungen, und studiert Anatomie in den Stellungen der Lemiere, und applaudiert die Entrechats der Röhnisch, und schwatzt von Grazie, Harmonie und Lender- und keiner merkt, daß er in getanzten Chiffren das Schicksal des deutschen Vaterlandes vor Augen hat." (24)

Die oben angeführten Beispiele zeigen wie die satirische Absicht vom Stil ablesbar ist. Es muß aber noch ein Beispiel angeführt werden, um zu zeigen, wie der Leser die satirische Absicht von der gesamten Struktur eines Werkes ablesen kann. Es ist von Heines bekannter Satire - "Deutschland. Ein Wintermärchen" die Rede. Auf den ersten Blick scheint das Epos eine ironische, anscheinend zusammenhanglose Darstellung von den verschiedensten Gegenständen zu sein. Alles

mögliche, Presse, Zensur, Religion, Kirche, Politiker, Essen und Kleider werden der schärfsten Kritik unterzogen, Der Stil ist durchgehend ironisch. Es lassen sich mehrere Stellen herausgreifen, die als treffliche Beispiele für die Ironie dienen könnte. So z.B. die Zeilen:

 "Während die kleine von Himmelslust
 Getrillert und musiziert
 Wird von den preußischen Duaniers
 Mein Koffer visitiert". (25)

Nach bester Tradition der romantischen Ironie transzendiert hier Heine sein eigenes Werk und satirisiert seine eigene Metapher.

Daß aber Ironie hier nur Mittel zum satirischen Zweck ist, zeigt ein näherer Blick. Trotz der scheinbar lässigen, oft sprunghaft wirkenden Anordnung ist das Epos thematisch deutlich gegliedert und zeigt eine einheitliche Struktur. Anfang, Mitte und Schluß des Werkes - die Köln-Kapitel, die Barbarossa-Sage, die Hamburg-Kapitel sind besonders betont. In den ersten zwei Teilen stellt Heine fest, daß die Deutschen keineswegs mit der Vergangenheit gebrochen hatten,

sondern im Gegenteil den durch die Romantik ausgelösten Kult des Mittelalters und der nationalen Vorzeit verstärkt in die Realität umgesetzt hatten. Nicht Kirche und Zensur sind Gegenstände der Kritik, sondern die Rückgängigkeit der deutschen Geistes. Wenn der Kölner Dom ein Symbol der religiösen Restauration ist, ist Barbarossa ein Sinnbild der politischen. Und wohin diese Rückgängigkeit führen konnte wird im dritten Teil erbarmungslos entlarvt.

Das Epos also ist eine bewußt konzipierte Kritik, die auf eine bestimmte Absicht und Wirkung abzielt. Erst im Hinblick auf diese durchgehend aufrechtgehaltene, satirische Absicht kann das Werk als Satire ausgelegt werden.

Ein ähnlicher Versuch kann auch im Bezug auf Humor und Satire unternommen werden. Aber zuerst ist es zu skizzieren, zu klären, welche Nuancen der Humor begriff zu verschiedenen Zeiten in sich semiotisch zusammenfaßte. Denn auch der Humor begriff hat eine erhebliche Bedeutungswandel erlebt. (26)

Das Wort geht eigentlich auf das lateinische Wort

'humor' zurück und bedeutet bekanntlich Feuchte, Flüssigkeit, Saft und hat in diesem Sinn nichts mit dem komischen zu tun. Noch im Mittelalter herrscht diese Bedeutung des Wortes und man bestimmt und teilt die menschlichen Charaktere nach dem Vorwiegen gewisser Säfte im Körper. So machte das Vorherrschen des Blütes den Sanguiniker, das der gelben Galle den Choleriker, das der schwarzen Galle den Melancholiker und das des Schleims den Phlegmatiker. Mit Rücksicht auf diese Temperamentenlehre erhält das Wort 'humour' im Englischen seit 1565 die Bedeutung von Stimmung oder Laune. Seit etwa 1580 meint humour dann immer mehr ein Verhalten, das von den gesellschaftlichen Normen und Konventionen abweicht. In der Komödie ist humour "die lächerliche Ausgefallenheit, die jemand in seinem Reden und Tun an den Tag legt, ein extravagantes Gebaren, ein exzentrisches Sich-Benehmen und Sich-Äußeren, das den, dem es eigen ist, von allen übrigen Mitgliedern der Gesellschaft abhebt und folglich lächerlich macht." (27). Als Humorist wird genannt derjenige, der durch solchen humour geprägt ist und sich dem Lachen ausliefert. Humor bedeutet also bis um 1700 keineswegs ein positives Vermögen, sondern eine lächerliche Abirrung von den Normen und Konventionen des

menschlichen Verhaltens und des gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Diese abschätzigste Bedeutung von Humor ändert sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gründlich. Was vorhin als lächerlich gilt wird jetzt als eine schätzenswerte, sympathische Ausgefallenheit umgedeutet. Man spricht von dem 'man of humour', also ein Mann, der 'sense of humour', hat; Humor wird binnen eines halben Jahrhunderts legitimiert, zum positiven Wert erhoben. Diese grundlegende Wendung ist auf das Aufkommen des Liberalismus in England um 1700 und die konsequente Rechtfertigung der individuellen Freiheit gegenüber der Staatsgewalt und gegenüber jeder anderen institutionellen, öffentlichen Macht zurückzuführen. Die neue Aufgabe des Humors als Garant der inneren und äußeren Freiheit Englands erklärt Richard Steele, der bekannte Herausgeber des 'Tatler' des, 'Spectator' und des 'Guardian' folgendermaßen: "This Frank and generous Disposition in a people will likewise never fail to keep up in their Minds an Aversion to Slavery, and be, as it were, a standing Bulwark of their Liberties. So long as ever Wit and Humour continues (sic), and the Generality of us will have their own way of Thinking,

Speaking and Acting, this Nation is not like to give any Quarter to an Invader and much less to bear with the Absurdities of Popery, in Exchange for an established and a reasonable Faith". (28). Humour, so verstanden ist die Ablehnung jeder Reglementierung und Repression, jeder Form von Dogmatismus und Konformismus, jedes Gesinnungsfanatismus.

Dieser englische Humorbegriff wird in Deutschland von den Brüdern Schlegel, Schelling, Ast, Solger, von allem aber Jean Paul aufgegriffen und im Sinn einer geschichtsphilosophischen Bestimmung der modernen, romantischen Weltbild wurzelnden Dichtung weitergeführt. "Reflexion des Verhältnisses von Realem und Idealem, freie Vermischung der Bedingten und Unbedingten, Vermittlung von Endlichem und Unendlichem, Manifestation des Unendlichen durch die in der Subjektivität begründete, nie vollendbare Totalität der Weltaneignung und der Beziehungen zur Realität, Aufhebung aller Begrenztheit und Positivität des Endlichen durch die unendliche Vielfalt subjektiver Brechung des Endlichen", (29) sind wesentliche Merkmale der Jean Paulschen Auffassung des Humors. Indem Jean Paul den Humor wesentlich auf die dichterische

Subjektivität gründet, rückt er den Humor in die Nähe von der Ironie. Der Unterschied nach Jean Paul ist in dem Kontrast zwischen Gemüt und Intellekt zu finden (30). Während die Ironie von den Repräsentanten des humoristischen Stils als eine distanzierte, kühle und intellektualistische Betrachtungsweise aufgefaßt wird, wird der Humor als wärmere und gleichzeitig umfassendere Art des dichterischen Ausdrucks betrachtet. In letzter Analyse wird das humoristische Kontrastieren im Stile des "Welthumors" von Jean Paul aber so weit gefaßt, daß es sich kritischen Bestimmungslinien entzieht und weit über Schlegels literarische Ironie hinausgehend - einfach als Gattung des Komischen aufzufassen ist.

Auch diese Auffassung vom Humor ist inzwischen ziemlich fremd geworden. Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich, vor allem bei Ruge ein neuer Humorbegriff. Humor bekommt dabei das Vorzeichen der Harmlosigkeit. Das Weltvernichtende, Weltverachtende, Unversöhnliche, das bei Jean Paul gegenwärtig war wird durch das Wohlwollen, die Versöhnlichkeit, die Verklärung ersetzt. Das "Korrosive" verkehrt sich ins Apologetische, Affirmative; die 'humoristische Ekstase' wandelt sich

in den humoristischen Kompromiß, in die humorvolle Kapitulation vor den Relativitäten. Humor ist, wenn man trotzdem lacht - diese geläufige Formulierung heißt im späteren 19. Jahrhundert, daß man letztlich einverstanden ist, sich abfindet, gelten läßt, resigniert; aber ohne die 'Widerlage' einer liberalen Gesellschaftskonzeption wie in England oder einer spekulativen Idee wie in der deutschen Romantik". (31)

In diesem Sinne einer gutmutigen, weltüberwindenden Gesinnung pflegt man heute von dem Humorbegriff zu sprechen.

Mit der Satire hat dieser Humor vieles gemeinsam. Beide machen die Torheiten, die Unvollkommenheiten der Menschen zum Gegenstand ihrer Darstellung. Beide speisen sich von der Wirklichkeit und beide gestalten ihre Darstellung mit ähnlichen Mitteln, nämlich, Ironie, Witz, Übertreibung usw. Beiden ist das Lachen als Wirkung gemeinsam. Aber es ist ein besonderes Lachen, das die Satire erregt. Es hat seine vielfachen Abstufungen in vielfacher Entsprechung zu den Ausdrucksformen, Darstellungsgenständen und Appellationsweisen der Satire selbst. Es ist kein herzhaftes, verständnisvolles Lachen, wie das, mit dem

der Humorist die gebrechliche Einrichtung der Welt hinzunehmen empfiehlt, sondern ein trockenes, kaltes, ungutes, von Feindseligkeit und Überlegenheit mitschwungenes Lachen, kaum auch befreiend. "Oft ist es schneidend, oft von der Sorte, die am Hals stecken bleibt - wie bei SWIFT, wenn er zur Behebung von Not und Armut in Irland den bescheidenen Vorschlag unterbreitet, einen bestimmten Prozentsatz der ohnehin verwahrlosten Kinder der Armen nach nur geringfügigen Aufwand an Mästung den Reichen als Speise zu verkaufen. Oft auch ist es ein hohles, bitteres und zugleich ohnmächtig - verzweifelt Lachen - wie das des Kammerdieners in SCHILLERS 'Kabale und Liebe' als er Lady Milford darüber aufklärt, daß die Juwelen für ihr Haar nichts weiter gekostet haben als die Kleinigkeit von siebentausend auf Nimmerwiedersehn als Soldaten nach America verkauften Landeskindern, worunter auch ein paar seiner Söhne. Oder, weniger pathetisch, das höhnische Lachen der deduction ad absurdum' (Liscow) - wie bei VOLTAIRE im 'Candide', wenn er zeigen kann, was alles nicht nur möglich, sondern üblich ist in der besten der möglichen Welten". (32)

Eine bestimmte Differenz läßt sich auch in der jeweiligen Haltung und Absicht des Humoristen sowie

der des Satirikers feststellen. Der Satiriker ist aggressiv, intolerant. Der Humorist will lindernd, therapeutisch wirken. Der Humorist sieht die Widersprüche und gestaltet sie, damit sie den Menschen mit seiner Umgebung versöhnen kann. "He is a sort of human birdwatcher, detached und attentive, but no more troubled by moral issues than the ordinary birdwatcher is when starlings swoop down on his bird table and drive away the tits and the nuthatch". (33). Der Satiriker dagegen läßt weder die große Überschau noch das Vergessen zu. "Just as some people feel a sort of compulsion, when they see a picture hanging crooked, to walk up to it and straighten it... he wishes to restore the balance, to correct the error; and often, it must be admitted, to correct or punish the wrongdoer." (31).

Diese Differenz in der Absicht und Haltung des Humorists vis-a-vis des Satiriker wird in den Werken von Gottfried Keller am besten exemplifiziert. Auch Keller macht den Widerspruch zwischen Schein und Sein, zwischen Realem und Idealem zum Gegenstand seiner Novellen. Auch bei ihm gehören Spott and Witz zum Gestaltungsprinzip. Aber nach bester Tradition der

großen Realisten versucht er den Menschen mit seiner Umgebung zu versöhnen. Der arme Schneider, der sich als vornehmer Herr verstellt, kriegt doch am ende seine Braut; der faule Träumer, der sein Glück in fernen Ländern sucht, gelangt am Ende zu der Einsicht daß das wahre Glück doch in der Arbeit zu finden ist, und wird mit seiner Armut versöhnt. Der Spott bei Keller löst sich in eine wohlwollende, achselzückende Komik auf. Das Satirische bleibt nur ein Element im Werk, ein Mittel zum Zweck.

Ein anderer Begriff, der dem der Satire nur zu oft angenähert wird, ist die Parodie. Auch heir sind die Grenze verschwommen. Für viele Kritiker wie Gilbert Highet (35) gilt die Parodie als Unterart der Satire. Das mag daran liegen, daß die Satire sich nur zu oft der Parodie als Mittel bedient.

Eine praktische Anwendung des hier genannten theoretischen Ansatzes wird im Fall der Parodie dadurch erschwert, daß es in der Forschung keine wissenschaftliche Definition der Parodie vorliegt. Wie die Satire war die Parodie lange Zeit umstritten. "Ästhetische Vorurteile, moralische Verunglimpfungen, ämtliche Verbote und literaturgeschichtliche Verdikte."

bestimmten über die Jahrhunderte hinweg die offizielle Rezeption. (36). Lange Zeit war sie als 'unpoetisch', 'epigonal' und 'destruktiv' herabgesetzt. Erst zu Beginn dieses Jahrhunderts setzt sich ein merklicher Wandel in der Bewertung ein, und die Parodie wird plötzlich als 'konstruktiv', als 'progressiv' und als 'emanzipatorisch' hochgeschätzt.

Auch die Begriffsgeschichte der Parodie wird von solchen Divergenzen geplagt. Von der Vielzahl von Bedeutungen, die für die Parodie verwendet wurden, haben zwei nachhaltig gewirkt. Je nachdem, ob man die griechische Präposition "para" mit "zuzuglich zu" oder mit "wider" übersetzt wird die Parodie als Neben- oder Gegengesang bezeichnet. Diese letzte Bedeutung hat sich in der modernen Literatur durchgesetzt; sie bestimmt heute den Wortgebrauch und stellt die Basis dar, von der jede Definition der Gattung ihren Ausgang nehmen muß.

Das Wort "Gegengesang" weist auf zwei wesentlichen Merkmale der Parodie hin., Als Gegengesang ist sie stets auf eine Vorlage bezogen, die sie adaptiert, wobei die Vorlage ein einzelner literarischer Text, ein Individualstil, ein Gruppenstil, ein Epochenstil oder

ein Genre sein kann. Als Gegengesang ist die Parodie offensichtlich auch keine mechanische, epigonale Imitation der Vorlage, sondern eine bewußte, besondere Art der Adaptation.

Vieles verbindet die Parodie mit der Satire. Auf der Produktionsseite kann gesagt werden, daß die Zielsetzung der Parodie wie die der Satire auf gesellschaftliche Zwänge zurückgeht. Vieles kann Gegenstand der Parodie sein. Was im einzelnen kritisiert wird, ist abhängig vom subjektiven ästhetischen Empfinden des Parodisten. Auch die Haltung des Parodisten ähnelt der des Satirikers. Die Parodie adaptiert eine Vorlage, um sich von ihr zu distanzieren. Sie kopiert nicht, sondern kritisiert; sie ist stets Ausdruck einer nicht - affirmativen, kritischen Einstellung zum Original.

Die Parodie wie die Satire ist indirekte Gestaltung. Was sie kritisiert wird nicht gesagt, sondern durch eine Textentstellung gezeigt. Nur, der Spielraum der Parodie ist im Vergleich zu der Satire erheblich begrenzt. Sie überschreitet ihre Grenze sobald sie den Text zur Unkenntlichkeit entstellt. Die Satire dagegen

kennt keine Grenze. Die Parodie wie die Satire erstrebt stets eine komische Wirkung; sie will durch ihre Textentstellung zum Lachen reizen. Aber ihr Lachen ist kein Lachen des Erkennens, sondern eher mit dem Lachen der Satire verwandt. "Es ist ein Lachen der Schadenfreude und der Aggression: das Lachen als Strafe, zumindest als Lust an der Herabsetzung." (37)

Auch in ihrer Absicht ähnelt die Parodie der Satire. Nabakov antwortet einem Interviewer einmal auf die Frage: "Do you make a clear distinction between satire and parody?" - "Satire is a lesson, parody is a game."

(38) Das soll den Forscher aber nicht zu dem vorschnelligen Schluß irreführen: die Parodie sei wie die Ironie ein ästhetisches Spiel. Die Parodie ist kein Spiel um des Spielswillen. Sie ist folglich Appell an den Leser, sich von dem dargestellten zu distanzieren. Sie will Normen zerstören, sie fordert zur Änderung, zur Handlung auf. Der Leser soll die Textentstellung nicht nur erkennen, sondern auch konsequent handeln.

Nur in einem ist die Parodie von der Satire ganz verschieden - ihr Bezug auf eine Vorlage. Indem die

Parodie streng auf eine Vorlage bezogen bleibt, ist sie im wesentlichen eine sekundäre Dichtung und muß nach bestimmten Regeln gestalten. Sonst verpufft ihre Wirkung. Die Satire dagegen ist an keine Form verbunden, beansprucht vielmehr die größte Gestaltungsfreiheit für sich.

ANMERKUNGEN

- 1) Adorno, Theodor W. : Juvenals Irrtum. In: Th. W.A., Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1970.
- 2) Ebd.
- 3) Arntzen, Helmut : Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im Roman 'Mann ohne Eigenschaft'. Bonn 1983.
- 4) Zitiert nach Wolfgang Preisendanz. In: Die umgebuchte Schreibart. Stuttgart 1977 S.5.
- 5) Behler, Ernst : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt 1981,
- 6) Knox, Norman : Die Bedeutung von Ironie : Einführung und Zusammenhang. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. Hans - Egon Hass. Köln 1973. S. 21.
- 7) Behler, Ernst : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Darmstadt 1981. S. 16.

- 8) Knox, Norman : Die Bedeutung von Ironie: Einführung und Zusammenhang In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. Hans-Egon Hass. Köln 1973. S. 21.
- 9) Vgl. Ernst Behler : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Darmstadt 1981.
- 10) Behler, Ernst : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Darmstadt 1981. S. 43
- 11) A. a. o. S. 55.
- 12) Hegel, G.W.F: 'Die Ästhetik' . In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. Hans - Egon Hass. Köln 1973. S. 347
- 13) Behler, Ernst : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Darmstadt 1981. S. 67
- 14) A.a. o. S. 69
- 15) Schlegel, Friedrich, zitiert nach Ernst Behler, a. a. o. S. 153.
- 16) Thirwall, Connop zitiert nach Ernst Behler. a. a. o. S. 153.

- 17) Hutchens, Eleanor Newman: Die Identifikation der Ironie. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. Hans - Egon Hass. Köln 1973 S. 47 f.
- 18) Zitiert nach Arntzen : Satirischer Stil. Bonn 1983. S. 2.
- 19) Arntzen, Helmut : In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971. S. 168.
- 20) Aus Heines Werke. Bd. I. Berlin und Weimar 1981. S.98
- 21) Ebd.
- 22) Ebd.
- 23) Aus Heines Werke, Zweiter Band. Berlin und Weimar 1981 . S. 238 f.
- 24) A. a. o. S. 259 f.
- 25) Aus Heines Werke. Bd.II Berlin und Weimar 1981. S. 95.
- 26) Siehe Preisendanz, Wolfgang: Die umgebuchte Schreibart. In : Heinrich Heine - Artistik und Engagement, Hrsg. W. Kutteneuler Stuttgart 1977.

- 27) A. a. o. S. 6
- 28) Steels, Richard zitiert nach Wolfgang Preisendanz;
a. a. o. S.7
- 29) A. a. o. S. 9
- 30) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 156.
- 31) Preisendanz, Wolfgang: Die umgebuchte Schreibart.
In: Heinrich Heine - Artistik und Engagement.
Hrsg. W. Kutteneuler Stuttgart 1977. S. 16
- 32) Weber Dietrich : Die Satire. In : Formen der
Literatur. Stuttgart 1981
- 33) Surtherland, James: English Satire. Cambridge
1967. S. 3.
- 34) A. a.o. S. 4
- 35) Hight, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton
1962.
- 36) Verweyen, T. und Witting, G, zitiert nach Dieter
Lamping. In: Formen der Literatur. Stuttgart 1981.
- 37) Lamping, Dieter : Die Parodie. a. a. o.

38) Zitiert nach WolfgangKarrer : Parodie, Travestie,
Pastiche. München 1977. S 45.

IV. Zerrissenheit oder Identität - Die Satire von Heinrich Heine

Die Rezeption der hochbrisanten Satiren Heines rufen immer noch höchst gegensätzliche Stellungnahmen zu Heines Werken hervor, als handelte es sich um einen Lebenden, nicht um einen, der schon seit mehr als einem Jahrhundert tot ist. Schon zu seiner Zeit erregten seine Satiren die Gemüter und stießen auf die schärfste Kritik und Empörung, und noch heute haben sie nichts von ihrer Wirkung eingebüßt. Denn Zeitgebundenheit oder Zeitlosigkeit einer Satire hängt nicht nur davon ab, ob direkt auf Zeitereignisse und Zeitgenossen Bezug genommen wird, sondern auch von der Perspektive des Dichters und des Lesers ab. Vor allem sind die Satiren von Heine durch diese Dialektik des künstlerischen Schaffens, nämlich durch die Verflochtenheit von allgemein in der Zeit wirkenden sozialen, politischen und geistigen Kräften und dem individuell-ästhetischen Zugriff des Autors gekennzeichnet. Eine gründliche Untersuchung der Heineschen Satire ist daher nur mit Rücksicht auf die im ersten Kapitel erwähnten Kategorien der Produktion, Darstellung und Wirkung bedeutungsvoll.

Wie bei den meisten produktiven Menschen ist die Ausgangsposition, die durch Schule und

Universitätsbildung geschaffen wird, bestimmend für die spätere Weiterentwicklung. Heine wurde am 13. Dezember 1797 in Düsseldorf geboren, wo er seine ganze Kindheit und Jugendzeit - ungefähr siebzehn Jahre verlebte. Er stammte aus jüdischer Familie. Seine Mutter kam aus einer jüdischen Hoffaktoren- und Arztfamilie. Sein Vater besitzte ein Tuchgeschäft in Düsseldorf. In soziologischer Hinsicht also waren die Heines kleinbürgerlich und führte ein bescheidenes Leben. Immerhin ließen die Eltern Heines an der Ausbildung ihrer Kinder nicht mangeln. Von Heines Geschwistern wurde der eine Arzt, der andere Offizier und Heine selbst Jurist. Immerhin muß erwähnt werden, daß Heine seinen entschiedenen Aufstiegswillen gerade aus dieser bescheidenen Situation entwickelte.

Von 1807 bis 1814 besuchte Heine das Düsseldorfer Lyzeum, das ein gutes Niveau hatte, obwohl es von den unmittelbaren geistigen Bewegung der Zeit, nämlich der Romantik noch nicht geprägt war. Aber dafür bot Düsseldorf interessante Bildungsmöglichkeiten für einen aufwachsenden Jungen. Als Hauptstadt des Herzogtums Berg, besaß Düsseldorf einige Einrichtungen, -eine Oberschule, Malerakademie und eine berühmte Gemäldegalerie-die in den damaligen Kleinstädten nicht üblich war.

Für die Ausbildung seines geschichtlichen und politischen Sinns war es auch bedeutend, daß Düsseldorf teilweise in die damaligen zeitgeschichtlichen großen Bewegungen einbezogen wurde. Sie geriet durch die Revolutionskriege unter französischen Einfluß, der eine Reihe wichtiger rechtlicher und organisatorischer Reformen herbeiführte, wie die Befreiung von feudalen Verhältnissen, die Einführung der Code Napoleon und die Judenemanzipation, die ihrerseits für Heines Ausbildung im Sinne der Aufklärung sorgte. Von hier also stammen die Impulse zu Heines späterer liberaler Haltung. Welch einen tiefen Eindruck der Einzug Napoleons in Düsseldorf auf den vierzehnjährigen Heine machte zeigt seine Beschreibung dieser Episode in "Ideen. Das Buch le Grand". Im Worten von Manfred Windfuhr stellt Heine "den Einzug Napoleons in deutliche Parallele zu biblische Texten, besonders zum Einzug Christi in Jerusalem. Ein Stern leuchtet ihn voran, und die Zuschauer hängen in den Bäumen. (...). Er nennt den französischen Kaiser einen "weltlichen Heiland" und spricht ihm wie seinem Vorgänger heilgeschichtliche Wirkungen zu. Um so abrupter der Umschlag von der erhabenen Szene in Düsseldorf 1811 zu seinem kläglichen Tod 1821. Auch dieser Erueinis versieht er mit den Weihen der Christusbachfolge. Er überträgt Anspielungen aus der

Bibel und dem Glaubensbekenntnis auf die Vorgänge in St. Helena.... Der Gouverneur der Insel, wird zum modernen Pilatus, Napoleons Ende zu einer Parallele zum Kreuztod und die Verfasser von Napoleon-Memoiren und-Gesprächen zu den neuen Evangelisten"(1).

Heine besuchte bedeutende Universitäten und hatte interessante und bedeutende Lehrer. In Bonn kam Heine am engsten mit Vertretern der Romantik in Kontakt, wie August Wilhelm Schlegel und Ernst Moritz Arndt. Schlegel verbesserte Heiners Kenntnisse in der Metrik, beeinflusste seine Prosa und führte ihn zur Einsicht in die großen literarhistorischen Zusammenhänge. In Göttingen traf Heine wie in seiner Düsseldorfer Schule noch auf eine späte Ausprägung aufklärerischer Tradition. Hier herrschte immer noch eine pedantische Enge und trockene Regelmäßigkeit. Von der romantischen Auflockerung des Geistes war hier nichts zu spüren. Gerade diese Systematik des Lehrbetriebs bot Heine den Stoff für seine Satire - 'Die Harzreize'. Aber hier kam er auch mit einem kritisch-nüchternen, Stil literarhistorischer Betrachtungsweise, der bei ihm mit der romantischen Stilausprägung in Konflikt blieb. Hier fand er auch privaten Zugang bei dem namhaften Rechtslehrer Gustav Hugo. Heine promovierte hier im

Juli 1825 in Jura und hatte damals bereits zwei Buchveröffentlichungen und über fünfzig Zeitschriftenveröffentlichungen vorzuweisen.

In der Berliner Universität kam Heine mit den letzten Syntheseversuchen des deutschen Idealismus in Berührung, besonders in der Person Hegels. Er hörte seine Vorlesungen und lernte ihn persönlich kennen und der Eindruck war tief und nachhaltig. Diese Beziehung entwickelte sich zu einer der produktivsten in Heines Leben.

Wie läßt sich dann, im Hinblick auf diese geborgene Kindheit und vielseitige Ausbildung die Tatsache erklären, daß Heine als eine höchst widerspruchsvolle Persönlichkeit wuchs, daß seine dichterische Aussagen lebenslang von den schärfsten Widersprüchen geplagt waren? Wie läßt es sich erklären, daß Heine 'Staatsdiener' im Bayern des 'teutschen' Ludwig oder Zeitungsherausgeber für Preußen werden wollte während er seine schärfste Kritik immer gegen Preußen und die Presse richtete? Daß er Marx schätzte und den Kommunismus der "Lieben Brüder und Gevätern" Schneider und Schustergesellen verabscheute? Daß er einerseits den wirklichkeitsfernen Kunststil Goethes kritisierte

und in gleichem Atemzug für größte Autonomie der Kunst, die weder der Religion noch der Politik als Magd dienen sollte, eintritt? Börne gesteht 1835, daß er Heines Wesen nicht eindeutig zu fassen vermöchte: "Niemals wird es selbst der behenderten, verschmitztesten und katzenartigsten Kritik gelingen, Heine zu fangen, der immer noch mehr Maus als die Kritik Katze ist. Er hat sich in allen Winkeln der sittlichen, wissenschaftlichen, religiösen und gesellschaftlichen Welt Schlupflöcher gesichert, und alle diese Löcher sind durch unterirdische Gänge miteinander in Verbindung gebracht. Du siehst Heine aus einer seiner Meinungen herausgehen, du verfolgst ihn, er kehrt wieder dahin zurück; du willst ihn nun fest darin halten; aber du selbst bist angeführt, denn er entwischt durch eine ganz entgegengesetzte Richtung. Entsage ja aller Verfolgung, denn du verschwendest deine Mühe und List. Du liest diese oder jene Seite von Heine, wo sich eine falsche, abgeschmackte und lächerliche Behauptung findet; beeile dich ja nicht, sie zu widerlegen, schlage nur das Blatt um, denn Heine selbst ist schon umgeschlagen und widerlegt sich selbst (...)" (2) Solche anscheinbare Widersprüche wurde aber Heine von der Zeit diktiert und ist nicht ohne Rücksicht auf diese zu verstehen. Denn Deutschland war zu Heines Zeit den großen Widersprüchen

ausgesetzt, und Heines Jugend, allem Anschein zum Trotz, war von Gegensätzen bestimmt. Und gerade dies schuf die Hauptgrundlage für die Produktion seiner Satire.

Aus welchen Gründen dann erwies sich Heines Zeit als besonders günstig für die Satire? Heines dichterische Existenz markiert eine ungeheure Bruchstelle, die durch die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts klaffte. Aufgetan hatte sich der Bruch zwischen Idee und Alltag, zwischen Geist und Wirklichkeit, zwischen Tradition und Zukunftserwartungen. "Die Grundlagen des religiösen, geistigen und gesellschaftlichen Lebens brachen ein; aber der Strom der Großen Revolution, der diesen Boden ins Wanken gebracht hatte, war untergründig geworden; versickert drängte es, das Alte immer unterspülend, Entscheidungen und Resultaten zu, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und noch später sichtbar werden sollten"(3). Diese Widersprüche also machten sich in vier Bereichen bemerkbar - Politik, Gesellschaft, Religion und Philosophie. Ihre Auswirkungen auf die Persönlichkeit bzw. Dichtung Heines lassen sich entsprechend auch unter diesen Gesichtspunkten untersuchen.

Politisch gesehen standen die liberalen Ideen der französischen Revolution und die Rückständigkeit der

Restaurationspolitik Preußens stark gegeneinander. Einerseits setzte sich die schon durch den "aufgeklärten Absolutismus" begonnene geistige Erschütterung und praktische Revolutionierung fast aller überkommenen Institutionen, zum Zeitpunkt der Französischen Revolution und Napoleon beschleunigt durch. Aber andererseits wirkte der sich rasch beschleunigende Ablauf der Ereignisse in Frankreich und deren scheinbare Einfluß auf Deutschland durchaus nicht einheitlich. Während in Nord- und Mitteldeutschland die überkommene Kleinstaaterie sich fortbewahrte, wurden der Westen und Süden gründlich revolutioniert. Die französische Annexion des linksrheinischen Deutschland und in ihrer Folge die Entschädigung der größeren Fürsten im 'Reichsdeputationshauptschluß' von 1803 ließen dort von der alten Struktur des Reichs so gut wie nichts mehr übrig. Die geistlichen Fürstentümer wurden säkularisiert, die Reichsstädte mediatisiert. Viele alte Werte wurden dieser Revolution geopfert: die emotionelle Geborgenheit der Tradition im wirtschaftlichen, sozialen, religiösen und politischen Bereich, das malerische Alte, die scheinbare oder tatsächliche Idylle. Der Radikalismus der Revolution aber provozierte die Gegenideologie des Konservatismus. Die restaurativen Mächte, unter Führung Metternichs

nutzten die Stunden der Niederlage Napoleons zur Zähmung jener politischen und sozialökonomischen Bewegungsenergie, die in der Revolution entfesselt wurde. Den gärenden, liberalen Tendenzen wurde überall mit haltlosen, willkürlichen polizeistaatlichen Eingriffen begegnet. Das Zeitalter der Restauration setzte für Deutschland ein. Aber auch wenn die Restauration schon zum Programm erklärt wurde, setzte sich die Reformpolitik zögernd durch. überall standen das Noch und das Schon unmittelbar nebeneinander: Kleinstaaterei und Rheinbund, Kunstautonomie und Zensur, Verfassungsstaat und Machtstaat. (4)

Auf Heine wirkte der politische Zwiespalt auf zweierlei Weise. Schon in seiner Jugend war er der liberalen Ideen der französischen Revolution ausgesetzt. Aber der erwartete Fortschritt von dem Einzug der Franzosen ging mit dem Tod Napoleons zu Ende und Heine mußte Hoffnung auf Emanzipation im politischen Bereich begraben. Die von der Revolution versprochene Gewährung individueller Freiheitsrechte und Gleichheit vor dem Gesetz, Glaubensfreiheit, Freizügigkeit, Gewerbefreiheit, Emanzipation der Juden und der unterbäuerlichen ländlichen Schichten mußte zu diesem Zeitpunkt noch ein utopischer Traum bleiben, denn die repressive Politik

Preußens ließ diese Reformen sich nur sehr langsam vollziehen. Kaum Wunder also, daß Preußen und ihre erstarrte politische Tradition lebenslang der Gegenstand Heines schärfster Satire blieb. Daher versteht sich auch Heines politisches Engagement. Heine wollte als ein "braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit" angesehen werden, der nur ein Ziel kannte: "die Emanzipation. Nicht bloß die der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern die Emanzipation der ganzen Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden ist, und sich jetzt loßreißt von dem eisernen Gängelbände des Bevorrechtigten, der Aristokratie".(4) Emanzipation ist seitdem bei Zeitgenossen sowie modernen Heineforschern zum Schlüsselbegriff für die Auslegung der Heinschen Satire geworden. Ein bedeutender Vorstoß in diese Richtung ist der Versuch von Wolfgang Preisendanz, der die durchgehende "Struktur" der Reisebilder in ihrer unlösbaren Einheit von emanzipatorischen Absicht und moderner "Schreibart" sah. Obwohl 'Emanzipation' und 'Gleichheit der Menschen' bei Heine aber ein erklärtes Program blieb, war Heine nie in der Lage sich zu irgendeiner politischen Partei oder Einrichtung zu bekennen. Es ging ihm vielmehr jegliche politische Erstarrungsformen, die dem Fortschritt

entgegenwirkten, zu bekämpfen.

Die politische Lage dient Heine auch auf eine ganz andere Weise als Antrieb zur Satire. Heine, dank seiner Ausbildung, war davon überzeugt, daß seine Werke wertvoll genug waren und ein entsprechendes Publikum verdienten. Aber die politische Rückständigkeit Deutschlands, die von den restaurativen Mächten auferlegte Zensur und das Scheitern seines Versuchs, einen 'traditionellen' Beruf wie Professur in Deutschland auszuüben, führte ihn zwangsläufig nach Paris. Diese Unmöglichkeit seine künstlerische Identität in der deutschen Gesellschaft auszubilden, war einer der Faktoren, die seine Wendung zur Satire mitbedingten. Heine war lebenslang darum bemüht, die Zensur zu überlisten, und die indirekte Gestaltungsart der Satire kam ihm gerade zugute. Man denke etwa an den berühmten Aphorismus von Karl Kraus: 'Schriften, die die Zensur verstehen, sind mit Recht verboten.' (5).

Auch Heines gesellschaftliche Stellung war widersprüchlich, Er gehörte einer Minderheit an, aber einer Minderheit der Privilegierten. Wie die liberalen Juden der Zeit, wuchs Heine nicht im Ghetto auf. In der Bolkerstraße, wo der Vater sein Tuchgeschäft hatte, lebten Christen und Juden miteinander. Auch in der

Schule stand Heine nicht unter anderen Bedingungen als seine Mitschüler. Die Juden, die bis in das 18. Jahrhundert als eine klar abgetrennte Gruppe mit einer eigenen, spezifisch religiösen Organisation eine Sonderstellung hatte, bemühte sich zu dieser Zeit zu emanzipieren und in die deutsche Gemeinde zu assimilieren. In der Tat aber konnte die Judenemanzipation in Deutschland den Juden weder Anerkennung oder Gleichberechtigung garantieren. Für die breiten Massen "blieben die alten Vorurteile in Kraft, die häufig zur Judenfeindschaft gesteigert, allerdings erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum 'modernen Antisemitismus' systematisiert und umgeprägt wurden. Dieser Mehrheit konnte es die Minderheit auf gar keine Weise recht machen. Der Jude, der beim Glauben seiner Väter blieb, wurde ebenso scheel angesehen wie der, der sich taufen ließ, oder der, der jedem Glauben indifferent gegenüberstand. Das war alles gleich 'jüdisch' und wurde den Juden gleichermaßen angekreidet" (6). Selbst Heine bekam immer wieder zu spüren, "daß kein Wasser den Makel seiner Herkunft anwaschen konnte, und daß selbst Vorurteilslosigkeit nur eine andere Form des Vorurteils war". (7). Sein Übertritt zum Protestantismus war daher nur ein taktischer Schritt, um Vorteile für einen

zukünftigen Beruf zu erhandeln. Er nannte den Taufschein bekanntlich das "Entreebillet zur europäischen Kultur". Aber rassistische Vorurteile hatten sich unter seiner Zeitgenossen derart verbissen festgesetzt, daß die Taufe ihm in der Tat weder gesellschaftlich noch beruflich auf die Sprünge half. Seine Enttäuschung darüber kommt in seiner Satire über den getauften Juden in den 'Bädern von Lucca' scharf zum Ausdruck. Nach Jost Hermand ist diese Satire "Ausdruck jener Reue, die Heine über seine eigene Taufe empfindet"(8). Allerdings geht Hermand noch weiter und behauptet, daß das Taufmotiv eine zentrale Rolle in den 'Bädern von Lucca' spiele. Denn der Dr.Heine im Stück ist getauft; der Gumpelino ist getauft, auch Hirsch-Hyacinth ist getauft. Selbst die Glaubenssalzszene interpretiert er als einen symbolischen Taufvorgang, denn "Glaubenssalz macht alle Menschen gleich". Und wie Geumpelino den schrecklichen Trunk' nicht wieder aus dem Magen bringen kann, so kriegt auch Heine "diesen trügerischen Trunk nicht wieder aus dem Magen, obwohl er würgt und würgt"(9) Das mag schon überinterpretiert sein, aber es ist schon möglich, daß diese Dichtung, wie üblich bei Heine, auf eine kathartische Wirkung abzielte. Aus solcher Erfahrungen entwickelte Heine seinen verschärften Sinn für soziales Unrecht und darum

machte er den Klerus sowie die Religion so oft zum Gegenstand seiner Satire.

Die Frage der jüdischen Schicksals in christlicher Umgebung wird von Heine auch in 'Der Rabbi von Baccarach' verarbeitet. Auch hier wird das Schicksal des Konvertiten in der Gestalt der Don Isaak kurz satirisiert. Auch in seinem Leben beschäftigte Heine die Frage der Judenemanzipation. Er setzte sich sehr begeistert für das Aktionsprogramm der "Wissenschaftsjuden" in Berlin ein, aber die Frage der Judenemanzipation war bei Heine anders gestaltet als bei den zeitgenössischen Juden. Heine weitete seinen Kampf zu einem radikalisierten Befreiungskrieg der Menschheit, also im Blick auf die Konstituierung eines Weltbürgertums aus.

Eine andere Institution, die als gesellschaftliche Grundlage für seine Satire wirkte war die Adel. Die demokratische Grundrechte wurden durch ihn gehemmt. Über den Adel schreibt Heine in Nordsee III: "Aber die Jungen werden wie die Alten. Derselbe Wahn: als wären sie die Blumen der Welt, während wir anderen bloß das Gras sind; dieselbe Thorheit; mit dem Verdienste der Ahnen den eigenen Unwert bedecken zu wollen; dieselbe Unwissenheit

über das Problematische dieser Verdienste, indem die wenigsten bedenken, daß die Fürsten selten ihre treuesten und tugendhättesten Diener, aber sehr oft den Kuppler, den Schmeichler und dergleichen Lieblingsschufte mit adelnder Huld beehrt haben".(10). Der Kommunismus dagegen schien ihm die Gleichheit der Menschen zu versprechen, und er bekennte sich zunächst sehr begeistert für ihn. Später aber wandte er sich von den leeren doktrinären Floskeln und Versprechen des Kommunismus. In seinem Gedicht 'Die Wanderratten' werden die kommunistischen Doktrinen der schärfsten Satire ausgesetzt:

"Heut helfen euch nicht die Wortgespinste
Der abgelebten Redekünste.
Man fängt nicht Ratten mit Syllogismen,
Sie springen über die feinsten Sophismen.

Im hungrigen Magen Eingang finden
Nur Suppenlogik mit kriödelgründen,
Nur Argumente von Rinderbraten,
Begleitet von Göttinger Wurstzitatzen..."(11).

Solche Widersprüche waren für Heine ganz typisch. Sein Emanzipationskampf verlangte eine differenzierte, abwägende Haltung, eine Unabhängigkeit von dogmatischen Verfestigungen und apodiktischen Normen jeglicher Art.

Heines Einstellung zur Religion war ähnlicherweise von Widersprüchen geplagt. Als Kind war er mit den Sitten und Gebräuchen der Juden sowie der Christen vertraut. Er lernte die allgemeinen Formen der jüdischen Lebens und Denkens durchaus kennen-Rituale, Festgebräuche, Gebete, Lieder. Er bewahrte sich auch später mit unterschiedlicher Stärke Elemente seiner jüdischen Herkunft, was der starke jüdische Akzent seiner früheren Werke erklärt ('Rabbi' Hebräische Melodien usw.). Diese Kindheitserinnerungen werden in 'Dem Rabbi von Baccarach' sehr detailliert zum Ausdruck gebracht. Außerdem wurden Elemente wie Witzstil und satirische Neigung im jüdischen Bereich kultiviert und übertrugen sich leicht auf einen Heranwachsenden.

Gleichzeitig nahm Heine aber auch die Gebräuche der Christen auf. Daher der Freimut, mit dem sich Heine zu Grundfragen der christlichen Theologie äußerte. Daher auch seine Unbefangenheit gegenüber Problemen der christlich-deutschen Geistigkeit. Mit seiner Bekehrung wollte Heine auch äußerlich seine Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft dokumentieren.

Aber auch in Frage der Religion ist die Haltung Heines höchst widerspruchsvoll, was mit seinem verschärften künstlerischen Bewußtsein zusammenhängt. Obwohl er

TH-4115

Christus als der 'demokratische Gott' hochpries, lenkte dies seine Aufmerksamkeit keineswegs von den Erstarrungsvorgängen in der Kirche ab. In der 'Stadt Lucca', und in 'Deutschland. Ein Wintermärchen' setzt sich Heine mit diesen Erstarrungsvorgänge in den Kirchen auseinander. Sein Hauptangriffsziel dabei war die Staatskirche, jenes Spottgeschöpf, das aus dem Zusammenschließen von Restaurationstaat und Kirche erwuchs. Thron und Altar bekämpften gemeinsam den neuen liberalen Geist und begünstigten den Konservativen. Wie bei allen gelenkten Restaurationsversuchen wurde dabei nicht nur Lebenswertes, sondern, auch Abgetorbenes wiedereingesetzt. Formen der Erstarrung und Verhärtung waren die Folge. "Überall Mißtrauen ob Kryptokatholizismus oder Kryptoprottestantismus, überall Verketterung, Gesinnungsspionage, Pietismus, Mystizismus, Kirchenzeitungs- schnüffeleien, Sektenhaß, Bekehrungssucht, und während wir über den Himmel streiten, gehen wir auf Erden zu Grunde".(12).

Die jüdische Religion andererseits wurde genauso stark kritisiert. Die Verschrobenheit und provinzielle Züge des Lebens im Ghetto sind in dem 'Rabbi von Baccarach' erbarmungslos satirisiert. Der geburtige Jude, der so begeistert für die Emanzipation der Juden eintritt,



konnte zeitweilen zu solchen Äußerungen gelangen:

"Ja, sogar die Juden sollen
Volles Bürgerrecht genießen
Und gesetzlich gleichgestellt sein
Allen anderen Säugetieren". (13).

Heine war lebenslang darum bemüht, eine Synthese der beiden Religionen zu finden, was er dann auch für eine Zeit glaubte, in der Sozialreligion des Saint-Simonismus gefunden zu haben. Später wandte er auch von dem Saint-Simonismus ab. Darum wurden also Kirche, Klerus und Religion immer wieder zum Gegenstand seiner Satire. Die Satire über Religion war für Heine schließlich auch eine Katharsis.

Daß Heine sich dieser Zerissenheit bewußt war, steht außer Frage. Seine Größe liegt aber darin, daß er die eigene 'Zerissenheit' als 'Signatur' der geschichtlichen Krise überhaupt begriff. "Ach teurer Leser, wenn du über jene Zerissenheit klagen willst, so beklage lieber daß die Welt mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei, ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes

Winkelherz hat. Durch das meinige aber ging der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermartyrtums würdig geachtet haben."(14).

Aus diesem Bewußtsein ergibt sich das dichterische Anliegen, das literarische Engagement Heines. Ein Dichter, der die *maladie du siècle* am eigenen Herzen erfuhr, konnte das Kunstwerk nicht mehr von der Politik des Tages trennen. Heine konnte weder die Resignation der Biedermeier noch die Ekstase der Romantiker dulden. Seine Erfahrung des Bruchs verlangte einen Stil, der jedes einheitliches Bild aufsprengen mußte. Dies geschah bei Heine durch Stilbrüche, durch die Vermischung von Prosa und Vers, durch die Verquickung von Stilelementen, die scheinbar nicht zu versöhnen waren. Die Dichtung für Heine konnte nicht mehr eine zweckfreie reine Schöpfung aus der Einbildungskraft sein. "Nicht in den Lüften darf der Mensch leben, wenn auf dem Boden der Wirklichkeit große Pflichten zu erfüllen sind. Und nicht rückwärts darf er gehen, denn 'Vorwärts' heißt das gewaltige Lösungswort der Menschheit".(15).

Bei genauerer Untersuchung leuchtet es ein, daß dieses satirische Anliegen Heines sich unschwer durch die im

vorigen Kapitel erwähnten Begriffe der kritischen Aneignung der Tradition und Verflüssigung der identitätsstiftenden Kräfte vermitteln läßt. Denn schließlich bezweckt Heine die Befreiung der Menschheit von erstarrten Lebens- und Denkweisen und die Beweglichkeit der gesellschaftlichen Institutionen.

Wie und mit welchen Mitteln diese Absicht in der Dichtung Heines verwirklicht wird, offenbart sich vor allem durch seinen Stil und die Struktur der Satiren.

Aber noch bevor wir uns der Darstellung der Heinschen Satiren zuwenden, muß die Frage nach dem Selbstverständnis Heines als Satiriker gestellt werden. Es gibt eine Anzahl Belege, so etwa wie seine Selbstbezeichnung als der deutsche Aristophanes, die Heines satirisches Wollen deutlich machen. Aber es ist noch öfter bei Heine von Humor die Rede. Von 'Ideen. Das Buch Le Grand' heißt es also, er habe dieses Werk im kecksten Humor geschrieben. Die erste Konzeption der 'Bäder von Lucca' nennt er sein "großes humoristisches Werk;" das 'Atta Troll' nennt er ebenfalls "ein kleines humoristisches Epos". Sogar 'Deutschland. Ein Wintermärchen' heute als Kapitale Satire gefeiert, kennzeichnet Heine als ein höchst humoristische Reise-Epos". Das dürfte aber an den schon erwähnten

Bedeutungswandel der verschiedenen Begriffe liegen. Die Definition des Humors als versöhnende Kraft mit dem Vorzeichen der Harmlosigkeit setzte sich erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch. Zu Heines Zeit herrschte noch die von Jean Paul angeführte Bezeichnung des Humors als 'weltvernichtende Idee', eine durch "die Exzentrik subjektiver Brechung potenzierte Widerspiegelung einer umgestülpten Weltordnung".(16) Damit wurde der Humor in der Nähe von der Ironie gerückt und entsprach kaum der emanzipatorische Absicht Heines. Von Satire war in dieser Zeit nur selten die Rede. Kaum Wunder also, daß Heine sich als Humorist sah und nicht als Satiriker. Aber was Heine unter Humor verstand läßt sich eher mit dem heutigen Satire begriff erklären und wurde auch im Laufe der Rezeptionsgeschichte als Satire umgebucht.

Die Absichtlichkeit der Heineschen Darstellung ist ihr etwas Eigentümliches und läßt sich in der Gesamtstruktur der Satire sowie in den kleinsten Einheiten der Sprache feststellen. Als treffliche Beispiele für die satirische Darstellung Heines bieten sich seine späteren Gedichte, die zwei Versepen 'Atta troll' und 'Deutschland. Ein Wintermärchen', vor allem aber seine Frosawerke, nämlich die 'Reisebilder'. Das

Charakteristische dieser Prosa liegt nach Wienberg "nicht allein in der Natur der ausgesprochenen Ansichten, namentlich der größeren Freiheit der politischen, sondern im verborgenen Räderwerk des Geistes, im Schwung, in der Konzentration der Gedanken nach einer gewissen Richtung, in der Wahl des Ausdrucks, im Bau der Periode, selbst in scheinbaren Kleinigkeiten, wie Absätze, Punkte und Kommata sind." (17).

Der besondere Reiz dieses satirischen Stils beruht einerseits auf einen aggressiven Witz und andererseits auf eine bissige Ironie, beide Mittel, die am meisten geeignet sind, die Brüchigkeit und Widersprüche der vorhandenen Welt ganz getreu widerzuspiegeln.

Dem Heineschen Witz ist nichts göltig, nichts unangreifbar. Seine verschiedenen Spielarten wie Antithese, Wortspiel, Paronomasie, Glosse u.a. "legen sich als Minen in die Risse der zeitgenössischen Wirklichkeit und sprengen sie auf." (18) Seine besondere Satirische Wirkung erreicht der Witz bei Heine dadurch, daß er "alle festen Vorstellungen, allen Glauben an Gewißheit und Dauer, alle höheren Ansprüche und alle höheren Werte mit den illusionenslosen Alltagserfahrungen und mit einer trivialen Wirklichkeit

Konfrontiert und fragwürdig erscheinen läßt" (19), Wie er das tatsächlich macht, läßt sich anhand von Beispielen näher erklären.

Die Metapher gehört zu den beliebtesten Mittel, der Heine sich bedient, seine Witze zu gestalten. Die Metapher bei Heine wird dadurch witzig, daß sie Bereiche miteinander kurzschließt, die traditionell nichts miteinander zu tun haben, - dürfen oder Erhabene und triviale Angelegenheiten vermischt. So zum Beispiel stiftet Heine eine Verbindung zwischen Religion und Geld, indem er die irdischen Vertreter des Glaubens als "geistliche Kaufleute" bezeichnet. Wo die Fremdheit der genannten Bereiche als extrem groß gilt, kann die hergestellte Verbindung als 'witzig' empfunden werden. Ihre satirische Wirkung aber erreicht sie dadurch, daß sie durch den Verstoß gegen gewisse gesellschaftliche Verbote eine schockwirkung auslöst, die das Denken, eine erneute Reflexion über die Gegenstände provoziert, hier die christliche Kirche und ihr Ablaßhandel.

An einer anderen Stelle, in der 'Harzreise' nämlich, kombiniert Heine die Bereiche 'staatliche Würdenträger' und das 'Kulinarische' in der Formulierung : " ... die Standbilder deutscher Kaiser" in Goslar sähen aus "wie

gebratene Universitätspedelle." Als Kapitaler Witz wird die Metapher von dem exoterischen Leser gleich begriffen. Die satirische Wirkungsabsicht jedoch geht davon aus, daß der Witz eine scharfe Gesellschaftskritik verbirgt. Impliziert ist hier eine Kritik gegen die damals herrschende Ständeklausel, die Heines emanzipatorischem Ideal, also der Gleichheit aller Menschen widerspricht.

An einer anderen Stelle in der 'Harzreise' benutzt Heine eine andere Spielart des Witzes, um seine Kritik gegen das Bildungswesen zu äußern- das Wortspiel. Heine beschreibt die Göttinger Professoren folgendermaßen: "Der Unterschied zwischen ordentlichen und außerordentlichen Professoren besteht darin, daß die ordentlichen nichts Außerordentliches und die Außerordentlichen nichts Ordentliches leisten".(20) Die Technik dieses Witzes leiht, wie Freud uns in seiner einflußreichen Arbeit über 'den Witz und seiner Beziehung zum Unbewußten' so ausführlich erklärt, (21) in der mehrfachen Verwendung des gleichen Worts, die am Anfang verblufft aber am Ende doch erhellt. Das Satirische dagegen besteht in der verborgenen Absicht, den Leser zu erneutem Urteil über eine traditionell als unanfechtbar geltende Institution zu drängen, also zu was im vorigen Kapitel als einer Kritischen Aneignung

der Tradition bezeichnet wurde. Eine Variation des Wortspiels, die Heine besonders geschickt in seiner Satire handhabt, ist die Paronomasie. Es handelt sich hier um ein homophones Wortspiel, d.h. lautliche Ähnlichkeit der Signifikanten wird zum Vehikel, zwischen oft weit auseinanderliegenden Bedeutungen eine plötzliche Verbindung zu stiften. Ein gutes Beispiel der Paronomasie bietet "die Bäder von Lucca". Hierch-Hyazinthos, der bei dem Herrn Markese Privatunterricht in der Poesiekunst genießt, plagt sich mit Gumpels (angeblich von Platen übernommener) Irrlehre ab, es komme dabei vor allem darauf an, "die Wahren echten Füße von der Poesie" auseinander halten zu können; zu diesem Zweck malt Hyazinth die metrischen Schemata, jeweils in großen Maßstabe mit Kreide auf den Boden. "Dieses geschäft scheint dem Kleinen Manne ziemlich sauer zu werden: keuchend, bei dem jedesmaligen Bücken, murmelt er verdrießlich: Spondens, Trochäus, Jambus, Antispaß, Anapäst und die Pest!" Aus dem Namen für einen versfuß (Antispast) wird durch minimale Veränderung des Signifikanten ein Ausdruck, der das Unbehagen eines Metrikschülers signalisiert, für den wie für Heine, die Metrik nichts anderes als alle Freude and Poetischem verhindernder "Antispaß." Die eigentliche Kritik hier, wie in der ganzen Platen-polemik zielt auf eine

Sprengung der Kunstbegriffs der klassischen Ästhetik durch eine entschieden engagierte Literatur.

Um ein weiteres Beispiel wiederum von den 'Bädern von Lucca' anzuführen: der Kleine Lotteriekollekteur Hyazinth behauptet, der große Baron Salomon Rothschild habe sich als "Oberkollekteur der Rothschildschen Lose" bezeichnet und ihn deswegen behandelt ganz wie seinesgleichen, ganz famillionär. Angespielt wird hier wiederum auf die Ständeklausel denn gleichberechtigt darf sich neben den Großbankier nur setzen, wer mit ihm denselben Beruf teilt. Noch wichtiger aber, worauf Wulf Wülfing unsere Aufmerksamkeit lenkt, ist die besondere Art der Paronomasie heinescher Provenienz.(22) Indem sie ein Ausdruck aus dem privaten Bereich ("familiär") mit einem aus dem geschäftlichen (Millionär) kontaminiert, gehört sie zu jener von Heine neu entwickelten Form, in der die Widersprüche als Widersprüche erstarren und in dieser Erstarrung wird die erstarrte oder zur Erstarrung tendierende Widersprüche in der Wirklichkeit schlechthin widerspiegelt. Ähnliches leistet auch das Reim bei Heine, also eine höchst subjektive und zeitgemäße Interpretation von Wirklichkeit. Anlässlich von Beispielen wie 'Orthodoxen' / 'Ochsen' 'Monarchen' / 'snarchen' 'Würsten' / Fürsten kann gezeigt werden, wie

das Reimschema bei Heine Unverbindliche miteinander Kombiniert und eine Kommentierende Funktion übernimmt. Die eigentliche Leistung des ebenso berühmten wie berüchtigten Heineschen Witzes scheint darin zu liegen, daß er den immer erneut zur Fixierung ideologischer Positionen tendierenden Reflexionsprozeß immer wieder in Gang setzt. Auf die im Kapitel II bezeichneten Kategorien gebracht heißt es: der witz bei Heine ermöglicht eine neue dialektische Aneignung traditionell überlieferter Werte und sichert eine Verflüssigung der in der Gesellschaft wirkenden Bewußsein und Identitätsstiftenden Kräfte. Nicht nur der Witz, auch die Ironie steht Heine zur Verfügung. Als Beispiel für die Verwendung der Ironie als Mittel der Satire sei ein 1842 geschriebenes Zeitgedicht gewählt - 'Die Tendenz'.

Deutscher Sänger ! sing und preise
Deutsche Freiheit, daß dein Lied
unsrer seelen sich bemeistre
Und zu Taten uns begeistre,
in Marseilllerhymnenweise.

Girr nicht mehr wie ein Werther,
Welcher nur für Lotten glüht-
Was die Glocke hat geschlagen,

Sollst du deinem Volke sagen,
Rede Dolche, Rede Schwerter!

Sei nicht mehr die weiche FLöte,
Das idyllische Gemüt-
Sei des Vaterlands Posaune,
Sei Kanone, sei Kartaune,
Blase, schmettre, donnre, töte

Blase, schmettre, donnre täglich,
Bis der letzte Dränger flieht-
Singe nur in diese Richtung
Aber halte deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich. (23)

Bekanntlich richtet sich das Gedicht gegen die 'Tendenzpoesie' die Heine in Vorwort zum 'Atta Troll' als "jener vage, unfruchtbnare Pathos, jene nutzlose Enthusiasmusdunst" beschreib der sich mit Todesverachtung in einen Ozean von Allgemeinheiten stürzte. Die Kritik wird aber nicht direkt geäußert sondern durch ironische Verstellung. Da die Ironie hier nur im Dienst der Satire steht und die satire die Entlarvung, das Enthüllen verlangt, muß die Ironie sich als Ironie bloßstellen. Das geschieht im Gedicht auf die

raffinierste weise. Durch einen bloßen Überschuß an sprachlichen Aufwand, verrät sich die Ironie. Die Hyperbel und Häufung am Ende der dritten und zu Beginn der vierten Strophe wirken gerade nicht verstärkend, sondern deklassierend. Das Allzuviel an starken Wörtern führt zu einer Inflation der Bedeutungen, die das Gedicht ironisch durchbricht und die patriotischfeierliche Pose, die unreflektiert draufgängerische Drohgebärde der Lächerlichkeit preisgibt. Aus dieser Lächerlichkeit geht die satirische Wirkung des Gedichts hervor. Das Kunstvolle, ironische Verhüllen und Verschleiern der Schärfe der satirischen Negation ist es, das dem "esoterischen" Leser stets den Durchblick auf das eigentlich gemeinte gewährt.

Die satirische Wirkung besteht aber nicht nur im Stil, sondern in der gesamten Struktur. Es sei hier nochmals auf die im ersten Kapitel erwähnte Notwendigkeit betont, die Satire nicht nur in seiner Einzelheiten sondern als Ganze zu betrachten. Im Zusammenhang mit der satirischen Struktur Heines sind drei Aspekte hervorzuheben—die anti-thetische Gestaltung, das Fehlen von einer geschlossenen, einheitlichen Form und die Beweglichkeit der Gestaltung. Das Kontrapunktieren von Gegensätzlichen Motiven ist eine Wesensnotwendigkeit der satirischen

Darstellung,. Die Erfahrung des Bruches, des Risses, des Kontrasts, der Widersprüche der wirklichen Welt verlangt eine Gestaltung, die alles einheitliche Aussagen aufsprengen muß. Wie Heine die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Grundprinzip seiner Komposition macht kann am besten an seiner Handhabung des Traummotivs, vor allem in der 'Harzreise' exemplifiziert werden. Die Erzählstruktur hier beruht auf einem geschickten Wandel von wanderhaft erlebten Tagen und nächtlichen Traumszenen, die die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit auf höchst wirksamer Weise hervorhebt. Das stete Wechsel zwischen Traum und Leben, Zwischen Ideal und Wirklichkeit führt den Leser zur Einsicht in die Mangelhaftigkeit der vorhandenen Welt. In Worten von Wolfgang Preisendanz: "In den Traum dringt die öde Alltagserfahrung ein, in die Leidenschaft die Zersetzende Banalität, die Idee verzerrt sich im Spiegel der Realität zur Grimasse, Gefühl und Stimmung zerfließen in schale Ernüchterung." (24)

Ein zweiter Aspekt der Werkstruktur Heines, der für eine satirische Wirkung sorgt ist die auf dem ersten Blick ziemlich Zusammenhanglos, ja geradesu chaotisch wirkende Komposition. In den Reisebildern zum Beispiel kommt zur Sprache ein kunterbuntes Durcheinander von Fakten, Phänomenen, Episoden, Prospekten,

Bewußtseinsdaten, ein Potpourri von Realitäten der verschiedensten Ebenen und Dimensionen, die sich nur durch Assoziation und Reflexion über das grundlegende satirische Motiv zu einem einheitlichen Werk zusammenschließen läßt. Das Ineinanderspielen von verschieden zentrierter und verschieden gelagerten Gedankenhorizonten und Reflexionsebenen ist aber ein bewußt eingesetztes Mittel, damit der Leser mit neuen Augen sehen muß, damit die witzige Erkenntnis erstarrte Denk-Empfindungs- und Bewertungsweisen auflockert oder erschüttert. "Die Meisterschaft auf der Ebene des Reisebildes, des Berichtes, der Glosse, das Fehlen aller zu Ende geführten erzählerischen Formen," schreibt Wolfgang Preisendanz, "bezeugen diesem ausschließlich prospektivisch anleuchtenden und niemals aus der Einbildungskraft heraus getretenden Charakter, den Relativismus seiner Prosa". (25)

Letzlich wird auf die Beweglichkeit der satirischen Struktur bei Heine hingewiesen. Die Heinesche Darstellung hat etwas Prozeßhaftes an sich, denn Heine geht es nie darum, herrschende Ideologien durch andere zu ersetzen, sondern eine menschliche Identität anzustreben, die sich erst in einer idealogiefreien Weltgesellschaft verwirklichen kann. Darum drängt er den

Leser zu stets erneuter Urteilbildung und dann ihm sogleich destruiert um neue Perspektive wieder zu eröffnen. Im Moment ihrer Formulierung werden alle eindeutigen Positionen bereits wieder in Frage gestellt, relativiert und ins Zeitlos-gültige überführt, zugunsten einer erneuten Öffnung des Reflexionsprozesses für das Ganze der Erfahrungswirklichkeit der Zeit. Und damit sind wir am letzten Punkt der Untersuchung der Heineschen Satire gekommen, nämlich ihre Wirkung.

Daß es Heine gelungen ist sich durch seine Satire aus seiner mißlichen Lage herauszufechten und seine künstlerische Identität zu behaupten, steht heute außer Frage. Die Frage, ob es ihm gelungen ist, die zerissene deutsche Identität wiederherzustellen, ist nicht so leicht zu beantworten. Denn seine satirischen Aussagen können erst in der Interpretation durch den Leser zu wirklich intendierten werden. Die satirische Struktur Heines fordert die Bemühung des Lesers stets heraus. Und den, esoterischen Leser, der die Tiefenstruktur seiner Werke freizulegen vermochte, gab es zu seiner Zeit nur wenig. Dafür aber hat die Heinesche Satire eine nachhaltige Wirkung. Bis in die moderne Zeit ist es ihr gelungen, das Interesse des Lesers aufrechtzuerhalten. Und gerade dieser Reiz verleiht seiner Satire die Kraft, den historischen Anlaß ihrer Entstehung zu überleben

und für die späteren Generationen mehr als ein bloßes
historisches Dokument zu sein.

ANMERKUNGEN

1. Windfuhr, Manfred: Heinrich Heine. Revolution und Reflexion. Stuttgart 1976. S. 80 f.
2. Börne, zitiert nach Borries Mechthild: Ein Angriff auf Heinrich Heine. Kritische Betrachtungen zu Karl Kraus. Stuttgart 1971. S.17.
3. Preisendanz, Wolfgang: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München 1973. S.12.
4. Zitiert nach Brummack, Jürgen (Hrsg): Heinrich Heine. Epoche-Werk-Wirkung. München S.49.
5. Kraus, Karl: Sprüche und Widersprüche.
6. Brummack, Jürgen (Hrsg): Heinrich Heine. Epoche-Werk-Wirkung. München S.53 f.
7. A.a.O.S.15.
8. Hermand, Jost: Der frühe Heine. München 1976, S.166.
9. A.a.O. S.167.
10. Heine, zitiert nach Manfred Windfuhr: Revolution und Reflexion Stuttgart 1976.

11. Heines Werke. Bd.I Berlin und Weimar 1981.
12. Heines Werke. Berlin und Weimar 1981.
13. Heinrich Heine in 'Atta Troll': Heines Werke. Bd. II Berlin und Weimar 1981.
14. Heinrich Heine: Die Bäder von Lucca. In: Heines Werke. Bd. III Berlin und Weimar 1981.
15. Heine zitiert nach Borries Mechthild: Ein Angriff auf Heinrich Heine. Stuttgart, 1971, S.51.
16. Preisendanz, Wolfgang: Die umgebuchte Schreibart. In: Heinrich Heine - Artistik und Engagement. Stuttgart 1977. S.5.
17. Wienberg zitiert nach Wolfgang Preisendanz : Heinrich Heine. Werke-strukturen und Epochenbezüge; München 1973. S.22.
18. Ebd.
19. Preisendanz, Wolfgang: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München, 1973, S.14.
20. Heines Werke. Bd.II Berlin und Weimar 1981. S.8.
21. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt am Main. 1981. S.31.

22. Wülfing, Wulf: 'Skandalöser Witz', In: Heinrich Heine - Artistik und Engagement. Stuttgart, 1977. S.52.
23. Heines Werke. Bd. I. Berlin und Weimar 1981, S.157.
24. Preisendanz, Wolfgang: Werkstrukturen und Epochenbezüge. München 1973, S.16.
25. A.a.O. S.15.

V. Karl Kraus oder Satire aus der Sprache

"Ich will gleich bekennen, daß ich ihn [Karl Kraus] für den größten deutschen Satiriker halte, den einzigen in der Literatur dieser Sprache, den man neben Aristophanes, Juvenal, Quevedo, Swift und Gogol zu nennen ein Recht hat."(1).

-Elias Canetti.

"Es gibt zwei Dinge, gegen die man nicht kämpfen kann, weil sie zu lang, zu dick sind, keinen Kopf und Fuß haben: Karl Kraus und die Psychoanalyse"(2).

-Robert Musil.

Solche weit auseinanderklaffenden Meinungen der Zeitgenossen waren typisch für Karl Kraus. Daß Karl Kraus zu seiner Zeit Verehrer sowie Gegner hatte, ist gleichsam dem Prinzip der Satire zuzuschreiben; daß seine Satiren noch heute nichts an der Leidenschaftlichkeit der Parteinahme pro und kontra verloren haben, ist erstaunlicher. Denn Kraus war, trotz des verhältnismäßig großen Kreises derer, die ihn hörten oder lasen, für das allgemeine Publikum der große Unbekannte, totgeschwiegen von einer Presse, die ihm als Kulturschande gilt, totgeschwiegen von der Literaturgeschichte, die er verachtete.

Aber auch in der Erinnerung derer, die ihn kannten, erscheint das Bild des Schriftstellers höchst widerspruchsvoll. "Für die einen war er eine unfehlbare Autorität, für die anderen nur das Objekt blinden Hasses; jenen war er der Prophet, der um die Menschheit bangt, diesen ein verbitterter Menschenhasser. Wo jene in seinem Selbstbewußtsein nur den berechtigten Stolz des Künstlers auf sein Werk sahen, erblickten diese nur eine monomanische Eitelkeit, die niemand neben sich anerkennt".(3). Noch heute drängt Kraus seine Anhänger und Gegner in extreme Kampfpositionen, von denen aus es keine Vermittlung gibt.

Die geschichtliche Distanz, aus der wir heute das Werk von Kraus zu überblicken vermögen, hat aber diesen affektgeladenen Charakter seiner Rezeption erheblich gedämpft. Eine veränderte Bewußtseinszustand macht es uns heute möglich, ja erforderlich, bestimmte Wertmaßstäbe methodisch neu zu überdenken. Die Widersprüche in der Persönlichkeit sowie in der Wirkung von Kraus sind im wesentlichen, wie im Fall von Heine, Ausdruck der Zeit und sind nur im Hinblick auf diese zu verstehen.

Karl Kraus wurde am 28 April 1874 als neuntes Kind einer

jüdischen Familie in der kleinen nordböhmischen Stadt Jicin geboren. Hier verbrachte er auch seine ersten Lebensjahre. Sein Vater Jakob Kraus errichtete dort eine Papierhandlung und brachte es durch seine Geschäftstüchtigkeit zu beträchtlichem Wohlstand und Ansehen. Vom böhmischen Jicin wechselte er in die Metropole Wien, in der sich sein kapitalistischer Tatendrang wesentlich besser würde entfalten können. In Wien überdauerte seine solide Firma alle Wirtschaftskrisen und bestand noch lange nach seinem Tode fort. Wie es die Briefe an seinen Sohn zeigen, war Vater Kraus den Kindern mit großer Liebe zugetan. Er kümmerte sich um ihre Erziehung und dabei sparte er nie. Auch von der Mutter wurde der zarte, kränkliche Karl, der schon früh Anzeichen einer seitlichen Rückgratverkrümmung zeigte, von besonderer Liebe umgeben.

Auch der Schulbesuch wurde für Karl zu einem spannenden und dabei beglückenden Erlebnis. Hier kam er zum ersten Mal in Kontakt mit der Kunst: Musik und Poesie, freilich in Gestalt des Lesebuchs und des Schulliedes. Die Gedichte des Lesebuchs wurden später zu seinen Vorbildern. Im Herbst 1884 trat er in das Franz-Josef-Gymnasium ein. Zum Tragen einer scharfen Brille genötigt, konnte sich der Gymnasiast Karl an den

traditionellen Schlachten zwischen den Schülern nicht beteiligen. Dafür aber war er beinahe immer der Klassenprimus. Und schon hier entwickelte und verschärfte er den kritischen Blick für das Lächerliche. Wie er später selber berichtet: "Während meine Kameraden schlechte Sittennoten bekamen, weil sie unter der Bank Bücher lasen, war ich ein Musterschüler, weil ich auf jedes Wort der Lehrer aufpaßte, um ihre Lächerlichkeiten zu beobachten". (4).

Gleich nach dem Schulabgang begann der junge Abiturient literarische Korrespondenzen zu versenden, Und als sein erster Versuch, Schauspieler zu werden, scheiterte, wandte er sich entschieden zu seinem Schriftstellertum. Seine ersten journalistischen Satiren waren große Erfolge, und Kraus sah sich ermutigt, seine eigene Zeitschrift zu gründen. Sein Vater half ihm bei der Gründung der Zeitschrift. Schon die erste Nummer der "Fackel" hatte so einen ungeheuren Erfolg, daß von nun an Kraus finanziell unabhängig war.

Weder in seiner Kindheit noch in der unbeschwerten Schulzeit sind also die Gründe zu suchen, die Widersprüche in ihm hervorriefen. Zwar versucht Margarete Mitscherlich -Nielsen zu zeigen, daß der frühe Tod der Mutter sowie seine physische Schwäche eine tiefe

Wirkung auf ihn hatte. In ihrer psychoanalytischen Bemerkungen zu Karl Kraus stellt sie fest, daß er deswegen einen Drang zur Melancholie hatte. Mit seinen überscharfen satirischen Attacken und seiner Fähigkeit, massive Bewissensagressionen nach außen zu wenden, wurde er davon abgehalten, Hand an sich zu legen (5).

Diese Analyse jedoch scheint zu sehr an den Haaren herbeigezogen zu sein. Die Impulse, die Kraus zur Satire trieb, sind vielmehr in der Zeit zu suchen. Kraus schrieb einmal, daß Wien damals ein Versuchstadium für den Weltuntergang war. Ganz unabhängig von Kraus beschrieb Emile Durkheim Wien um 1900 als ein Versuchsstadium für den verschiedensten soziologischen Experimenten. Das politische, gesellschaftliche, und geistige Leben der Stadt stand überall im Zerfall. Hermann Broch sagt uns, wie diese Dekadenz vor allem an den Kunstfassaden abzulesen war: "Die Wesensart einer Periode läßt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen, und die ist für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, (...) wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte; es war die Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der Falschen Renaissance, der falschen Gotik. Wo immer damals der abendländische Mensch den Lebensstil

bestimmte, da wurde dieser zu bürgerlicher Einengung und zugleich zum bürgerlichen Pomp, zu einer Solidität, die ebensowohl Sticksigkeit wie Sicherheit bedeutete. Wenn je Armut durch Reichtum überdeckt wurde, hier geschah es." (6).

Politisch gesehen war Österreich zu dieser Zeit einer starken nationalstaatlichen Identitätskrise ausgesetzt. Die Habsburgische Monarchie war schon im Untergang. Österreich war ein Vielvölkerstaat mit fünfzehn offiziellen Sprachen und vielen ethnischen Minoritäten. Jede Gruppe kämpfte für ihre eigene Identität. Überall war eine ideologische Desorientierung zu spüren. "Here we can speak of an endemic confusion of values, arising from the fact that no coherent model of the state existed. The Habsburg territories had traditionally derived their sense of identity - as bastion against heretic and infidel - from catholic and dynastic loyalties. These loyalties, like the rural economy on which the Habsburg state was traditionally based, were essentially medieval in character. Since the two decisive intellectual movements of modern Europe - the Reformation and the Enlightenment - had left the Habsburg Empire intact, a multinational state based on anachronistic principles survived into a century which was fundamentally hostile to them". (7). ökonomische und

soziale Reformen, die sich in England über drei Jahrhunderte durchsetzte, vollzogen sich in Österreich in knapp vierzig Jahren. Der Übertritt zur Moderne geschah also nicht stufenweise, sondern mit einem heftigen Zusammenprall von alten und neuen Institutionen. Der Prozeß der Modernisierung, anstatt dem Staat zu verstärken wie in Deutschland, führte den Zusammensturz noch rascher herbei.

Das war die politische Situation, die Kraus satirische Einbildungskraft nährte. Obwohl Kraus sich nie für die Politik interessierte, fühlte er sich von den politischen Geschehnissen der Zeit mitgerissen. Verzweifelt mahnte er gegen den ersten Weltkrieg, aber seine Warnung fiel auf taube Ohren. In apokalyptischen Visionen verkündete er später den Weltuntergang, das Nazi-Unheil, die sich nachträglich so schrecklich bestätigten.

In Wien um die Jahrhundertwende herrschten auch die größten gesellschaftlichen Widersprüche. Wie Edward Timms richtig bemerkt: "Kraus's Satire is the expression of a civilisation inwardly disintegrating. It reflects the incipient anomie which Durkheim detected in societies which offer no stable social attachments(...). He emphasizes the high suicide rate in Vienna at the

turn of the century, which in his theory of 'anomic suicide' is related to the loss of social equilibrium. The suicide rate in the Austrian army was exceptionally high, reflecting the insufferable contradictions between a rigid military system und disintegrating social norms. The suicide in 1913 of Colonel Alfred Redlin, a homosexual member of the Austrian Secret Service who was exposed as a Russian spy, revealed a conflict of loyalties which had become insoluble. But there were equally spectacular suicides among the intellectual elite, most notably that of Otto Weininger. In short, the Austrian crisis of identity imposed intolerable stresses on members of minority groups. It is hardly surprising that in Kraus's writings (...) suicide becomes a recurrent symbolic motif"(8). Die historischen Bezugspunkte des aus der Wiener Literatur um die Jahrhundertwende sprechenden Endstadiumsgeföhls zeigt auch Hans Kohn auf: "Wie Seismographen föhnten geistige Repräsentanten Wiens vor 1914 den nahenden Zusammenbruch der europäischen Welt des neunzehnten Jahrhunderts, das Fragile und Spielerische einer glänzenden Oberfläche, unter der in der Tiefe dunkle Kräfte zum Aufbruch drängten und auf der anderen Seite Müdigkeit, lässige Unentschlossenheit und Zweifel sich bargen"(9).

Wien hatte als das Assimilationszentrum, das es um 1900 noch war, die fremdartigsten Elemente angezogen und in sich versammelt. So waren seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nach Erlaß der josephinischen Toleranzedikte ständig jüdische Kaufleute aus Böhmen und Mähren nach Wien übergesiedelt, die im Laufe der Jahre wesentlichen Einfluß auf das geistige Leben der Stadt nahmen. Dadurch provozierten sie antisemitische Strömungen, die sich unter der Führung des damaligen Wiener Bürgermeisters Karl Lueger zur ersten modernen judenfeindlichen Massenbewegung auswuchsen. "Als Metropole eines Vielvölkerstaates bot Wien den fruchtbarsten Nährboden für rassistische Ideologien, die denn ja auch Anfang des 20. Jahrhunderts im Gedankenkreis der sogenannten Konservativen Revolution üppig zu blühen begannen. Schon vor 1914 wurde hier ein Germanenkult zelebriert und ein 'arisches' Selbstbewußtsein gezüchtet, dessen ungeheuerliche Konsequenzen dann viele Jahre später gezogen wurden"(10). Als Reaktion auf diese Radikalisierung in nationalistischen Kreisen erfolgte auf der Gegenseite der Zusammenschluß und die Organisation der Zionisten unter Führung Theodor Herzls.

Kaum Wunder also, daß Kraus' Einstellung zu der jüdischen Religion sowie zu der Frage der

Judenemanzipation höchst ambivalent war. Im Gegensatz zu Heine, der immer an seiner Ausgangsposition in der jüdischen Gemeinde festhielt, ließ sich Kraus nie durch seine Herkunft in der Judenfrage beeinflussen. Schon aus der Schule brachte er eine Abneigung gegen den jüdischen Fanatismus mit. Als assimilierter Jude glaubte er eine unabhängige Position bewahren zu können. Daher beurteilte er die unter der Führung Theodor Herzls entstandene neue Bewegung des Zionismus zunächst ganz negativ: "Bei gründlicher Abschließung von orthodoxen Einflüssen, bei völliger Verzichtleistung auf gewisse angestammte Vorurteile in Kleidung und Haartracht, die von der Mode längst überholt sind, scheint mir der Gedanke an eine endliche Kolonisation im eigenen Lande viel weniger Utopisches an sich zu haben, als die geplante Radikalkur des Exodus".(11).

Judentum und jüdische Eigenschaften werden also bei Kraus stets zum Gegenstand seiner Satire. Dabei beschäftigte er sich den Verfallstendenzen der Zeit, die er in Glaubenslosigkeit, Skeptizismus und Händlertum sah. Als sogenannte jüdische Korruption bekämpfte er die Verkoppelung von Kapital und Presse, die er vor allem in den mächtigen liberalen Zeitungen verkörpert sah. Ihre Tendenz, jeden Juden von vornherein als

unschuldig zu sehen und jeden Zweifel an ihm als Antisemitismus anzuprangern, kritisierte er sehr scharf. Vor allem auch die Wirtschaft mit dem Geld war nach ihm das Charakteristikum des modernen Judentums, von dem er sich nachdrücklich distanziert: "Ich glaube von mir sagen zu dürfen, daß ich mit der Entwicklung des Judentums bis zum Exodus noch mitgehe, aber den Tanz um das goldene Kalb nicht mehr mitmache(...)"(.12.)

Deswegen tritt Kraus aus der jüdischen Gemeinde aus und zum Protestantismus über. Und obwohl er von seiner Satire 'Eine Krone für Zion' später abrückte und auch seine Einstellung zur Person Theodor Herzls korrigierte, blieb seine Haltung der Judenfrage gegenüber weiter widersprüchsvoll.

Der Gegensatz von Progressivität und Dekadenz war vor allem im Bereich der Kunst und im geistigen Leben Wiens am schärfsten bemerkbar. In Wien, die um die Jahrhundertwende in der Literatur und Kunst Europas eine führende Rolle spielte herrschte noch ein kosmopolitischer Geist. Die verschiedenartigsten kulturellen und literarischen Strömungen liefen hier nebeneinander her, gleichzeitig sowohl in einander übergehende Stilrichtungen wie auch sich schroff von anderen Einflüssen absetzende totale Weltbilder

begünstigend. Für den Satiriker bot Wien nicht nur den Stoff für seine Satire, sondern auch eine Leserschaft, die in der Bewertung und Auslegung der Satire schon geschult war. In den Kaffeehäusern von Wien fand ein reger intellektueller Verkehr zwischen Künstlern aus den verschiedenen Bereichen statt. Aber diese kulturelle Avantgarde lebte in einem Spannungsverhältnis zu den konservativen Elementen. "Conflict rather than conciliation was the keynote, not only for Kraus but for his whole generation of Austrian iconoclasts. The city which feted Johann Stauß the younger responded with chilling incomprehension to the more radical innovation of Bruckner or Schoenberg. The most original minds of Vienna had to contend with a public predominantly hostile to dissonant forms of creativity.(...). The compositions of Bruckner were ridiculed, the architectural visions of Otto Wagner denounced as a ludicrous extravagance. Public petitions were organized against the paintings of Klimt, and the City Council took out an injunction against Adolf Loos's threateningly modernist building on the Michaelerplatz. Freud was ostracized by his colleagues and his follower Otto Gross actually imprisoned by his own father for deviant conduct. Schoenberg's concerts were disrupted by a scandalized audience and the goings-on in Egon

Schiele's studio so shocked his neighbours that he was arrested for immorality. Kokoschka's paintings also provoked an outcry. And the open-air production of his first play would have been wrecked by enraged spectators, if Kraus had not been there to call the police" (13).

Das einheitliche Bild, die Darstellung von der heilen Welt war eine Fabrikation von Autoren wie Felix Salten, die der Wien von Beethoven und Grillparzer nachsehten. Die Korruption und Verlogenheit in der Politik entsprach das Unechte in der Kunst. Nirgends gab es so einen großen Hang zur Ornamentierung. Die 'Dekoration' verbarg die Häßlichkeit und Grausamkeit des Lebens.

Am Anfang verbrachte Kraus die meiste Zeit in dem Stammlokal der jungen Literaten, dem Cafe Griensteidl. Aber bald enttäuschte ihn die Verlogenheit dieser Kaffeehausatmosphäre. Wie leidenschaftlich Karl Kraus schon damals jede Unwahrheit in der Literatur ablehnte, zeigt ein Brief an Arthur Schnitzler vom März 1893: "Ich hasse und haßte diese falsche, erlogene "Decadence", die ewig mit sich selbst coquettiert, ich bekämpfe und werde immer bekämpfen: die posierte, krankhafte, onanierte Poesie" (14). Die Demolierung des Cafe Griensteidl gab ihm dann auch den äußeren Anstoß zu seiner ersten

größeren Satire: 'Die demolierte Literatur. Wien wird jetzt zur Großstadt demoliert'. Diese Satire, in der Kraus die Scheingroßen durch Zitate aus ihren eigenen Schriften, durch leichte Übertreibung ihren Ausprüchen und Posen lächerlich macht, war ein großer Erfolg und wurde als Broschüre in mehreren Auflagen gedruckt.

Kraus' Antrieb zur Literatur war also wie bei kaum einem anderen Schriftsteller außerliterarisch: Seine Verantwortlichkeit, sein literarisches Engagement, die Dekadenz der Sprache zu bekämpfen, sein Bewußtsein des Ganzheitsverlustes, des Bruchs in der äußeren Welt bedeutete einen Verzicht auf das geschlossene, in sich ruhende Einzelwerk. In einem anderen Sinne von Heinrich Heine wurde auch Kraus das Ausleben seiner künstlerischen Identität verweigert. Um Künstler zu werden, vollzog er den Bruch mit der Kunst. Das "Ausmisten des unausmistbaren Augiasstalles" (15) wurde ihm zur Aufgabe.

Noch bevor wir uns der Darstellungstechnik von Kraus zuwenden, muß noch ein bedeutender Aspekt des Krauschen Dichtertums kurz gestreift werden, nämlich Kraus, Verhältnis zur Sprache. In seiner Polemik gegen "Heine und die Folgen" entwickelt Kraus die eigene Sprachauffassung als das positive Gegenbeispiel zu dem,

wie er meint, durch Heine verursachten Sprachverfall der Gegenwart. Da für Kraus die Sprache die Wirklichkeit schlechthin bedeutet, wird sie zum maßgebenden Organ der Erkenntnis verabsolutiert. Diese Gleichsetzung von Wort und Ding, Sprache und Wesen entspringt dem Glauben an einen ewigen und unveränderlichen Bestand von Gedanken, die im 'Ursprung' verankert sind: "Denn wie eigene Gedanken nicht mehr neu sein müssen, so kann, wer einen neuen Gedanken hat, ihn leicht von einem anderen haben. Das bleibt für alle paradox, nur für jenen nicht, der von der Präformiertheit der Gedanken überzeugt ist, und davon, daß der schöpferische Mensch nur ein erwähltes Gefäß ist, und davon, daß die Gedanken und die Gedichte da waren vor den Dichtern und Denkern (...). Alles Geschaffene bleibt, wie es da war, bevor es geschaffen wurde. Der Künstler holt es als ein Fertiges vom Himmel herunter" (16).

Das war Kraus' Sprachauffassung, die uns fast an der Sprachphilosophie Wittgensteins erinnert. Sprache hatte für Kraus symbolischen Manifestationscharakter. In dem kleinsten Abusus der Sprache spiegelte sich der ganze Zerfall der Wirklichkeit. Darum machte Kraus die Presse stets wieder Gegenstand seiner Satire, denn die Presse war es, die vor allem dieses Abusus schuldig war.

Nicht als Medium der Verständigung will Kraus die Sprache verstanden wissen, sondern sie bedeutet für ihn einen Auftrag zur Vermittlung letzter, ewig gültiger Wahrheiten. Sie wird so ins Metaphysische projiziert. Seine Versenkung in Sprache erlebt Kraus als religiöses Zwiegespräch:

"Und ich geh zurück an mein Gebet".(17).

Da Kraus den Zerfall der Zeit in dem Zerfall der Sprache erblickte, lag seine satirische Absicht darin, der Sprache ihre Keuchheit, ihre Reinheit wiederzugeben, und die Hoffnung auf einen unverzerrten kommunikativen Konsens wachzuhalten.

Die Hauptdarstellungsmittel, derer er sich dabei bediente, - Aphorismus, Epigramm, Glosse, Zitat, polemischer Aufsatz-sind die alten der satirischen Gattung. Aber sie alle werden entscheidend dadurch verwandelt, daß nicht mehr die Sprache das Vehikel des Stoffes ist, sondern dieser ihr den Anlaß gibt. "Freilich nicht um zu zeigen, wie ihre spielerische Meisterung das Bild Ironischer Weltaufhebung gibt, sondern um in ihr und durch sie, noch und gerade im geringsten Stoff, im bagatellhaftesten Vorfall, das Falsche des Ganzen sichtbar zu machen"(18).

Wie der satirische Stil bei Karl Kraus im allgemeinen funktioniert, zeigt uns Helmut Arntzen anhand eines Aphorismus von Kraus: "Man lebt nicht einmal einmal". Auf den ersten Blick ist das nur eine Verdoppelung des Wortes, die bedeuten sollte: "Man lebt keinmal". Dies, wie Arntzen sagt ist nur ein falscher Gemeinplatz und keine Satire. "Die beginnt dort, wo die Lieblingsmeinung des Spießers aufgenommen und durchgeschlagen wird: Man lebt nur einmal. Es ist der faule Fatalismus, der aus dieser Maxime die Berechtigung zu jeder Gemeinheit und der ganzen Stumpfheit bezieht und jeden und alle in sie einbezieht. Die Beruhigung des "einmal" kommt ins Wanken, indem es gewendet wird; aus dem puren Zahlwort, unter dem eh alles egal und einmal keinmal ist, gehen Zeit und Raum hervor. "Einmal" das ist: es war einmal, einst, wenn es auch wieder sein wird. Und 'einmal' ist auch noch ein Quantitatives, Räumliches, heute, nur noch in der Negation 'nicht einmal' erfahrbar (...). Beides bezeichnet die Dimensionen der menschlichen Existenz überhaupt. 'Nur' wird 'nicht einmal' und aus der Selbstberuhigung das Urteil; der Tod kommt nicht einst, sondern ist schon da, wo man 'nur' einmal' zu leben behauptet: 'nicht' einmal' tönt es dagegen als Echo und Wahrspruch" (19).

Der Aphorismus zählt dabei zu den beliebtesten Darstellungsmitteln der Krauschen Satire. Bei dem Aphorismus handelt es sich um eine Gattung, die wichtige Vermittlungen zur Philosophie und weltanschaulichen Verallgemeinerung herstellt. Er ist auch eine Gattung aber, der dem Subjekt den unmittelbarsten und spontansten Ausdruck, das schnellste Erfassen des Augenblicks gestattet. Die Möglichkeit des Aphorismus also liegt in der Offenheit seiner Prosa, im Fragmentarischen. Formal ist er unkompliziert; im Anfang kann schon das Ende vorweggenommen sein, und der Schluß erst bedeutet Anfang und Mitte. Der Aphorismus beruht auf Gegensätzen, denn in dem Aphorismus ereignet sich allemal die Kollision zwischen allgemeingültigen Normen oder einer umfassenden Theorie und konkreten subjektiven Erfahrungen.

Alle bedeutende Aphoristik entspricht also, sofern man sie als Methode betrachtet, zwei Prämissen: sie macht das Konkrete nutzbar, wodurch sie dem Wesen produktiver Kritik und produktiven Zweifels entspricht, und führt Gedanken oder Theorien weiter. Dieser Forderung nach Kritik, Zweifel und Entwicklung des Denkens entsprechend kommt es bei der Produktion von Aphorismen immer darauf an, Formulierungen zu finden, die den kritischen und rationalen Kern konkreter Erfahrungen zu

vermitteln geeignet sind. Mittel der Provokation, der satirischen Verzerrung, der subjektiven Überspitzung erweisen sich dazu also oft genug als besonders geeignet. Es leuchtet ein, daß der Aphorismus seinerseits am besten geeignet ist, Beweglichkeit des Denkens zu bewirken, also mit dem kleinsten Aufwand an Mittel den Leser stets ideologisch in Trab zu setzen.

Karl Kraus machte als erster den Aphorismus zum Methode einer totalen Konfrontation mit der Gesellschaft. Wie er mit seinem Aphorismus auf eine satirische Wirkung abzielte, läßt sich anhand eines Beispiels zeigen. Die Verbindung von Wort und Gedanke wird im krausschen Aphorismus im Wortspiel realisiert, da in ihm nicht mit dem Wort gespielt wird, sondern das Wort spielend zu sich selbst, zu seinem Ernst kommt. "Es geht weiter. Das ist das einzige, was weiter geht". In einem Satz hier wird Geschichte als zum Geschehen, zum bloßen Ablauf verkümmerte ausgewiesen.

Neben Aphorismen sind Glosse, Epigramme, satirischer Aufsatz und Polemik Hauptmittel der satirischen Darstellung Kraus. Sie sind alle Ausdruck seiner Kunstverzicht, denn sie alle den Verzicht auf Totalität suchen. Sie versuchen, durch die Tugend der Genauigkeit mit den Großformen wettzumachen. Sie versuchen, das

Detail als Bild des Ganzen zu zeigen, wenn es auch ein falsches Ganze ist. Der Vergleich irgendeiner Glosse von Kraus mit vielen umfangreichen zeitkritischen Romanen würde zeigen, daß bei Kraus der Mikrokosmos jenes Tropfens dargestellt wird, der das Faß zum Überlaufen bringt. "Denn eben dies ist die Leistung des Satirikers: die Lokalnotiz aus Leitomischl als Reflexion aller Publizistik zu zeigen, die aus der Welt ein Nachrichtenreservoir gemacht hat" (20).

Aber vor allem geschieht die 'Denunziation der Zeit durch den Satiriker' bei Karl Kraus wesentlich durch das Zitat. In seinem Aufsatz "Heiraten" in der "Fackel", gewährt uns Karl Richa Einsicht in die Krausschen Technik des Zeitungszitats. Er zählt dabei vier unterschiedliche Zitiertechniken auf - nach Kraus selbst die 'höchste Stilleistung', zu der er es in seiner Kunst der Satire gebracht habe.

Die erste Technik nennt er die 'Reproduktion einzelner isolierter Zeitungsausschnitte'. Durch die Wiedergabe in der 'Fackel' wird das Zitat seiner Herkunft aus der Zeitung entfremdet. Dem fügt Kraus nun eine Überschrift, die erst die Aufmerksamkeit weckt und das Zitat in die eigentliche satirische Anspannung reißt.

Indem der Autor nur als Zitierender in Erscheinung tritt, postiert er den Leser in dessen eigene satirische Funktion: er wird angestachelt und aktiviert. Dem entspricht in der kritisch-satirischen Theorie des Karl Kraus, daß die schrecklichen Wahrheiten der Zeit nicht erst aufgebracht, sondern immer nur aufgesucht werden müssen. Als Beispiel für diese Technik wird das folgende Zitat gegeben:

Ob die sich gut verstehn werden?

dVat.jd., W.S. Tocht., 25. J.ang.

lieb. P., wirtsch.erz., geb., musik; a

brav.j.t.M.i.gt.sich. Fos.verh.Mitg.

vorl.20.000 M.Bew.m.Ang.Fos.u.

Alt.u.E.H.1174 E.D.Bl.Moritzp.

Die Suche nach dem Lebenspartner -ein Versuch der Kontaktaufnahme- diskrediert sich im Akt dieser Zeitungsannonce. Die Schrumpfsprache der Inserats wird so zur Chiffre der Kontaktlosigkeit, die Kraus als Schicksal der hier sich anbahnenden Ehe meint vorwegnehmen zu dürfen.

Eine andere Technik ist die Reproduktion mehrerer Zusammenhängender Zeitungsausschnitte. Hier handelt es sich um Zitatkonglomerate, wie sie sich auf

Zeitungsdruckseiten befinden. Diese bilden dann einen satirischen Kontrast, indem sie sich gegenseitig decouvrieren und entlarven. So z.B.:

Die süße Welt hinten

Eigenschaften, Eheaffären! Süß ist dein Mund
Verpflichtungen! Allerorten! Hofte mich bald
Streng diskret! 32662-0 Hievon zu überzeugen.
Herzinnigst.

Herausgeber: Moritz Benedikt

Für die Redaktion verantwortlich: Andreas Hemberger.
Druckerei der 'Neuen Freien Presse' Carl Herrmann.

Papier: Guggenbacher Papierfabrik.

Die satirische Wirkung hier wird erst dann erreicht, wenn wir solche verdeckte Sex-Annoncen mit den scheinbar wohlgeordneten bürgerlichen Lebensverhältnissen zusammendenken.

Eine weitere Spielart des Zitierens ist die Wiedergabe aneinander-liegender Zeitungsausschnitte im Zitatvergleich. Als Beispiel dafür, der Zitatartikel 'Kinder der Zeit' mit den Spaltentiteln 'Die Zeitung in die Schule' und 'Der Tod eines Kindes'. Zum einen kommt es hier auf die unterschiedlichen Schauplätze in beiden

Zitaten an. Zum anderen übernimmt der 'Tod eines Kindes' der 'Zeitung in der Schule' gegenüber, die Aufgabe eines bissigen Kommentars.

Von der besonderen Wirkung des Zitats bei Karl Kraus zeugt auch Elias Canetti. "Das Zitat, wie er es gebrauchte, sagte gegen den Zitierten aus, er war oft der eigentliche Höhepunkt, die Vollendung dessen, was der Kommentator gegen jenen vorzubringen hatte. Es war Karl Kraus gegeben, Menschen sozusagen aus ihrem eigenen Mund heraus zu verurteilen". (21).

Und damit sind wir Schlußpunkt der Untersuchung gelangt— die Wirkung der Krausschen Satire. Zunächst blieb die Wirkung seiner Satire beschränkt. Die Gründe dafür sind nicht weit zu suchen. Zum einen war die Wirkung seiner Satire im Ausland auf Menschen beschränkt, die ein tieferes Verständnis für die deutsche Sprache hatten. Das Erfassen dieser Satire setzte ein Leben in der Sprache voraus, das meist auch jenen fehlte, die sie sprachen. Kraus, Satire ist aus der Sprache geboren, daher auch in eine andere Sprache kaum übersetzbar.

Zum anderen wurde das Verständnis seiner Satire selbst im deutschen Bereich durch die Vorlesungen von Kraus ergänzt. Der Hörer war vor allem von der Persönlichkeit

des Vorlesers fasziniert; als Leser der 'Fackel' interpretierte er dann nach diesem Eindruck. So erfaßte er die vordergründige Meinung des Autors, die tieferen Zusammenhänge entgingen ihm. Deshalb blieb die Wirkung seiner Satire, trotz seiner großen Podiumswirkung zumeist beschränkt.

Dafür aber hat die Satire von Kraus eine große nachhaltige Wirkung gehabt und nicht nur im deutschsprachigen Raum. Denn die Krausschen Satire ist Großstadtsatire wie die von Juvenal oder Joyce, und hat eine ewige Gültigkeit, lange nach die zeitliche Distanz die zeitlichen Schlacken ausgemerszt haben. Aber mehr als alle andere Satiriker in der Weltliteratur hat die Krausche Satire den großen didaktischen Potential. Da er die Kleinformen vorzog wie Aphorismen, Epigramme u.s.w. und wuste in diesen kleinen Sätzen die ganze Wirklichkeit zu verfassen, könnte sie auch ohne den Kontext gelesen werden, ohne daß etwas von ihrer satirischen Wirkung verloren geht.

Eine Auseinandersetzung mit der Krausschen Satire kann Leute noch dazu dienen, das Bewußtsein wachzuhalten und die Katastrophen fernzuhalten, vor denen er so ernsthaft warnte. Die Krausschen Aphorismen sind stets eine Aufforderung zu erneuter Reflexion und Urteilsbildung,

zu einer dialektischen Aneignung überlieferter Werte und bestehender Normen.

ANMERKUNGEN

1. Canetti Elias: Der Neue Karl Kraus. Vortrag gehalten in der Berliner Akademie der Künste. In: Canetti: Das Gewissen der Worte.
2. Musil, Robert zitiert nach Jens Malte Fischer: Affe oder Dalai Lama. In: Text und Kritik Karl Kraus. München 1975. S.145.
3. Schick, Paul: Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1965, S.8.
4. Kraus, Karl: Die Welt der Plakate. In: Unsterblicher Witz. München 1961. S.13.
5. Mitscherlich-Nielsen, Margarete: Sittlichkeit und Kriminalität. Psychoanalytische Bemerkungen zu Karl Kraus. In: Text und Kritik Karl Kraus. München 1975, S.218.
6. Broch, Hermann: Hofmansthal und seine Zeit. S.7
7. Timms, Edward: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. New Haven and London, 1986, S.12.
8. A.a.O.S.18.

9. Hans Kohn Zitiert nach Borries Mechthild: Ein Angriff auf Heinrich Heine> Kritische Betrachtungen zu Karl Krans. Stuttgart 1971. S.37.
10. A.a.O.S.37.
11. Zitiert nach Borries Mechthild A.a.O.S.38.
12. Kraus zitiert nach Borries Mechthild. A.a.O.S.38.
13. Timms, Edward: .Karl Krans. Apocalyptic Satirist, New Haven and London, 1986. S.6.
14. Zitiert nach Schick, Paul: Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1965, S.,29.
15. Simon, Dietrich: Literatur und Verantwortung. Zur Aphoristik und Lyrik von Karl Kraus. In: Text und Kritik: Karl Krans. München 1975, S.88.
16. Krans zitiert nach Borries Mechthild: Ein Angriff auf Heinrich Heine> Stuttgart 1977, S.44.
17. Kraus, Karl: 'Der Tag'. zitiert nach Borries Mechthild. A.a.O.S.45.
18. Arntzen, Helmut: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. In: Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt am Main 1971.,
19. A.a.O.S.160.

20. A.a.O.S.174.

21. Canetti, Elias: Der neue Karl Kraus. Vortrag gehalten
in der Berliner Akademie der Künste.

Anstatt einer Schlußbemerkung - Exkurs über Adornos Konzeption der Satire

Anstatt einer resümierenden Zusammenfassung des vorangegangenen ziehen wir es vor, als letzter Versuch über die Satire, eine Auseinandersetzung mit der Satirekonzeption Adornos zu unternehmen. Die Überlegungen von Theodor W. Adorno zur Satire sind bislang weder im Hinblick auf das jeweils zugrundeliegende ästhetische Konzept noch auf die kontroverse Auffassung über die mögliche Wirksamkeit satirischer Literatur, in der germanistischen Forschung berücksichtigt worden. Es scheint uns, daß die hier entwickelte These über die Funktion der Satire, in der Lage ist, Adornos pessimistische Auffassung über die mögliche Wirksamkeit der Satire zu widerlegen.

Adornos Artikel "Juvenals Irrtum" wurde 1946/47 verfaßt und erschien in seiner "Minima Moralia". Schon der Titel zeugt von dem Geschichts- und Kulturpessimismus, der in Adornos Schriften nur zu oft zu spüren ist. 'Difficile es satiram non scribere' - Schwer eine Satire nicht zu schreiben - lautet Juvenals Diktum. So verneint dies Adorno: Schwer eine Satire zu schreiben.

Adorno bezieht seine Satireuntersuchung - in einer auf Hegel und Marx fußenden historisch-dialektischen

Bestimmung auf Kategorien und entwickelt diese weiter. Er bestimmt die Satire also historisch, gründet darauf deren literarischen Verfahrensweise und bezieht dies auf die Wirkungsmöglichkeiten satirischer Literatur im 20. Jahrhundert.

Für Adorno hat die Satire nur eine historische Gültigkeit. Sie beruht auf der unmittelbaren Evidenz der Dargestellten. Notwendige Voraussetzung dafür ist ein gesellschaftlicher Konsens. "Nur wo ein zwingender Consensus der Subjekte angenommen wird, ist subjektive Reflexion, der Vollzug des begrifflichen Aktes überflüssig"(1) Grundlegend für die Wirksamkeit der Satire ist also ein außer-literarischer Konsens. Die Satire ist indirekte Gestaltung, die nie mit Namen nennt. Was einer schreibt und spricht ist nicht wörtlich gemeint, sondern stellt etwas dar, was kritisiert werden soll. Absicht und Inhalt der Kritik werden nicht explizit im Text formuliert, sondern nur aufgrund eines außerliterarischen Konsenses evident. Wo dieser Konsens, dieses kritische Bewußtsein fehlt, geht die Wirkung der Satire verloren.

Dieser Voraussetzung satirischer Evidenz erläutert er an der historischen Entwicklung von der Antike bis Karl Kraus. Bis zum Sieg der Bürgerklasse war der Verfall der

Sitten Gegenstand der Satire. In der Aufklärung wird die satirische Funktion von der Bewahrung der Sitten auf Kritik gegen die herrschende Klasse verlegt. Voraussetzung der satirischer Evidenz hier was das kritische Bewußtsein der Bürgerklasse. "Erst mit dem bürgerlichen Verfall hat sie (die Satire) zum Appell an Idee von Menschheit sich sublimiert, die keine Versöhnung mit dem Bestehenden und seinem Bewußtsein mehr duldeten. Aber sogar zu diesen Idee zählte Selbstverständlichkeit: Kein Zweifel an der objektive-unmittelbaren Evidenz kam auf". (2).

Gerade dieser Konsens, nach Adorno fehlt in der Gegenwart. Für ihn ist die Satire von Karl Kraus die historisch letzte Möglichkeit. Zu Kraus' Zeit bestand schon dieser gesellschaftliche Konsens und es gab keinen Zweifel darüber, "wer anständig und wer eine Schurke, was Geist und was Dummheit, was Sprache und was Zeitung sei" (3). In der modernen Zeit aber tangieren Bewußtsein und Wirklichkeit in eins. Ein kritischer Konsens-gar als proletarisches Klassenbewußtsein -sei historisch nicht länger möglich. "Einverständnis selber, das formale Apriori der Ironie, ist zum inhaltlich universellen Einverständnis geworden." (4). Indem Bewußtsein und Wirklichkeit in eins tangieren, wird die satirische

Darstellung zur bloßen Verdoppelung der Wirklichkeit degradiert. Die Satire resigniert sich dazu die Wirklichkeit durch deren bloßen Verdoppelung zu bestätigen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Adorno der Satire nur eine historische Gültigkeit zugesteht. Sie ist nicht als Kunst im eigentlichen Sinne zu verstehen, denn sie verfügt nicht über ihr eigenes Darstellungsmittel. Schließlich ist die Satire auf einen außerliterarischen Konsens angewiesen, um als Satire ausgelegt zu werden. Adorno sieht die Möglichkeit eines Konsenses als Voraussetzung satirischer Evidenz im 20. Jahrhundert aufgrund des fehlenden Bewußtseins über historische Widersprüche nicht gegeben und stellt damit die Möglichkeit von Satire radikal in Frage. Dies zwingt dazu, sich mit den Prämissen seiner Hypothese auseinanderzusetzen.

Aber noch vorher scheint es angebracht, die Ergebnissc unserer Forschung kurz zu wiederholen. Sie lassen sich in den folgendenden Thesen zusammenfassen:

1. Die Satire entsteht immer zu Zeiten wo die Widersprüche in der Wirklichkeit das Individuum sowie die Gesellschaft in eine Identitätskrise stürzen

2. Im Gegensatz zu der Ironie hat die Satire einen bestimmten Zweck. Ihr Zweck nämlich ist die Ausbildung der Identität
3. Wie die Untersuchung von zwei ganz verschiedenen, historisch durch ein ganzes Jahrhundert voneinander getrennten Satirikern zeigt, verfügt die Satire über ihre eigenen, der Wirkungsabsicht des Autors entsprechenden Darstellungsmittel und -technik
4. Ihre Identitätssuche treibt die Satire durch die dialektische Aneignung der Tradition einerseits und die Verflüssigung der identitätsstiftenden Kräfte in der Gesellschaft andererseits
5. Obwohl die Satire aus einer unmittelbaren zeitlichen Anlaß entsteht, hat sie eine nachhaltige Wirkung. Was sie da anbahnt dauert über die Zeit hinweg.

Über den besonderen Zusammenhang zwischen Geschichte und Satire also stimmt auch unsere Analyse mit Adorno überein; nämlich daß Satiren immer nur zu Zeiten entstehen, wo die Widersprüche in der Gesellschaft stark zum Bewußtsein drängen. Es werden dabei drei Übergangsperioden genannt, wo die Satire ihre Blütezeit erlebt hat. Hegel weist der Satire ihren Platz in der

ersten Übergangsperiode zu. Adorno sieht die dritte, nämlich der Eintritt in die Moderne, als die letzte Möglichkeit der Satire. Adornos These scheint auf einer beschränkten Perspektive, auf einen Gesichtspessimismus zu ruhen, der kaum zu rechtfertigen ist. Denn wer Geschichte als unendlichen Prozeß betrachtet, muß mit einem Wiederekehr von solcher Übergangsperiode rechnen.

Damit wird aber nicht gesagt, daß die Satire nur eine historische Gültigkeit hat. Die Auslegung der Satire als Identitätssuche zeigt, daß sie immer in der Lage ist, dank ihrer bewußtseinstiftenden Kraft die Grundlage für ihre Entstehung selber zu schaffen. Denn im Gegensatz zu Adorno möchten wir behaupten, daß die Satire doch eine Kunstform ist, die über ihre eigene Darstellungsform und -mittel verfügt. Zwar sind es die Mittel, die auch die anderen Kunstformen benutzen. Der große Unterschied liegt aber in der satirischen Handhabung dieser Mittel. Diese Technik, die der Satire eigen ist beschreibt Kurt Wölfel folgendermaßen: "Die virtuose Handhabung perspektivischer Überraschungen: der schier unerschöpfliche Reichtum in immer neuen optischen Instrumenten und Maschinen, die Technik, durch vielfachen Wechsel der Standpunkte und Aspekte zu wirken, Proportionen zu vertauschen, Verhältnisse

umzukehren, den gewöhnlichen Nexus der Dinge zu lösen..." (5) Und was die Satire uns dabei liefert, ist kein Spiegelbild der Wirklichkeit, kein Abbild im Sinne von einer bloßen Verdoppelung der Realität, sondern ein Zerrbild, ein Vexierbild, das gerade durch seine Verzerrung die Divergenz zwischen Wirklichkeit und Ideal wieder zum Bewußtsein drängen kann. Darin liegt ihre große Möglichkeit, denn auch in Zeiten, wo die Wirklichkeit ins Monströse übersteigt und dem Schreckbild der Satire zu ähneln scheint, besitzt die Satire die Kraft, das fehlende kritische Bewußtsein wieder zu beleben. Northrop Frye bestätigt diese Meinung, wenn er sagt: "But on the other side of this blasted world of repulsiveness and idiocy, a world without pity and without hope, satire begins again. At the bottom of Dante's hell, which is also the centre of the spherical earth, Dante sees Satan standing upright in the circle of ice(...). Tragedy and tragic irony take us into a hell of narrowing circles and culminate in some such vision of the source of all evil in a personal form. Tragedy can take us no further. But if we persevere with the mythos of irony and satire, we shall pass a dead center, and finally see the gentlemanly Prince of Darkness bottom side up". (6).

In unserer Analyse der satirischen Funktion haben wir zwei Kategorien entwickelt - die kritische Aneignung der Tradition und die Verflüssigung der identitätsstiftenden Kräfte in der Gesellschaft. Es geht aus dieser Analyse hervor, daß die Satire nicht nur kritisches Bewußtsein stiften, sondern auch jenen gesellschaftlichen Konsens bewirken kann, durch den allein die Gesellschaft sich eine neue vernünftige Identität ausbilden kann. Sollte die Satire auf einen außerliterarischen Konsens angewiesen sein, wie Adorno es behauptet, so besitzt die Satire die Kraft auch noch diesen Konsens herbeizuführen.

Die Satire, hält wie ein Argusauge ihre ewige Wache über die Welt und sichert, daß das kritische Bewußtsein der Menschen nie verstumpft. Darin liegt ihr großes didaktisches Potential, ihre nachhaltige Wirkung, ihre identitätsbildende Kraft.

ANMERKUNGEN

1. Adorno, Theodor W.: 'Juvenals Irrtum' In: Minima Moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main 1970.
2. A.a.O.
3. A.a.O.
4. A.a.O.
5. Wölfel, Kurt zitiert nach Ludwig Claßen: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. München 1985. S.21.
6. Frye, Northrop: The Anatomy of Criticism. Princeton 1961, S.239.

BIBLIOGRAPHIE

1. Adorno, Theodor W : "Juvenals Irrtum." In : Minima Moralia Reflexion aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/Main 1970
2. Altenhofer, Norbert : Dichter über ihre Dichtungen. München 1971.
3. Arntzen, Helmut : Nachricht von der Satire. In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971.
4. Ders : Deutsche Satire im 20. Jahrhundert. In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971.
5. Ders : Karl Kraus oder Satire aus der Sprache : In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971.
6. Ders. : Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal In : Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt/Main 1971.
7. Ders. : Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils in "Mann ohne Eigenschaft". Bonn 1983.
8. Behler, Ernst : Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt 1981.
9. Borries, Mechthild : Ein Angriff auf Heinrich Heine. Kritische Betrachtungen zu Karl Kraus. Stuttgart 1971.
10. Bloom, Edward and Bloom, Lilian : Satire's Persuasive Voice. London.
11. Brummack, Jürgen : Heinrich Heine. Epoche - Werk - Wirkung. München
12. Canetti, Elias : Der Neue Karl Kraus. Vortrag gehalten in der Berlin Akademie der Künste.
13. Claßen, Ludger : Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert München 1985.

14. Cohen, Sarah Blacher (Hrsg) : "Comic Relief". Humour in Contemporary American Literature. Illinois 1978.
15. Dryden, John : "A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire." Essays of John Dryden BD. II. Oxford 1926.
16. Duden, Arthur Power : American Humour. Oxford 1987.
17. Elkin, P.K. : The Augustan Defence of Satire. Oxford 1973,
18. Freud, Sigmund : Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Wien 1912.
19. Fischer, Ernst : Karl Kraus. Wien 1962.
20. Fischer, Jens Malte : Karl Kraus. Stuttgart 1974.
21. Frye, Northrop : The Anatomy of Criticism. Princeton 1957.
22. Grab, Walter : Heinrich Heine als politischer Dichter. Heidelberg 1982.
23. Galley, Eberhard : Heinrich Heine. Stuttgart 1976.
24. Grigson, Geoffrey (Ed.) : The Oxford Book of Satirical Verse. Oxford 1980.
25. Habermas Jürgen : "Wie können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?" In : Zwei Reden. Aus Anlaß der Verleihung des Hegel Preises 1973 der Stadt Stuttgart on Jürgen Habermas am 19. Januar 1974.
26. Haddas, Moses : A History of Latin Literature. New York 1952.
27. Hass, Hans- Egon : Ironie als literarisches Phänomen. Köln 1973.
28. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : Ästhetik. Ed. F. Bassenge Band. I Frankfurt/Main.
29. Heinemann, Gerd : Heinrich Heine. Frankfurt/Main 1976.

30. Hermand, Jost : Der frühe Heine, München 1976.
31. Highet, Gilbert : The Anatomy of Satire. Princeton 1962.
32. Hinck, Walter : Von Heine Zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozeß. Frankfurt/Main 1978.
33. Karl Kraus : Unsterblicher Witz. München 1961.
34. Karl kraus : Sprüche und Widersprüche, München 1955.
35. Karrer, Wolfgang : Parodie, Travestie Pastiche. München 1977.
36. Kaufmann, Hans: Heinrich Heine. Werke und Briefe. Berlin und Weimar 1972.
37. Ders. : Heine - Ein Lesebuch. Berlin und Weimar 1983.
38. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk Bern 1983.
39. Knörrich, Otto (Hrsg.) : Formen der Literatur, Stuttgart 1981.
40. Kutteneuler, W. (Hrsg.) : Heinrich Heine. Artistik und Engagement. Stuttgart 1977.
41. Mende, Fritz: Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981.
42. Mitscherlich - Nielsen, Margarete : Sittlichkeit und Kriminalität. Psychoanalytische Bemerkungen zu Karl Kraus. In : Text und Kritik. Karl Kraus. München 1975.
43. Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Köln, 1983.
44. Oesterle, Günter: Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepache, Stuttgart 1972.
45. Pfabigan, Alfred: Karl Kraus und der Sozialismus. Wien 1976.

46. Freisendanz, Wolfgang: Heinrich Heine Werkstrukturen und Epochenbezüge. München 1973.
47. Reider, Hans: Karl Kraus' "Die Letzten Tage der Menschheit". Wien 1970.
48. Rubin, Louis D. (Ed.): The Comic Imagination in American Literature. New Jersey 1973.
49. Seidel, Michael: The Satiric Inheritance from Rabelais to Sterne. New York 1963.
50. Schick, Paul: Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965.
51. Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Sämtliche Werke Bd. V, München 1968.
52. Simon, Dietrich: Literatur und Verantwortung. Zur Aphoristik und Lyrik von Karl Kraus. In: Text und Kritik. Karl Kraus. München 1975.
53. Sutherland, James: English Satire, Cambridge 1967.
54. Swift, Astrid: Die Englische Satire. Heidelberg 1974.
55. Timms Edward: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. New Haven und London 1986.
56. Verweyen Theodor: Theorie der Parodie. München 1973.
57. Weber, Dietrich: Die Satire. In: Formen der Literatur. Stuttgart 1981.
58. Weigel, Hans Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht. Wien 1973.
59. Windfuhr, Manfred: Heine-Studien. Hamburg 1972.
60. Ders : Heinrich Heine. Revolution und Reflexion. Stuttgart 1976.
61. Wollschläger, Hans (Hrsg.): Karl Kraus Lesebuch. Frankfurt/Main 1987.

