

**Was ist literarischer
Sarkasmus?**

**Ein Beitrag zur
deutsch-jüdischen Moderne**

Tauben vergiften

Schatz, das Wetter ist wunderschön,
Da leid ich's net länger zu Haus!
Heute muß man ins Grüne gehn,
In den bunten Frühling hinaus!
Jeder Bursch und sein Mädal
Mit einem Freßpaketel
Sitzen heute im grünen Klee,
Schatz, ich hab eine Idee!
Schau, die Sonne ist warm und die Lüfte sind lau,
Geh mer Tauben vergiften im Park!
Die Bäume sind grün und der Himmel ist blau,
Geh mer Tauben vergiften im Park!
Wir sitzen zusamm' in der Laube
Und a jeder vergiftet a Taube,
Der Frühling, der dringt bis ins innerste Mark
Beim Tauben vergiften im Park.
Schatz, geh bring das Arsen gschwind her,
Des tut sich am besten bewährn,
Streus auf a Graubrot kreuz über quer,
Nimms Scherzel, des fressens so gern.
Erst verjag mer die Spatzen,
Denn die tun eim alles verpatzen,
So a Spatz ist zu gschwind, der frißt's Gift auf im Nu,
Und des arme Tauberl schaut zu.
Ja, der Frühling, der Frühling, der Frühling ist hier,
Geh mer Tauben vergiften im Park!
Kanns geben im Leben ein größres Plaisier
Als das Tauben vergiften im Park?
Da Hansel geht gern mit der Mali,
Denn die Mali, die zahlt's Zynkali,
Die Herzen sind schwach und die Liebe ist stark
Beim Tauben vergiften im Park!
Nimm für uns was zu naschen
In der andern Taschen,
Geh mer Tauben vergiften im Park!

(Georg Kreisler)

Inhalt

Einleitung

Was ist literarischer Sarkasmus? (S. 9) – Warum die deutsch-jüdische Moderne? (S. 12) – Mit und gegen Freud: Zur Unterscheidung zwischen jüdischem Witz und jüdischem Sarkasmus (S. 19) – Der poetologische Ansatz: Sarkasmus als literarische Form (S. 25) – Der diskursive Ansatz: Sarkasmus mit Judith Butler denken (S. 33) – Polemik, Satire, Groteske: Drei Grundformen sarkastischer Literatur (S. 39) – Provokation, Agitation, Kompensation: Drei Grundintentionen sarkastischer Literatur (S. 42) – Nach dem Holocaust: Die Postmoderne als Verlust der jüdischen Witzkultur (S. 46)

Zur historischen Semantik

Zur Begriffsgeschichte des Sarkasmus:

Der wertneutrale Ursprung des Sarkasmus: Definition und Praxis in der antiken Rhetorik (S. 49) – „Unchristlich“: Zur moralischen Diskreditierung des Sarkasmus in der Neuzeit (S. 53) – Von der Rhetorik zur Poetik der Satire: Zur Begriffsgeschichte des Sarkasmus in England (S. 58) – Satiretheorie im Klassizismus: Die Unterscheidung urbaner und sarkastischer Ironie (S. 62) – Der anachronistische Vermittler: Christoph Martin Wieland (S. 67) – Nach der Rhetorik: Der deutsche Humor als Gegenbegriff zum sarkastischen Witz (S. 69) – Zur Begriffsgeschichte des „Judenwitzes“ (S. 75) – Ahasver als Subjekt des Sarkasmus: Zum mythischen Hintergrund des „jüdischen Witzes“ (S. 82)

Zum Begriff der ‚deutsch-jüdischen Moderne‘

Zur Entstehung des Antisemitismus (S. 91) – Zum Begriff der deutsch-jüdischen Moderne: Falsche Stereotypen und reale Strategien (S. 98) – Die zwecklose Konversion: Zum psychologischen Motiv enttäuschter Erwartungen (S. 103) – Die Geburt des Sarkasmus aus autoaggressivem Geist? Vom ‚Jüdischen Selbsthass‘ zur aggressiven Spöttelei (S. 109) – Die strategische Modernisierung: Das soziokulturelle Vorbild Paris (S. 115) – Der Sarkasmus und die Vulnerabilität: Zum Begriff der ‚Ruhestörer‘ (S. 124)

Was ist literarischer Sarkasmus? Eine ‚metapsychologische‘ Definition

Gegen Bachtin: Das Prinzip der Internalisierung externer Aggression (S. 134) – Der Prozess der Internalisierung (S. 137) – Zur Psychologie des Sarkasmus (S. 140) – Zum dynamischen Aspekt des Sarkasmus: Die poetologische Traditionsbildung als moderater Kompromiss (S. 142) – Zum topischen Aspekt des Sarkasmus: Von der progredienten zur regredienten Dramaturgie (S. 153) – Zum ökonomischen Aspekt des Sarkasmus: Zwischen Abfuhr, Traumabewältigung und emotionaler Indifferenz (S. 158)

Sarkasmus in der deutsch-jüdischen Moderne

Sarkasmus als Provokation: Heine und die Folgen

Heine und die Folgen:

Heine und die Folgen (S. 164) – Heines Modernisierung der deutschen Satire (S. 171) – Du sublime au ridicule in n'y a qu'un pas: Theorie und Praxis des „kecksten Humors“ (S. 177) – Die „protestantische

Streitaxt“: Heines Angriff auf Platen (S. 186) – Jenseits der ‚humoristischen Ironie‘: Zum Zusammenspiel von Polemik und Prophetie (S. 192) – Die psychologische Verfeinerung der Polemik: Heines Börne-Kritik (S. 198) – Von der progredienten zur regredienten Dramaturgie: Atta Trolls Weg vom Lächerlichen zum Unheimlich-Grotesken (S. 206) – Das erwachende Preußen im sarkastischen Fegefeuer: *Deutschland. Ein Wintermärchen* (S. 212) – Der Polemiker und die Späße des Allmächtigen: Heines spätes Bekenntnis zum Sarkasmus (S. 217)

Sarkasmus in publizistischer Form:

Sarkasmus in publizistischer Form: Stettenheim, Spitzer, Harden, Kerr (S. 222) – „Narren der modernen Kultur“ Zur Nähe von Feuilleton und satyrischer Wochenschrift (S. 230) – Das Beispiel Julius Stettenheim (S. 236) – Schmähs als feuilletonistische Verspottung des Peinlichen: Daniel Spitzers *Wiener Spaziergänge* (S. 238) – Agitation und Intellektualität: Sarkasmus nach der Dreyfus-Affäre (S. 243) – Die Krise des bürgerlichen Feuilletons und die Karriere des Essays (S. 247) – „Verrohung in der Theater-Kritik“? Zur Kontroverse um den neuen Ton im Berliner Feuilleton (S. 252) – Die Polemik in der neuen Form des Essays: Maximilian Harden und *Die Zukunft* (S. 257) – „Davidsbündlerkritik“: Alfred Kerrs feuilletonistische Offensive (S. 267)

Sarkasmus als Agitation: Karl Kraus und Kurt Tucholsky

Sarkasmus als Agitation (I):

Karl Kraus und die moderne Satire: Die Überwindung der Polemik als Ursprung moderner Sprachsatire (S. 278) – Die signifikante Peinlichkeit der Stillblüte: Zur Genealogie und Funktion der Glosse (S. 283) – „Hypertrophie des Schmockthums“: Die polemische ‚Erledigung‘ der Vorläufer (S. 287) – Zum Ursprung der Sprachsatire: Das *Harden-Lexikon* und die *Razzia auf Literarhistoriker* (S. 293) – Mit Nestroy und Shakespeare gegen die Zeit: *Die letzten Tage der Menschheit* (S. 299) – Dokumentation des Absurden: Zum Begriff der Realsatire (S. 303) – Humor und Pathos: Zur rhetorischen Inszenierung der Indignatio (S. 306) – Die Dramaturgie des Verlachens: Kontramedialität als Steigerungsprinzip des Komischen (S. 310) – Larven und Lemuren: Das sarkastische Spiel mit dem Unheimlichen (S. 313) – Schwarze Magie und Apokalypse: Zum alttestamentlichen Subtext der *LTM* (S. 316)

Sarkasmus als Agitation (II):

Tucholsky und die Berliner Moderne (S. 319) – Zwischen Heine und Kraus: Tucholskys Suche nach dem „politisch sarkastischen Witz“ (S. 322) – Tucholsky und die Sozialdemokratie (S. 329) – Die sarkastische Agitation gegen die pseudorepublikanische Republik: Eine fatale Strategie? (S. 336) – Mit 5 PS: Welcher Tucholsky ist sarkastisch? (S. 339) – Tucholskys Beitrag zur Politisierung des Kabarett: Gebrauchslyrik oder Couplettdichtung? (S. 343) – Die nostalgische Satire auf den jüdischen Spießbürger: Tucholskys *Wendriner-Geschichten* (S. 346) – Sarkasmus auf intermedialer Ebene: *Deutschland, Deutschland über alles* (S. 350) – Tucholskys Mißverständnis: Die Polarisierung als Strategie der Aufklärung (S. 354) – Die ambivalente Rezeption: Zeichen einer falschen Strategie (S. 357)

Sarkasmus als Kompensation: Alfred Döblin und Elias Canetti

Sarkasmus als Kompensation: Alfred Döblin und die expressionistische Groteske

Alfred Döblin und die expressionistische Groteske (S. 360) – Angstsignal und Angstbereitschaft: Zur ökonomischen Funktion von Döblins Sarkasmus (S. 367) – „Überlegenheitsgelächter“: Döblin, Nietzsche und die expressionistische Bewegung (S. 375) – Nietzsches Morallehre in *Die Ermordung einer Butterblume* (S. 382) – Die psychiatrische Methode und das lebensphilosophisch Komische: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (S. 386) – Vom Ausschneiden zum Zerschneiden der Zeit: Döblin und die Montage (S. 391) – Die jiddische Tradition des Erzählens: Die „Fabulierkunst“ als Korrektur des frühen Döblinismus (S. 396) – Der Kriegsneurotiker im lustigen Strom der lebenden Sprache: Sarkasmus und Psychoanalyse in *Berlin Alexanderplatz* (S. 400) – Das Drama der Rhetorik: Franz Biberkopf als Opfer der Mobilmachung (S. 403) – Rhetorik als Angstsignal: Zur Dramaturgie des „lebendigen Sprachstroms“ (S. 408)

Eine groteske Psychoanalyse des Ressentiments: Elias Canettis *Die Blendung*

Eine groteske Psychoanalyse des Ressentiments (S. 423) – Die Blindheit der Assimilation: Zu einem zentralen Motiv des Romans (S. 429) – Die Blindheit des Sarkasmus: Zur Problematik der Darstellung von Dummheit und Ressentiment (S. 434) – Gelehrter Herr und jüdischer Knecht: Canettis Transformation des *Don Quichotte* (S. 441) – Serielle Komik: Die Wiederholung als groteske Verwandlung (S. 447) – Canetti, Freud, Hoffmann und die Wiederkehr des Verdrängten: Das ‚Unheimliche‘ als Steigerungsprinzip des Sarkasmus (S. 452) – Macht und Ohnmacht des Gelächters: Canettis Überwindung der Satire (S. 456)

Nach dem Holocaust: Die ‚Postmoderne‘ als Verlust der jüdischen Witzkultur?

Die ‚Postmoderne‘ als Verlust der jüdischen Witzkultur? (S. 462) – Vom Erinnern aus Trauma zum Trauma des Erinnerns: Der Begriff der Zeugenschaft in der Holocaust-Literatur (S. 467) – Sarkasmus als „Kunst des Vergessens“? Zum Wandel der Holocaust-Literatur in der „zweiten Generation“ (S. 470) – Der Sarkasmus des Protokollanten: Albert Drachs kompensatorische Mimesis der Tätersprache (S. 474) – Die Groteske als Kompensation: Edgar Hilsenraths *Der Nazi und der Friseur* (S. 484) – Sarkasmus in der „dritten Generation“: Die unheimliche Reanimation des jüdischen Witzes (S. 488) – Die unheimliche Wiederkehr des jüdischen Witzes (I): Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (S. 491) – Die unheimliche Wiederkehr des jüdischen Witzes (II): Hendryk Modest Broder (S. 496) – Schlußwort: Plädoyer für ein amerikanisches Verhältnis zum jüdischen Witz (S. 500)

Literaturverzeichnis (S. 505)

Einleitung:

Was ist literarischer Sarkasmus?

Die vorliegende Arbeit ist die erste größere Studie zum Sarkasmus. Das ist eine erstaunliche und erläuterungsbedürftige Tatsache. Sie erklärt sich aus der eigentümlichen Ort- bzw. Heimatlosigkeit dieses Begriffes, einem freilich eher modernen Phänomen. Denn in der Antike hatte der Sarkasmus einen eindeutigen Ort, wird er doch in Quintilians Lehrbuch über den Redner als eine jener rhetorischen Figuren aufgeführt, die aus dem griechischen Begriff der *eironeia* hervorgingen. Der Sinn für diese griechische Ironie, die Quintilian treffend mit dem Begriff „*illusio*“ als Verspottung charakterisiert, scheint allerdings schon im Humanismus verloren zu gehen: In Scaligers Poetik wird der Sarkasmus aus dem Tropenarsenal der schönen Rede ausgegrenzt. Etwas vollmundig könnte man nun behaupten, dass der Sarkasmus seit diesem Ausschluß aus der Figurenlehre kein wirkliches theoretisches Asyl gefunden hat, weder in der Rhetorik noch in der Literaturwissenschaft. Zwar zählt das Adjektiv „sarkastisch“ zu einem häufig verwendeten Beiwort in der Forschungsliteratur zur Gattung der Satire, in theoretischen Texten zum Begriff des Komischen oder in motivgeschichtlichen Arbeiten zum Phänomen des Lachens und des Gelächters in literarischen Texten. Das analytische Interesse an diesem Begriff jedoch, welches in der Forschung zur literarischen Ironie zu erwarten wäre, war bisher eher stiefmütterlich. In den einschlägigen Arbeiten zum Ironiebegriff von Wayne Booth¹, Jan Swearingen, Uwe Japp², Beda Allemann³, Ernst Behler⁴ oder Benjamin Benett wird Sarkasmus gemäß seiner Etymologie als „beißende“ Unterform der Ironie wohl erwähnt, bleibt aber dennoch eher ein Randphänomen. Und selbst im umfangreichen Sachregister des Klassikers *Das Komische* der Arbeitsgruppe *Poetik und Hermeneutik* sucht man den Begriff Sarkasmus vergebens.⁵ Dies hat weniger seinen Grund in der moralischen Ambivalenz dieser Figur. Vielmehr liegt es daran, dass die eigentlichen Meister des Sarkasmus, seien dies nun Karl Kraus, Heinrich Heine, Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Alfred Döblin, Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek, in den kanonischen Theorietexten zur literarischen Ironie kaum herangezogen wurden. Den Ironiediskurs dominieren andere Autoren: Etwa Goethe, Friedrich Schlegel oder Thomas Mann.

Die Forschungslücke lässt sich zudem dadurch erklären, dass die klassische Definition der Ironie, welche das Gesagte und das Gemeinte unterscheidet bzw. in ein kontrafaktisches Verhältnis setzt, häufig zu einer Überblendung von Ironie und Sarkasmus und einer Unterbelichtung des Letzteren geführt hat. Es gibt keine rein sprachlichen Merkmale des Sarkasmus, was eine Äußerung zum Sarkasmus macht, sind formale, kontextuelle und situative Bedingungen. In eben diesem situativen Kontext liegt die Nähe zur Ironie, denn in beiden Fällen

¹ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London 1975.

² Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main 1983.

³ Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969.

⁴ Ernst Behler *Klassische Ironie - Romantische Ironie - Tragische Ironie*. Zum Ursprung dieser Begriffe, Darmstadt 1972.

⁵ Vgl.: *Das Komische*, hg.v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976.

signalisiert der Kontext eine Metaaussage, die wie im Falle der ironischen Rede der eigentlichen Aussage widerspricht. Selbst die Kodierung dieser impliziten Metaaussage geschieht auf eine der Identifikation ironischer Reden vergleichbare Weise: a) durch formale Indizien für den Anspielungs- bzw. Zitatcharakter der Aussage; b) durch Inkongruenz zwischen wörtlichem und nichtwörtlichem Text; c) durch überzogene Förmlichkeit.⁶ Die Intention, welche dem Sarkasmus zugrunde liegt, ist aber eine von Aggression geprägte: Sie hat einen angreifenden bzw. von Angriff geprägten Impuls, handelt es sich doch um eine höhnische, ja gar feindselige Art des Spottens. Der Sarkasmus ist bissig, verletzend, verwundend, das unterscheidet ihn von der Ironie: Wo diese auf eine rein *semantische Ambivalenz* zwischen Gesagtem und Gemeintem zurückzuführen ist, steht beim Sarkasmus immer auch eine *moralische Ambivalenz*. Die Unterscheidung von wörtlichem und nichtwörtlichem Text, auf welcher die klassische Definition der Ironie basiert, reicht beim Sarkasmus nicht aus, denn dieser ist mehr als nur ein rein semantisches Phänomen. Für den Sarkasmus ist nicht allein entscheidend, dass er die Regeln der Konversation bricht, wie dies die Ironie tut. Der Sarkasmus übertritt zudem auch kulturelle Verbote, er bricht moralische Tabus.

Zieht man einschlägige Kritiker heran, dann zeigen deren Einschränkungen relativ präzise, gegen welche Regeln der Sarkasmus verstößt, welche kulturellen Tabus er bricht. Ciceros *De oratore* verbietet das Lächerlichmachen von Fällen schweren Verbrechens und persönlichen Leids⁷; Thomas von Aquin bemängelte, daß es sarkastische Äußerungen immer nur in Bezug auf ein Übel oder Gebrechen gebe⁸; und Sigmund Freuds Definition des Komischen betonte: „Sowie die zwecklose Bewegung Schaden stiftet, die Dummheit zum Unheil führt, die Enttäuschung Schmerz bereitet“, ist all dasjenige gegeben, „was für eine komische Wirkung erfordert wird.“⁹ Wer den Schaden hat, braucht für den sarkastischen Spott bekanntermaßen nicht zu sorgen. Als grundsätzliches Kennzeichen des Sarkasmus ließe sich daher sagen, dass er auf einen wie immer gearteten personellen Schaden ironisch anspielt und diesen lächerlich macht. Um die grundlegende Etymologie des Sarkasmus als Form des „beißenen Spotts“ zu konkretisieren: *Sarkasmus ist eine Ironisierung von Unrecht, Leid, Dummheit oder Peinlichkeit*. Während ein normaler Diskurs diese vier Bereiche – menschliches Leid, soziales Unrecht, geistige Dummheit und peinliches Fehlverhalten – mit Diskretion, mit Ernst, Pietät, Mitgefühl, Sorge oder Betroffenheit behandelt, macht sich der Sarkasmus aus eben diesen Themen einen Spaß. Der Sarkasmus stellt eine Kommentierung dieser vier Themenfelder dar, die dem moralischen Gebot einer mitleidenden Reaktion widersprechen: Insofern bricht er ein Tabu. Begreift man eine mündliche Aussage oder einen literarischen Text als sarkastisch, so bezieht sich eine solche Einschätzung nicht allein auf die Inhalte von Leid, Unrecht, Dummheit und Peinlichkeit, sondern auf den

⁶ Vgl. J. Haiman: *Talk is Cheap. Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*, New York 1998.

⁷ „Nam nec insignis improbitas et scelere iuncta nec rursus miseria insignis agitata ridetur.“, in: Cicero, *De oratore*. Über den Redner, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2001, S.360.

⁸ „RESPONDEO dicendum quod irrisio non fit nisi de aliquo malo vel defectu.“, in: Thomas von Aquin, *Recht und Gerechtigkeit*, in: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa Theologica*, Bd. 18, hg.v. der Albertus-Magnus-Akademie Walderberg bei Köln, Heidelberg-München 1953, S. 328.

⁹ Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: Ders.: *Studienausgabe* Bd. IV: *Psychologische Schriften*, hg.v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S.212.

Modus ihrer Darstellung. Dem Text und seinem Autor werden nicht Betroffenheit und Mitleid, sondern Hohn oder Schadenfreude, aber auch die schlichte Lust an der Darstellung von Leid unterstellt. Diese Mischung aus lustvoll-ironischer Form und leidvollem Inhalt erklärt den bekannten Eindruck, beim Hören einer Aussage bzw. beim Lesen eines Textes das Gefühl des bitteren Geschmacks zu empfinden. Denn mit dieser Reaktion registrieren wir, dass die sarkastische Ironie stets einer Form des Tabubruchs gleichkommt: Wir empfinden z. B. den höhnischen Kommentar angesichts der Schwere des geschilderten Unrechts als unangebracht, wir empfinden ihn zur Schilderung von Leid als makaber, und wir bemitleiden denjenigen, der das Opfer des spottenden Sarkasmus ist, anstatt die Schadenfreude des sarkastischen Textes zu teilen. Während der Witz und der Humor nach Freud von lusthemmenden Affekten wie Mitleid und Betroffenheit in ihrer Heiterkeit befreien, bleiben diese im Sarkasmus als bitterer Beigeschmack präsent: Eben deshalb bleibt uns das Lachen im Halse stecken, wie man so treffend sagt.

Warum gibt es Sarkasmus dann? Welche Motivationen lassen sich denken, die diese Form extremer, weil moralisch fragwürdiger Ironie erklären? Es sind im Wesentlichen drei Aspekte, und diese zeigen uns an, dass wir es beim Sarkasmus mit einem psychologisch wie soziologisch komplexen Phänomen zu tun haben. Sarkasmus kann erstens im Zeichen der *Provokation* stehen, also schlicht darauf aus sein, Reaktion, Protest, Irritation, aber auch heimliche Sympathie hervorzurufen. Dies geschieht dadurch, dass der Sarkasmus Dinge ent- oder umwertet: Ein Beispiel hierfür wäre das provokant-komische Unsinnsprogramm des dadaistischen Kabarettts. Aber auch an das weite Feld der literarischen Polemik, wie wir dies von Heinrich Heine kennen, wäre diesbezüglich zu denken.¹⁰ Sarkasmus kann zudem in seiner Aggression politisch motiviert sein, also im Zeichen der *Agitation* stehen. Er kann mobil machen, sich u. a. an Gesinnungsgenossen richten, im Sinne einer Diatribe anstacheln bzw. jenes Moment satirischen Witzes bezeichnen, in dem die gegnerische Partei, deren Dummheit und Verlogenheit der reinen Lächerlichkeit preisgegeben wird: Denken wir an das kulturkritische Feuilleton Kurt Tucholskys und der *Weltbühne*. Sarkasmus kann daher auch den „Klartext“ neben sich stellen, wie wir dies neben Tucholskys satirischer „Gebrauchspoese“ auch aus den Wortbeiträgen des berühmten „Nörglers“ aus Karl Kraus’ *Die letzten Tage der Menschheit* kennen. Und: Sarkasmus kann zudem im Zeichen der *Kompensation* stehen. Das Unrecht und das Leid, welches der Sarkasmus ironisiert, muss nicht unbedingt fremdes Unrecht und fremdes Leid sein. Denken wir an den großartigen österreichischen Schriftsteller Albert Drach und dessen sarkastische, das eigene Schicksal der Deportation ironisierende Autobiographie *Z.Z. das ist die Zwischenzeit*, dann wird deutlich, inwiefern Sarkasmus immer auch selbstreferentielle Züge haben kann, im Zeichen dessen steht, was man auch gemeinhin den Galgenhumor nennt.¹¹ Ein anderes Beispiel dafür wäre Heinrich Heines *Romanzero* – die kompensatorische Ironisierung des Leidens bis hin zu dessen Apotheose in der berühmten Matrazengruft¹² – oder auch Alfred Döblins *Babylonische Wandlung* von 1934, ein

¹⁰ Gerhard Bauer: *Gewissensblitze. Moderne Gedichte als Provokationen*. München 1995.

¹¹ Bernhard Fetz: *Das Opfer im Zerreißspiegel: zu Albert Drachs autobiographischen Texten*, in: Albert Drach, hg. v. Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler, 1995, S.51-77.

¹² István Eörsi: *Der ironische Hiob: die Matrazengruft – eine Apotheose des menschlichen Leidens*, in: *Lettre international* 1998, H.43, S.78-79.

grotesk-komischer Roman über den „babylonisch-chaldäisch-assyrischen“ Gott Konrad, der aus dem Himmel in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts verbannt wird und Döblins schlimmes Schicksal des Exils spiegelt.

Man kann in jedem literarischen Text, der als Beispiel für Sarkasmus gelten könnte, eine dieser drei Intentionen ausmachen, den Text daraufhin zuordnen. Diese drei Formen – Provokation, Agitation, Kompensation – signalisieren als unterscheidbare Modi so etwas wie den Funktionswert des Sarkasmus. Sie zeigen zudem, dass dessen Kultivierung im Sinne einer bestimmten Schreibkultur im Zeichen einer Krise oder eines Konflikts steht. Es ist kein Zufall, dass die moderne Literatur so sehr von einem sarkastischen Ton geprägt ist. Diese Gründe sollen in der vorliegenden Arbeit geklärt werden. Der genannte Umstand hat aber auch Auswirkungen, deren wichtigste in der skizzierten Logik des Tabubruchs liegt. Sarkasmus wirkt, um ein Unwort des neunzehnten Jahrhunderts zu zitieren, zersetzend. Der Sarkasmus zerstört soziale, kulturelle und moralische Werte. Er zerbricht und schwächt den kollektiven Frieden, die kulturelle Harmonie und den sozialen Zusammenhalt. Er sät Zwietracht und verfeindet, von der nationalen oder bürgerlichen Öffentlichkeit bis in die kleinsten Einheiten des Sozialen, die Familie. Er polarisiert, er schafft die Voraussetzungen für Streit und Konflikt, er spaltet selbst politische Gruppierungen oder soziale Minderheiten, und er ist eben deshalb von der versöhnlichen Heiterkeit des literarischen Humors scharf zu unterscheiden. Die Bitterkeit, die dem Sarkasmus des Sprechers oder Autors innewohnt, löst nicht selten erneute Verbitterung seitens des Hörers oder Lesers aus: Denken wir an die Reaktion des Feuilletons auf Romane Elfriede Jelineks oder Thomas Bernhards. Sarkasmus ist immer auch ein *circulus vitiosus*, eine Abfolge von Schlag und Gegenschlag: Er geht häufig aus zuvor erfahrenen Verletzungen hervor, auf die er wiederum mit Verletzungen reagiert.

Warum die deutsch-jüdische Moderne?

Wenn wir nach den Gründen für die Karriere des sarkastischen Witzes, des sarkastischen Schreibens, ja gar einer literarischen Kultur des Sarkasmus in der deutschsprachigen Literatur der Moderne fragen, dann führt diese Frage zum Kulturstreit als dem wichtigsten Hintergrund des Sarkasmus. Große europäische Autoren dieser extremen Ironieform wie John Dryden, Jonathan Swift, Voltaire, Dennis Diderot, Honoré de Balzac und Gustave Flaubert zeigen in ihrer Teilhabe an politischen Streitigkeiten und Fehden eben diesen Hintergrund an: John Dryden gäbe es nicht ohne den Konflikt zwischen oppositionellen Whigs und königstreuen Tories, Jonathan Swift nicht ohne den irisch-englischen Konflikt, Voltaire und Diderot nicht ohne den sogenannten antiphilosophischen Literaturstreit, Balzac und Flaubert nicht ohne die bürgerliche Ideologie des „juste milieu“, was wiederum die sarkastische Entlarvung des bürgerlichen Lebens in seiner Heuchelei, seiner dümmlichen Stereotypie der sprichwörtlichen „Gemeinplätze“, seinem Opportunismus und seinem Drang nach Geld motiviert. Eben diese Tradition des Kulturstreits innerhalb einer bürgerlichen Schicht hat in Deutschland lange Zeit kein vergleichbares Pendant. Der literarische Sarkasmus ist in Deutschland an eine Perspektive des Fremden gebunden, an

einen soziokulturellen Unruheherd.

Und damit kommen wir zur zentralen These: Literarischer Sarkasmus entsteht in der deutschsprachigen Literatur – sieht man von einzelnen Ausnahmen wie der satirischen „Essigfabrik“ des frühen Jean Paul ab – erst mit der jüdischen Assimilation, mit der Einwanderung ostjüdischer Autoren im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert. Erst mit Autoren wie Ludwig Börne oder Heinrich Heine, Daniel Spitzer oder Alfred Kerr, Maximilian Harden oder Karl Kraus, Walter Mehring oder Kurt Tucholsky, Carl Einstein oder Alfred Döblin, Elias Canetti oder Albert Drach entwickelt sich in der deutschsprachigen Literatur ein sarkastischer Witz. Man kann das spannende Thema literarischer Sarkasmus nicht erörtern, ohne über deutsch-jüdische bzw. österreichisch-jüdische Autoren zu sprechen: Auch wenn man sich damit in des Teufels Küche, d. h. in die Stereotypenbildung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts begibt. Es gilt die schlichte Reproduktion des Wortes „Judenwitz“ zu vermeiden, welches schon 1877 im *Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm* als „stachlichter, bissiger witz, wie er vorzüglich den juden eigen“¹³ sei, definiert wird. Wir gehen im Unterschied zu dieser Stereotype des „Judenwitzes“ nicht davon aus, dass „Juden“ generell sarkastisch sind. Wohl aber, dass durch die jüdische Sozialisation im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert Voraussetzungen geschaffen wurden, die für die Bildung eines sarkastischen Witzes als literarischer Form wesentlich sind. Stéphane Mosès hat dies jüngst in seinen *Überlegungen zur Poetik des Witzes* hervorgehoben:

Das Gefühl innerer Zerrissenheit, das der jüdische Witz transportiert, die von ihm inszenierte Spannung zwischen den beiden Polen jüdischer Identität – Treue gegenüber der Herkunft und Eintritt in die moderne Welt –, die von ihm geschaffene Distanz jeder dieser beiden Tendenzen gegenüber, dieses zugleich sarkastische und schmerzhaftes Spiel, spiegelt sehr genau die historische und soziale Situation des sich assimilierenden europäischen Judentums wider. Im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts waren dessen symbolische Orte Berlin und Wien, zwei weltbürgerliche Hauptstädte, in denen Gemeinschaften verschiedenster Herkunft sowie Individuen mit jüdischer Identität lebten, von strengster Orthodoxie bis zu vollendeter Assimilation.¹⁴

Die doppelte Stoßrichtung, die Mosès am jüdischen Witz hervorhebt, impliziert einerseits die Distanzierung der „modernen Welt“, andererseits die Distanzierung der „Herkunft“. Letzteres spielt an auf den im 19. Jahrhundert innerhalb der aschkenasischen Juden Europas entstandenen Bruch zwischen Ost- und Westjudentum, welcher u. a. auf unterschiedliche Haltungen gegenüber Emanzipation und Aufklärung zurückzuführen ist.¹⁵ Nur das in Mittel- und Westeuropa dominierende liberale Reformjudentum, welches sich für eine weitgehende Assimilation öffnete, und nicht die in Osteuropa vorherrschende jüdische Orthodoxie, welche an traditionellen Orientierungen und strikter Thorafrömmigkeit festhielt, entwickelt einen wirklich sarkastischen

¹³ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 10. Vierten Bandes Zweite Abtheilung. H – Juzen, Bearbeitet von Moriz Heyne, Leipzig 1877, Sp. 2358.

¹⁴ Stéphane Mosès: *Überlegungen zur Poetik des Witzes*, in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hg.v. Klaus Briegleb und Itta Shedletzky, Hamburg 2001, S.7-16, hier S.8.

¹⁵ David A. Brenner: *Marketing Identities. The Invention of Jewish Ethnicity in „Ost und West“*, Detroit 1998; Delphine Bechtel: *Cultural transfers between „Ostjuden“ and „Westjuden“: German-Jewish intellectuals and Yiddish culture 1897-1930*, in: *Year-book 42 1997*, S.67-83.

Witz. Zwar gibt es auch einen sehr berühmten ostjüdischen Humor, der innerhalb der osteuropäischen Dörfer und Kleinstädte in Galizien, Polen, der Ukraine oder Weißrußland entstand und das weltbekannte Musical *Anatevka* und dessen Vorlage, Sholem Aleichems *Tenje der Milchmann* prägt. Im Rahmen der nach außen hin abgeschotteten Gemeinschaft dieser sogenannten „Schtetl“¹⁶ entstand jene aus dem Jiddischen stammende Witzkultur, die Carlo Schmidt als „heiter hingegenommene Trauer über die Antinomien und Aporien des Daseins“¹⁷ definierte und die vor allem durch Salcia Landmann bekannt geworden ist. Dieser Witz trägt folkloristische Züge und integriert Themen wie Bibel und Talmud, weise Rabbiner, Wunderrabbis, Schnorrer¹⁸, Schadchen bzw. Heiratsvermittler und koschere Ernährung. Er handelt von Ganeffs bzw. Ganoven oder von jüdischen Prototypen wie den Weisen von Chelm, welche mit den Schildbürgern oder Ostfriesen vergleichbar sind, der eitlen „Frau Pollack“ oder dem „Klein Moritz“. Dagegen steht der „westjüdische“ Sarkasmus, wie Stéphane Mosès betont, im Zeichen der Loslösung von eben diesen osteuropäischen Wurzeln:

Der sarkastische oder bestenfalls väterlich herablassende Blick des assimilierten Wiener Bürgertums auf seine als zurückgeblieben, vulgär und abergläubig angesehenen Glaubensbrüder zeugt a contrario von der hohen Auffassung, die es von seinem eigenen sozialen und intellektuellen Status hatte.¹⁹

Der vom heiter-nostalgischen jiddischen Humor zu unterscheidende westjüdische Sarkasmus ist jedoch nicht nur durch den Bruch mit der Herkunft, sondern auch durch den „Eintritt in die moderne Welt“ geprägt, durch das Leben in den Metropolen Berlin und Wien. Als Phänomen der Assimilation geht er zum einen aus dem sprichwörtlichen Witz dieser beiden Hauptstädte, dem berühmten „Wiener Schmah“ wie der „Berliner Schnauze“ hervor, zwei Idiolekten, die gerade durch deutsch-jüdische Autoren wie David Kalisch, Daniel Spitzer, Alexander Roda Roda, Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Alfred Döblin oder Jura Soyfer²⁰ Eingang in die deutsche Literatursprache fanden. Der Sarkasmus beinhaltet aber auch die „geschaffene Distanz“ zu den Lebensbedingungen in den Metropolen, wie Mosès betont. Dies verdeutlichen seine eingangs skizzierten vier Themenfelder – Unrecht, Leid, Dummheit und Peinlichkeit –, welche zugleich die wesentlichen Themenfelder der jüdischen Sozialisation in Westeuropa darstellen. Der westjüdische Sarkasmus resultiert aus der Konfrontation mit antisemitisch motiviertem politischem Unrecht, aus den daraus hervorgehenden schwarzhumorigen Darstellungen der

¹⁶ Unter dem jiddischen Begriff „Schtetl“ versteht man jüdische Kleinstadtgemeinden in Osteuropa, denen Religionsfreiheit und kommunale Selbstverwaltung gewährt worden war. In diesen in Galizien, Polen, Litauen, Rumänien, Ungarn, Bessarabien, Böhmen und der Ukraine zu findenden Gemeinden siedelte sich das sogenannte aschkenasische Judentum bis zu Beginn des zweiten Weltkrieges an.

¹⁷ Carlo Schmidt: Geleitwort, in: Salcia Landmann: *Der jüdische Witz*, Olten und Freiburg im Breisgau 1983, S.9.

¹⁸ „Der Schnorrer, die wohl ergiebigste Figur für den jüdischen Humor, wird oft als Bettler mit Chuzpe beschrieben. Eigentlich bittet er aber nicht um Hilfe, er verlangt sie und betrachtet sie als sein gutes Recht. (...) Im Grunde ist der Schnorrer ein armer Jude mit den Wertvorstellungen des Mittelstandes. (...) Aus diesem Grund zeigte sich die Figur des Schnorrers schon immer als eigenartiges Vexierbild; manchmal erscheint er gerade in seiner Unterlegenheit überlegen, ein andermal geht der Witz auf seine Kosten.“, vgl: „Noch mehr jüdischer Witz“, hg.v. William Novak und Moshe Waldoks, Königstein/Ts. 1982, S.39.

¹⁹ Mosès: *Poetik des Witzes*, a.a.O., S.8.

²⁰ Beate Schmeichel-Falkenberg: *Berliner Schmah und Wiener Schnauze. Über Jura Soyfer und Kurt Tucholsky*, in: Jura Soyfer, *Europa, multikulturelle Existenz*, hg.v. Herbert Arlt, St. Ingbert 1993, S.90-107.

unterschiedlichsten Formen persönlichen Leidens, aus den speziell von Karl Kraus so gründlich erforschten Phänomenen geistig-kultureller Dummheit²¹, die freilich schon Heine an den „deutschen Censoren“²² bemerkte, und aus den indiskreten Verspottungen privater und somit peinlicher Details, deren großes Medium die Publizistik, und deren große Meister neben Heinrich Heine beispielsweise Maximilian Harden oder Alfred Kerr gewesen sind. Sarkasmus stellt in allen Fällen die Möglichkeit der Distanzierung von diesen Lebensbereichen dar, und eben deshalb spielt er in der deutsch-jüdischen Literatur der Moderne eine so überaus wichtige Rolle.

Sarkasmus entsteht im Zuge eines sehr schwierigen Assimilationsprozesses. Er ist darum von der Tradition desjenigen „jüdischen Witzes“ zu unterscheiden, welcher im ostjüdischen Kulturkreis entwickelt wurde und als mündlich tradiertes Erzählwitz in berühmten Anthologien von Sigmund Freud über Salcia Landmann²³ und Jan Meyerowitz bis zu Ezra BenGershom hinlänglich erörtert und gesammelt worden ist. Jener Witz, den wir in diesem Buch behandeln, ist ein schriftlicher, kein mündlicher, und er hat seine Quelle nicht im Shtetl Galiziens, Polens, Litauens oder der Ukraine, sondern in den westeuropäischen Metropolen Wien und Berlin, man könnte zudem auch an Prag oder Budapest denken. Dass somit auch das Westjudentum eine ganz eigene Witzkultur geprägt hat, bestätigte jüngst Michael Brenner, nach dem „eine Geschichte des hintergründigen Humors in deutscher Sprache ohne die Gedichte Heinrich Heines, die Anekdoten Max Liebermanns, die politische Lyrik Erich Mühsams und Walter Mehrings, die kritische Publizistik von Karl Kraus“ oder die „Kabarettnummern eines Fritz Grünbaum, Anton Kuh, Mynona, Roda Roda, Peter Hammerschlag und Fritz Kalmar“ nicht denkbar wäre.²⁴ Wenn man die Generation Moses Mendelssohns nicht mitbedenkt, dann läßt sich zur Durchleuchtung dieser These auf insgesamt sechs Generationen Bezug nehmen:

- a) Die Auslöser der sich im Zuge antisemitischer Stimmungen des neunzehnten Jahrhunderts formierenden Diskussion um den „zersetzenden Judenwitz“²⁵, also die

²¹ Zum Verhältnis von Dummheit und Sarkasmus vgl.: Reinhold Schrappeneder: Gegen Dummheit und Menschenverachtung: Ironie und Spott als literarische Waffe im Werk Jura Soyfers, in: Jura Soyfer (1912 - 1939) zum Gedenken, hg.v. Herbert Arlt und Klaus Manger, St. Ingbert 1999, S.220-227; Rosmarie Zeller: Über die Dummheit: satirische Züge in Elias Canettis Roman *Die Blendung*, in: *Ecritures et langages satiriques en Autriche (1914 - 1938)*, hg.v. Jeanne Benay und Gilbert Ravy, Bern, Berlin u. a. 1999, S.449-466; Gerald Kriehofer: Karl Kraus als Dummheitsforscher und Sprachlehrer, in: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik 19 (1995)*, H.2, S.91-98; Eberhard Otto: Gegen Dummheit und Barbarei: vor sechzig Jahren starb Karl Kraus, in: *Tribüne 35 (1996)*, H.138, S.98-99.

²² Das „Capitel XII“ aus Heines zweitem Band der *Reisebilder* mit dem Titel *Ideen. Das Buch Le Grand* ist wohl das berühmteste Beispiel einer sarkastischen Verspottung von Dummlichkeit: „Die deutschen Censoren ----- Dummköpfe -----.“ Vgl.: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band 6: Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II (Prosa), hg.v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1973, S.201.

²³ Salcia Landmann: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*, Olten Freiburg 1960; Dies.: *Als sie noch lachten - Das war der jüdische Witz*, München 1997.

²⁴ Michael Brenner: *Als der Humor noch in Deutschland zu Hause war. Ein Nachruf auf den berlinisch-jüdischen Geist*, in: *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Instituts: Humor*, hg.v. Gisela Dachs, Frankfurt am Main 2004, S.11-24, hier S. 13.

²⁵ „Während die Aristokratie in die Litteratur die gefälligen Formen des Salons übertrug, brachte das Judentum in dieselbe seinen zersetzenden Witz und Scharfsinn und seinen heißblütigen Emanzipationsdrang. Zur Zeit der Julirevolution, zur Zeit der Heine'schen Reisebilder, der Börne'schen Theaterkritiken und politischen Mahn- und Drohschriften, der *Saphir'schen* Humoresken kulminierte sein Dreigestirn in unserer Literatur, doch es war vorzugsweise die schneidende Demantschärfe, der funkelnde Demantglanz dieser Begabungen, welche Aufsehen

Satiriker Heinrich Heine (1797-1856), Ludwig Börne (1786-1837) und Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858).

b) Die Generation der deutsch-österreichischen Journalisten der *Neuen Freien Presse* wie Daniel Spitzer (1835-1893), Friedrich Schlögl (1821-1892), Ferdinand Kürnberger (1821-1879), Ludwig Speidel (1830-1906) oder Sigmund Schlesinger (1832-1918). Eine diesem liberalen Feuilleton in Wien vergleichbare Schreibkultur findet sich ungefähr zeitgleich im Berlin der Gründerzeit bei deutsch-jüdischen Journalisten wie David Kalisch (1820-1872), Julius Rodenberg (1831-1914), Julius Stettenheim (1831-1916), Paul Lindau (1839-1919), später dann Oscar Blumenthal (1852-1917), Paul Schlenther (1854-1916) und vor allem Maximilian Harden (1861-1927).

c) Die in den 1870er Jahren geborene Generation des österreichischen Kabarets und der österreichischen Satire, angefangen von Felix Salten (1869-1945), Alexander Friedrich Roda Roda (1872-1945), Alfred Polgar (1873-1955), Karl Kraus (1874-1936), Carl Holitzer (1874-1942), Stefan Grossmann (1875-1935), Egon Friedell (1878-1938), Fritz Grünbaum (1880-1941) bis hin zu Anton Kuh (1890-1936) und Karl Farkas (1893-1971). Eine ähnliche Kultur des Kabarets entwickelt sich zur annähernd gleichen Zeit in der Berliner Moderne, man denke neben Klabund, Ringelnatz und Kästner auch an die jüdischen Kabarettisten Kurt Tucholsky (1890-1935), Friedrich Hollaender (1896-1976) und Walter Mehring (1896-1981), die in Max Reinhardts *Schall und Rauch* oder Trude Hesterbergs *Wilder Bühne* auftraten und zudem durch Filmmusik wie Hollaenders „Von Kopf bis Fuß“ in *Der blaue Engel* berühmt wurden. Das Berliner Feuilleton prägen in dieser dritten Generation Autoren wie Theodor Wolff (1868-1943), Arthur Eloesser (1870-1938), Sammy Gronemann (1875-1952), Egon Erwin Kisch (1885-1948), Soma Morgenstern (1890-1976) und Joseph Roth (1894-1939), aber auch Theaterkritiker wie Alfred Kerr (1867-1948), Julius Bab (1883-1955) und Siegfried Jacobsohn (1881-1926). Vor allem aber dominiert diese Generation den literarischen Expressionismus: Die Mehrheit der expressionistischen Lyriker waren jüdischer Herkunft, neben Kurt Hiller (1885-1972), Herwarth Walden (1878 - 1941), Jakob van Hoddis (1887-1942) und Ernst Blass (1890-1939) so bedeutende Dichter wie Else Lasker-Schüler (1869-1945), Alfred Lichtenstein (1889-1914), Alfred Wolfenstein (1883-1945) oder Ludwig Rubiner (1881-1920). Daneben steht die expressionistische Prosa von Alfred Döblin (1878-1957) oder Carl Einstein (1885-1940), das dadaistische Brevier Walter Serners (1889-1942) sowie das expressionistische Drama, das neben Georg Kaiser in Berlin von Walter Hasenclever (1890-1940), Ernst Toller (1893-1939) und vor allem Carl Sternheim (1878-1942) geprägt ist.

d) Eine vierte Generation, zu welcher der Kabarettist Peter Hammerschlag (1902-1942), Oscar Teller (1902-1985), Victor Schlesinger (1903-1978), Elias Canetti (1905-1994), Albert Drach (1902-1995), Robert Neumann (1897-1975), Friedrich Torberg (1908-1979) oder Jura Soyfer (1912-1939) zählen. Dass sich in dieser Generation der literarische Sarkasmus

fast ausschließlich auf österreichisch-jüdische Autoren beschränkt, erklärt sich aus dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der nationalsozialistischen Politik der „Säuberung“.

e) Eine fünfte, den Holocaust noch unmittelbar erlebende Generation, der Jean Amery (1912-1978), George Tabori (geb.1914), Jakov Lind (geb.1927), Edgar Hilsenrath (geb.1926), Ruth Klüger (geb.1931), Georg Kreisler (geb. 1922), Gerhard Bronner (geb. 1922) oder Jurek Becker (1937-1997) angehören.

f) Eine sechste Generation den literarischen Sarkasmus prägender deutsch-jüdischer Schriftsteller, zu denen heute Robert Schindel (geb. 1944), Henryk M. Broder (geb. 1946) und Robert Menasse²⁶ (geb. 1954) oder auch Maxim Biller²⁷ (geb.1960) und Wladimir Kaminer (geb. 1967) zählen.

All diese Autoren finden sich in einschlägigen Lexika zur deutsch-jüdischen Literatur, selbst dann, wenn sie sich haben taufen lassen, wie dies bei Heinrich Heine, Moritz Gottlieb Saphir, David Kalisch, Maximilian Harden, Carl Sternheim, Egon Friedell und Kurt Tucholsky (Protestantismus) oder Alexander Roda Roda, Karl Kraus, Alfred Döblin und Walter Serner (Katholizismus) der Fall gewesen ist. Es ist deshalb weniger eine konfessionelle, denn vielmehr eine soziologische Gemeinsamkeit zwischen diesen Autoren festzustellen. Zwar bestehen auch in soziologischer Hinsicht innerhalb der israelitischen Religionsgemeinschaft je nach Sprache und Herkunftsland bedeutsame Gegensätze, die Unterscheidung aschkenasischer und sephardischer Juden (Canetti). Man kann also nicht davon ausgehen, dass sich die einzelnen Generationen der deutsch-jüdischen Moderne als einheitliche Gruppe verstanden. Gemeinsam ist trotz dieser Unterschiede jedoch der überaus komplizierte, weil in den allermeisten Fällen gescheiterte Prozeß der Assimilation. Die Tatsache, dass sich in der Geschichte der deutsch-jüdischen Moderne stets aufs Neue intellektuelle Zirkel bildeten, die in ihrer Mehrheit aus deutsch-jüdischen Autoren bestanden, verdeutlicht, daß das Bewußtsein, 'Jude zu sein', auch nach einem bestimmten Grad der Assimilation noch vorhanden war. Dieses Faktum bezeichnet ein Begriff, mit dem wir in diesem Buch arbeiten werden, auch wenn er nicht ganz unumstritten ist: Der von dem Journalisten Bernhard Lazare geprägte und von Hannah Arendt verwendete Begriff des Paria. In Anlehnung an Lazare begriff Hannah Arendt das jüdische Volk als ein Pariavolk, welches vor dem 20. Jahrhundert außerhalb der Gesellschaft lebte, sich im 19. und 20. Jahrhundert im westlichen Europa assimilierte, trotzdem aber von der westeuropäischen Gesellschaft nicht als ebenbürtig anerkannt und daher auch nicht rechtlich gleichgestellt wurde.²⁸ Als „Entrechteter“ ist der Paria ein Mensch, der wegen seines Andersseins zum Außenseiter gemacht und von der Gesellschaft verachtet wird. Zwar verleugnet er als sich assimilierender Parvenu sein Anderssein, um von der herrschenden Gesellschaft anerkannt zu werden. Das feindliche Lebensmilieu, die Rechtlosigkeit und der Status des außerhalb des Gesetzes Stehenden verdeutlichen jedoch den

²⁶ Katarina Vešovic: Geschichte ist eine irre Komödie, in: Wespennest 2003, N.131, S.24-30.

²⁷ Erhart Schütz: Tucholskys Erben oder Wiener Wiederkehr? Versuch einer Terrainerkundung zur Literatur von Leben & Stil: Biller, Droste, Goldt und andere, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jg. 27, H. 1 (1995), S. 101-122.

²⁸ Dagmar Barnouw: Der Jude als Paria: Hannah Arendt über die Unmündigkeit des Exils, in: Exilforschung 4 (1986), S. 43-61.

utopischen Charakter dieser Assimilationsstrategien. Letztlich lässt sich der Außenseiterstatus nicht überwinden.²⁹

Als Beispiel des jüdischen Parias nennt Hannah Arendt u. a. Heinrich Heine und Franz Kafka, zudem gibt es eine ganze Reihe wichtiger Protagonisten der deutsch-jüdischen Literatur, die sich als Reflexionen des Parias, des Außenseiters, lesen lassen: Der ‚Nörgler‘ des Karl Kraus, Döblins ‚Franz Biberkopf‘, Sternheims ‚Bürger Schippel‘, Ehrensteins ‚Tubutsch‘, Zuckmayers ‚Hauptmann von Köpenick‘ oder Drachs ‚Schmul Leib Zwetschenbaum‘ wären zu nennen. Dies mag einleuchten, schwieriger am Begriff des Parias aber ist dessen Prägung durch Max Webers berühmte Analyse des jüdischen „Pariavolkes“ im religionssoziologischen Kapitel seiner großen Studie *Wirtschaft und Gesellschaft* von 1922, welche Hannah Arendt als Bezugsquelle ihrer Untersuchung diente. Weber wiederum berief sich auf Nietzsches Begriff des „Ressentiments“, den dieser in der *Genealogie der Moral* entwickelte. Er steht bei Webers Definition der jüdischen Religiosität als einer „Vergeltungsreligiosität“ im Zentrum. Die jüdische Heilserwartung sei demnach eine „Theodizee der negativ Privilegierten“, getragen von einem „Ressentimentmoralismus“, einem „bewußten oder unbewußten Rachedurst.“³⁰ Angesichts der antisemitischen Obertöne des von Nietzsche geprägten Wortes „Ressentiment“ hat insbesondere Gershom Scholem Hannah Arendts Bezugnahme auf Webers Begriff des Paria scharf kritisiert.³¹ Nun betont Arendt am Paria im Anschluß an die Studie Max Webers jedoch einen anderen Aspekt, nämlich das Fehlen eines politischen Gemeinwesens in der langen Geschichte des jüdischen Parias in der Diaspora. In Arendts Darstellung erscheint der Webersche Paria, der Mensch des Ressentiments, daher als Gegentypus zur Figur des dem politischen Gemeinwesen zugehörigen Bürgers, er erscheint als ein Rebell.

Wie nachvollziehbar Scholems Kritik am Paria auch sein mag: Der den rebellischen Paria charakterisierende Begriff des Ressentiments beschreibt dennoch sehr präzise den Impuls, aus welchem der literarische Sarkasmus entstanden ist. Die Mischung aus Rachedurst, Ressentiment und Rebellion erklärt zwar nicht die seit dem Auftreten Heinrich Heines zu beobachtende Angst der deutschen Öffentlichkeit vor der „zersetzenden“ Wirkung des sarkastischen „Judenwitzes“ auf die Volkskultur, denn diese Angst ging aus einer gezielten Strategie der preußischen und bayerischen Publizistik hervor. Der Begriff des Paria vermag jedoch zu erklären, warum in der deutsch-jüdischen Moderne zwei alteuropäische Witzkulturen an Bedeutung verloren, die sehr deutlich aus einem politischen Gemeinwesen, aus dem Modell einer zivilen Öffentlichkeit im Sinne Hannah Arendts hervorgegangen sind: Die aus der Rezeption der römischen Satire entstandene Ironie der *urbanitas*, die bis hin zu Friedrich Schlegels Definition des Witzes als „geselligem Geist“³² für die deutschsprachige Literatur wesentlich ist. Und die aus der menippeischen Satire entstandene Komik des literarischen Karnevals, dessen

²⁹ Vgl. Hannah Arendt: *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition*, in: *Jewish Social Studies*, 6/2 (1944), S. 99-122, dt. Nachdruck in: Hannah Arendt: *Die verborgene Tradition. Essays*. Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 2000.

³⁰ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte*. Nachlaß. Teilband 2: *Religiöse Gemeinschaften*, hg.v. Hans Kippenberger, Tübingen 2001, S.257ff.

³¹ Gershom Scholem: *Wir waren beide nicht dabei*, in: *Der Zeitgeist. Halbmonats-Beilage des Aufbau*, No. 208, New York, Dezember 20, 1963.

³² Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg.v. Hans Eichner (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II*), hg.v. Ernst Behler, München Paderborn Wien 1967, S.148.

gemeinschaftsstiftenden Grundimpuls im Sinne einer subversiven Volkskultur insbesondere Michail Bachtin betonte. Denn eben diese beiden wichtigen Formen literarischer Ironie bzw. Komik werden in der deutsch-jüdischen Moderne durch ein radikaleres Modell abgelöst: durch den überaus „rebellischen“ Sarkasmus. Dass diesem aber immer auch ein bestimmtes Moment der Vergeltung bzw. Rache eingeschrieben ist, zeigen die Satiretheorien von Karl Kraus, Kurt Tucholsky oder Joseph Roth:

Der Irdisch-Große rächt sich, indem er lacht, der Himmlische, indem er leidet. In dem Lachen jenes, in dem Leiden dieses liegt – Satire. So ist die Satire die Rache der Vollkommenen. Die Tochter des Gottes Humor und des Menschenkindes Verzweiflung. Wir wissen, solchen Mischehen entstammen Halbgötter und Nymphen...³³

Mit und gegen Freud: Zur Unterscheidung zwischen jüdischem Witz und jüdischem Sarkasmus

Die wenn nicht früheste³⁴, so doch sicher bekannteste Untersuchung zum jüdischen Witz stammt nicht von Salcia Landmann, sondern von Sigmund Freud. In Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von 1905 sind eine ganze Fülle jener jüdischen Witze enthalten, wie sie später auch Salcia Landmann sammelte. Zum einen sind dies die Schadchenwitze, in denen es um jüdische Heiratsvermittler geht. Sie haben alle einen ähnlichen Grundgedanken: Der Vermittler muss einem Junggesellen häßliche, alte, buckelige oder gar hinkende Frauen aus ärmlichen Verhältnissen mit schauerlichen Müttern als jung, reich, hübsch und gut situiert verkaufen. Daneben stehen Schnorrerwitze, in denen jüdische Bettler sich den Traum von einer „Badekur in Ostende“ oder vom „Lachs mit Mayonnaise“ dadurch erfüllen, daß sie mit einer den Schadchen ähnlichen unverschämt-frechen Chuzpe an fremder Leute Geld gelangen.³⁵ Freud zählt beide Formen zu den tendenziösen Witzen, im Unterschied zu den blasphemischen Rabbiwitzen oder dem skeptischen Witz, der sicherlich einer der bekanntesten jüdischen Witze ist: Die Fahrt nach Krakau, in welchem die Lüge als Wahrheit ausgespielt wird.³⁶ Es findet sich der berühmte Badewitz, der später auch in den Doppelkonferenzen von Steve Martin und Jerry Lewis zum Repertoire zählte, den Freud jedoch noch mit ‚mauschelndem‘ Ton erzählt: „Hast du genommen ein Bad? – ‚Wieso? Fehlt eins?‘“³⁷, oder die Witze vom undisziplinierten Artilleristen Itzig, dessen

³³ Joseph Roth, Über die Satire. Eine Plauderei, in: Ders., Werke I. Das journalistische Werk 1915-1923, hg.v. Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann, S.8. Dagegen heißt es in Schlegels Lyceum-Fragmenten: „Witz als Werkzeug der Rache ist so schändlich, wie Kunst als Mittel des Sinnenkitzels.“ Vgl.: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I, a.a.O., S.153

³⁴ Als früheste Sammlung jüdischer Witze nennt Sander L. Gilman in seiner Studie *Jüdischer Selbsthass* von 1986 L.M. Büschenthals *Sammlung witziger Einfälle von Juden, als Beytrage zur Charakteristik der jüdischen Nation*, Elberfeld 1812.

³⁵ Zu Freuds Witzen über den Schnorrer und den Schadchen vgl.: Elliott Oring: *The jokes of Sigmund Freud: a study in humor and jewish identity*, Pennsylvania 1984, S.13-41.

³⁶ „Zwei Juden treffen sich im Eisenbahnwagen einer galizischen Station. ‚Wohin fährst du‘ fragt der eine. ‚Nch Krakau‘, ist die Antwort. ‚Sieh her, was du für Lügner bist, braust der andere auf. ‚Wenn du sagst, du fährst nach Krakau, willst du doch das ich glauben soll, du fährst nach Lemberg. Nun weiß ich aber, dass du wirklich fährst nach Krakau. Also warum lügst du?‘“ Vgl.: Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: Ders.: Studienausgabe Band IV: Psychologische Schriften, hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 109.

³⁷ Ebd., S. 51.

verzweifelnder Vorgesetzter ihm schließlich den Vorschlag macht, sich eine eigene Kanone zu kaufen und selbständig zu werden. Daneben finden Heinrich Heines kalauernde Wortspiele wie „famillionär“ oder höhnische Anspielungen auf den „Antipodex“ Graf Platen Erwähnung, die drolligen Geschichten Julius Stettenheims über den Bernauer Korrespondenten Wippchen, sowie ein „geradezu diabolisch guter Witz“ Daniel Spitzers, den zu erzählen man sich in der Tat kaum verkneifen kann:

Das Ehepaar X lebt auf ziemlich großem Fuße. Nach der Ansicht der einen soll der Mann *viel verdient* und sich *dabei etwas zurückgelegt* haben, nach anderen wieder soll sich die Frau *etwas zurückgelegt* und dabei *viel verdient* haben.³⁸

Freud bringt diese Klassiker des jüdischen Witzes im ersten analytischen Teil seiner Schrift, in dem es um die für das Erzählen von Witzen charakteristischen Techniken und Tendenzen geht. Die Heinesche Wortprägung „famillionär“ setzt sich aus dem längeren Satz „ganz familiär, d. h. soweit ein Millionär das zustande bringt“³⁹ zusammen: Beispiel einer Technik der „Verdichtung“, die neben der „Verschiebung“ eines der Verfahren beschreibt, die den Witz mit der aus der *Traumdeutung* geläufigen Technik der „Traumarbeit“ vergleichbar macht. In beiden Fällen geht es nach Freud darum, latente und zugleich verbotene Wunschthemen unter Zensurdruck in eine bestimmte Bilderschrift zu übertragen: Diese Bilderschrift ist beim Witz wie beim Traum durch Verschiebung und Verdichtung gekennzeichnet. Nun gibt es eine ganze Reihe „harmloser Witze“, bei denen Zensurdruck in dieser Stärke nicht gegeben ist. Die genannten Beispiele jüdischer Witze zählen nach Freud jedoch zu den tendenziösen Witzen, deren Ziel es ist, „von der Zensur in uns verworfene Genußmöglichkeiten (...) wiederzugewinnen.“⁴⁰ Entsprechend wird der tendenziöse Witz als „Auflehnung gegen den Denk- und Realitätszwang“ identifiziert. Dieser Zwang ist durch drei große Instanzen vertreten: „Die Vernunft – das kritische Urteil – die Unterdrückung“. Gegen diese drei Instanzen geht der Witz vor, und zwar mit einem aggressiven Grundimpuls, den Freud vergleichbar den frühkindlichen Formen des Begehrens aus seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* als eine Aggression mit erotischen Vorzeichen begreift. Tendenziöse Witze sind zumeist feindseliger oder obszöner, zudem auch skeptischer oder zynischer Natur. Freud stellt den obszönen bzw. „entblößenden Witz“ in den Mittelpunkt, sein wichtigstes Beispiel ist deshalb die Zote, die „ursprünglich an das Weib gerichtet und einem Verführungsversuch gleichzusetzen“⁴¹ sei.

Man kann angesichts der häufigen Betonung der Aggression des Witzes eine große Affinität zum Sarkasmus feststellen, auch wenn Freud diesen nicht eigens behandelt. Man muss Freuds Witztheorie jedoch aus drei wichtigen Gründen vom Sarkasmus unterscheiden. Zum einen ist die Aggression des Freudschen Witzes wie bei den Zoten oder den Schadchenwitzen sexuell-erotischer Natur: Dies ist im Sarkasmus nicht der Fall. Zweitens führt die Aggression des Witzes beim Rezipienten stets zur Freisetzung vom Hemmungsaufwand, zur Lösung von jenen

³⁸ Ebd., S. 34f.

³⁹ Ebd., S. 21.

⁴⁰ Ebd., S. 96.

⁴¹ Ebd., S. 93.

Affekten, welche wie in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* den Hemmungsaufwand begleiten: Ekel, Scham und Peinlichkeit. An ihre Stelle rückt bei Freud die Freisetzung des Lustprinzips. Wo sich nach Freud also im tendenziösen Witz Energien entladen, die wegen der periodischen Entlastung des Rezipienten vom anstrengenden Hemmungs- bzw. Verdrängungsaufwand dessen lustvolle Erleichterung zur Folge haben, stehen im Sarkasmus gerade die Widerstände und Hemmnisse des Rezipienten im Vordergrund: Wenngleich diese freilich mit der von Freud beschriebenen „Endlust“ vermischt sind. Und drittens ist dem Freudschen Begriff des Witzes als einer Befreiung vom Hemmungsaufwand ein utopisches Moment inhärent, welches dem Sarkasmus nicht zukommt: „das wiedergewonnene ‚verlorene Kinderlachen‘.“⁴² Die Freudsche Theorie des Witzes und des Humors endet in einem überaus emphatischen Bild utopischer Freisetzung, dessen Formulierung bekannt sein dürfte:

Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung; alle drei kommen darin überein, dass sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit eine Lust wiederzugewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verloren gegangen ist. Denn die Euphorie, welche wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts anderes als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen.⁴³

Euphorie gehört sicherlich nicht zu jenen Reaktionen, welche im Sarkasmus ausgelöst werden, denn bei diesem mischt sich Lust mit Unlust, vermengt sich das Lachen mit bitterem Beigeschmack und bleibt dem Hörer deshalb im Halse stecken. All jene Abwehreffekte, wie sie Freud durch den Humor und den Witz aufgehoben sieht, bleiben beim Sarkasmus wirkungsmächtig. Dies hat wesentlich mit seinem Gegenstandsbereich zu tun, nämlich der Ironisierung von Unrecht, Leid, Dummheit und Peinlichkeit. Wo Freud im Sinne der Zote das Verlachen als befreiende Kraft von den hemmenden Affekten wie Peinlichkeit oder Scham begreift, steht im Sarkasmus die ironische Anspielung auf eben diese Affekte, die deshalb in ihrer widerständigen Wirkung nicht negiert werden. Und auch Freuds Identifikation des Humors als einem Mittel, „um die Lust trotz der sie störenden peinlichen Affekte zu gewinnen“, steht konträr zum Sarkasmus, welcher die Unlust wegen der Bezugnahme auf peinliche Affekte beibehält: Darin liegt gerade die Unversöhnlichkeit dieser extremen Form der Ironie. Dass dies bei Freud trotz der überaus interessanten Einsichten in die aggressive Tendenz des Witzes nicht so ist, hat zwei Gründe. Zum einen liegt es an seiner theoretischen Grundannahme, zum anderen am Material, dem jüdischen Witz. Einerseits erklärt sich die Deutung des Witzes als Freisetzung des Lustprinzips aus der triangulären Konstellation, wie sie Freud dem Komischen im Allgemeinen, dem Witz im Speziellen zuschreibt. Wenn der aggressive Impuls des Witzeerzählers, der sich im tendenziösen Witz gegen dessen Opfer richtet, beim Hörer Lust, ja gar Euphorie

⁴² Ebd., S. 209.

⁴³ Ebd., S. 219.

freizusetzen vermag, dann liegt dies daran, weil diese trianguläre Konstellation aus dem Ödipus-Komplex abgeleitet wird. In beiden Fällen ist verbotene Lust im Spiel, nur werden Sohn, Vater und Mutter im Witz durch Witzerzähler, Witzopfer und Witzhörer ersetzt. Die unterdrückte Tendenz und Abwehr, welche im Normalfall Bestand hat, wird im Witz aufgelöst, was den Ausschlag für die euphorisierende Entbindung neuer und weitaus größerer Lust gibt. Was den ödipalen Inzestwunsch verhindert, das Nein des Vaters, das wird im tendenziösen Witz überrumpelt. So löst er beim Hörer eine Lust aus, die eigentlich verboten ist: Dieses Verbot ist jedoch in der Wirkung vollkommen ausgeblendet. Freud unterscheidet daher die eher aggressive Lust des Erzählers – die Vorlust – von der heiteren und enthemmten Lust des Hörers – der Endlust. Die Vorlust verstärkt sich zur Endlust, wenn sie vom Hörer positiv gespiegelt wird.

Dass Freud den Witz trotz seiner aggressiven Impulse als erheiternde, ja gar euphorisierende Freisetzung des Lustprinzips deutet, erklärt sich zweitens auch aus dem ausgewählten Material, dem ostjüdischen Witz. Gerade die Schachchen- und Schnorrerwitze sind Ausdruck einer Chuzpe, einer frech-sympathischen Unverfrorenheit, die weit eher melancholisch bzw. nostalgisch gebrochen denn aggressiv ist. Wenngleich die Schnorrerwitze mit der Leichtgläubigkeit der Obrigkeit spielen, so zeugen sie doch letztlich von der Einsicht, dass die Aggression gegen die Obrigkeit oder die Auflehnung gegen das Schicksal zwecklos ist: „Es ist das mannigfaltige hoffnungslose Elend des Juden, auf welches diese pessimistischen Geschichten anspielen, die ich dieses Zusammenhanges wegen dem tendenziösen Witz anreihen muss.“⁴⁴ Es geht daher auch darum, durch den Witz Trost zu spenden: „Die heitere Stimmung“, so schreibt Freud, „setzt die hemmenden Kräfte, die Kritik unter ihnen, herab und macht damit Lustquellen wieder zugänglich, auf denen die Unterdrückung lastete.“⁴⁵ Die euphorisierende Wirkung, wie sie Freud neben dem Witz vor allem dem Begriff des Humors einschreibt, hat in der Theorie ihre Ursache im Vergessen der unterdrückenden Moral, deren Äquivalent ist im Stoff jedoch das Vergessen der Unterdrückung des Parias. Dies bezeugt eine von Freud geprägte Formel, die in den späteren Anthologien des ostjüdischen Humors beinahe zur Floskel geworden ist: „Humor, der unter Tränen lächelt“.⁴⁶ Wie wenig diese Formel mit jenem sarkastischen Witz gemein hat, wie er sich in der deutsch-jüdischen Moderne entwickelte, zeigt das Unverständnis, welches Karl Kraus dieser Formel entgegenbrachte. Kraus, der die Freudsche Abhandlung schon im Sommer 1907 zur Kenntnis nahm und Freud gar bestätigte, die Beziehung von Witz und Traum nachgewiesen⁴⁷ zu haben, kommt im Zuge seiner bekanntermaßen kritischen Auseinandersetzung mit Heinrich Heine zu einer anderen Einschätzung. Abschätzig heißt es im Heine-Essay vom April 1910: „Was will ein Humor, der unter Tränen lächelt, weil weder die Kraft zum Weinen da ist noch zum Lachen.“⁴⁸ Wie wichtig dagegen für ein Lachen ohne Wehmut und Tränen der mit scharfem Beigeschmack gewürzte Sarkasmus ist, zeigt sich ebenfalls bei Karl Kraus. Zum Witzbegriff, wie

⁴⁴ Ebd., S. 108.

⁴⁵ Ebd., S. 120.

⁴⁶ Ebd., S. 216.

⁴⁷ „F. hat die Beziehung von Witz und Traum nachgewiesen. Er kann nichts dafür, wenn unter den Schätzen, die er aus dem Unbewußten zutage gefördert hat, sich hin und wieder ein Saphir befindet.“ Vgl.: Karl Kraus: Die Fackel, Heft 229 (Juli 1907), S. 4.

⁴⁸ Karl Kraus: Heine und die Folgen, in: Ders., Der Untergang der Welt durch schwarze Magie, Frankfurt am Main 1989, S. 206.

Freud ihn unter anderem mit Blick auf Heine entwickelte, heißt es schlicht: „Diese Träne hat kein Salz, und dieses Salz salzt nicht.“⁴⁹

Welche Konsequenzen aber hat diese Differenz für die Ökonomie, welche Freud am Komischen feststellte, und welche sicherlich auch im Sarkasmus vorliegt? Das Verhältnis scheint diametral entgegengesetzt: Freuds Witz wird mit einer lustvollen Aggression im Sinne der „Vorlust“ erzählt, die beim Rezipienten sowie dann auch beim Erzähler eine ‚Endlust‘ auslöst. Im Sarkasmus dagegen wird mit einer wohl ähnlichen Vorlust erzählt, diese mobilisiert jedoch Widerstände bzw. Einwände der Kritik. Nur in jenen sehr frühen Beispielen eines tendenziös-aggressiven jüdischen Witzes, wie Freud sie in Heine, Spitzer und Stettenheim angelegt sah, scheint eine enthemmende Freisetzung des Lustprinzips auch beim Hörers möglich: Der aggressive Witz von Harden oder Kerr, Einstein oder Mehring, Tucholsky oder Kraus, von Canetti, Drach oder gar Edgar Hilsenrath hat sicherlich keine solche Freisetzung des Lustprinzips zur Folge. Dieser mit dem agitatorischen Geist der Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts einsetzende Sarkasmus steht quasi jenseits des Lustprinzips. Nun betont Freud ausdrücklich, dass sich die Vorlust des Erzählers tendenziöser Witze dann verstärkt, wenn sie sich in einem Zuschauer wiederspiegeln kann. Wenn dem nicht so ist, dann droht schon beim Erzähler das Auftreten von hemmender Unlust in Form von Scham oder Schuld, da die erwartbar positive Resonanz des Hörers fehlt und die Abfuhr lustvoller Lachenergie von vornherein gefährdet ist. Entsprechend verweist Freud auf die für die enthemmende Wirkung des Witzes wichtige Rolle der Naivität. Freud sieht den „spezifischen Charakter des Komischen in (der) Erweckung des Infantilen“ und begreift „das Komische als das wiedergewonnene ‚verlorene Kinderlachen‘“.⁵⁰ Und genau damit ist auch der Grund für die Trübung der freigesetzten Lust im Sarkasmus gegeben, Freud spricht es deutlich aus:

Diejenige Gattung des Komischen, welche dem Witze am nächsten steht, ist das *Naive*. (...) Das Naive entsteht, wenn sich jemand über eine Hemmung voll hinaussetzt. (...) Bedingung für die Wirkung des Naiven ist, dass uns bekannt sei, er besitze diese Hemmung nicht, sonst heißen wir ihn nicht *naiv*, sondern *frech*, lachen nicht über ihn, sondern sind über ihn entrüstet. Die Wirkung des Naiven ist unwiderstehlich und scheint dem Verständnis einfach. Ein von uns gewohnheitsmäßig gemachter Hemmungsaufwand wird durch das Anhören der naiven Rede plötzlich unverwendbar und durch Lachen abgeführt.⁵¹

Freud geht davon aus, dass der tendenziöse Witz trotz seiner „Verfahren zur Herabsetzung“⁵² diese Entrüstung des Hörers *nicht* auslöst. Eben dadurch lässt sich erahnen, was der wesentliche Grund für die teils entrüstete Reaktion des Hörers bei der Rezeption von Sarkasmus ist: Man sieht den Sprecher nicht als eine naive, sondern als eine freche Person. Bedenkt man desweiteren, wie wichtig wiederum für die Vorlust des Sprechers die Resonanz des Hörers ist, dann erklärt sich zudem das unterschiedliche Mischungsverhältnis von Lust und Unlust im Witz bzw. im Sarkasmus: Der Sarkasmus mag zwar eine dem Witz vergleichbare

⁴⁹ Ebd., S. 200.

⁵⁰ Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, a.a.O., S. 208f.

⁵¹ Ebd., S.170.

⁵² Ebd., S.186

Tendenz zur Aggression haben, allein ihm fehlt die Startbedingung. Seine Hemmungslosigkeit gilt dem Hörer als frech, weshalb jedoch auch der Sprecher von Scham und Schuld nicht wirklich befreit, nicht völlig enthemmt ist. Wenn wir diese wichtige Rolle des Naiven bei der Umwandlung der für den Witz typischen aggressiven Vorlust in die freigesetzte Endlust bedenken, dann wird deutlich, dass dasjenige, was Freud tendenziösen Witz nennt, nur unter einer Bedingung als Sarkasmus gelten kann: Wenn man es einen „naiven Sarkasmus“ nennt. Und es ist vollkommen angemessen, diese Form von naivem Sarkasmus bei jenen Autoren der deutsch-jüdischen Literatur angelegt zu sehen, welche Freud in seiner Abhandlung diskutiert: Heinrich Heine, Daniel Spitzer und Julius Stettenheim. Nun muss man allerdings den historischen Hintergrund der Freudschen Studie berücksichtigen. Freuds Abhandlung über den Witz entstand zum einen in Wien und nicht in Berlin, eine überaus wichtige Differenz für die Wahrnehmung jüdischen Witzes, wie wir noch sehen werden. Sie entstand zudem 1905, zu einer Zeit also, in welcher das Verhältnis zwischen jüdischen Satirikern und deutschen Hörern offensichtlich noch nicht von jenen massiven Widerständen gegen den tendenziösen Witz geprägt war, wie sie knapp fünfzehn Jahre später Kurt Tucholsky bemerkte: „Wenn einer bei uns einen guten politischen Witz macht, dann sitzt halb Deutschland auf dem Sofa und nimmt übel.“⁵³ Und man braucht nur einen Blick in Texte wie Adolf Bartels antisemitische Streitschrift *Heinrich Heine. Auch ein Denkmal* von 1906 zu werfen, um diese Behauptung nachvollziehen zu können:

Man soll aber sein Volk auch nicht einmal im Spaß verspotten oder verspotten lassen, die Nationalität ist eins von den Dingen, bei denen man keinen Spaß verstehen soll. Nicht etwa, dass sie sakrosankt wäre, nein, man darf sein Volk ruhig scharf tadeln, aber für Ulk und Witzchen ist hier kein Raum. Jedoch, man lässt sich bei uns von frechen Burschen sehr viel gefallen, ehe man sie gebührenderweise hinter die Ohren schlägt. Das beweisen die sogenannten Witzblätter unserer Tage.⁵⁴

Adolf Bartels war nicht der erste, der Heines tendenziösen Witz und dessen Nachahmung in den Witzblättern der Kaiserzeit nicht als naiven Sarkasmus, sondern als Frechheit wahrnahm und sich somit um die lustvolle Befreiung vom Hemmungsaufwand brachte. Die Liste der Autoren, auf die sich Bartels in seiner Streitschrift beruft, ist lang: Schon 1838 habe Gustav Pfizer Heines frechen Witz diskreditiert, 1881 folgte Karl Goedeke in seinem *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, dann 1885 Heinrich von Treitschkes *Deutsche Geschichte*, „die wenigstens in entschieden nationalen Kreisen die Heine-Verehrung ausgerottet“⁵⁵ habe, dann Viktor Hehn, Franz Sandvoß’ *Was dünket euch um Heine*, sowie Bartels eigene *Geschichte der deutschen Literatur*. Damit wird eine diskursive Formation angedeutet, die seit den Arbeiten von Jefferson S. Chase, Gunnar Och, Dietmar Goltschnigg und Hildegard Kernmayer⁵⁶ bekannt und erforscht ist. Es gibt seit Heinrich

⁵³ Kurt Tucholsky: Gesamtausgabe Band 3: Texte 1919, hg.v. Stefan Ahrens, Antje Bonitz und Ian King, Hamburg 1999, S.30.

⁵⁴ Adolf Bartels: *Heinrich Heine. Auch ein Denkmal*, Dresden und Leipzig 1906, S.291.

⁵⁵ Ebd., S. XIV.

⁵⁶ Gunnar Och: „Judenwitz“ – zur Semantik eines Stereotyps in der Literaturkritik des Vormärz, in: *Juden und jüdische Kultur im Vormärz*. Jahrbuch Forum Vormärz Forschung e.V. 4 (1998), S. 181-199; Hildegard Kernmayer: *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903): Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen*

Heine eine diskursive Empörung der Deutschen gegenüber dem als bedrohlich empfundenen „Judenwitz“. Jene Wirkung, wie sie Freud dem tendenziösen Witz zuschrieb, ist also sicherlich nicht repräsentativ. Schon im Vormärz steht der von Heine, Börne und Saphir geprägte satirische Wortwitz im Zeichen einer überaus scharfen Kritik. Diese Kritik steigert sich in der Gründerzeit bei Autoren wie Adolf Stoecker, Heinrich von Treitschke und Theodor Fritsch bis hin zur deutlich präfaschistischen Diffamierung: „in alles dringt das treffende Gift des jüdischen Witzes – Chuzpe, schamlose Frechheit ist sein Wesen“⁵⁷, so heißt es in Theodor Fritschs *Handbuch der Judenfrage* von 1896. Der Höhepunkt ist am 10. Mai 1933 mit der „Gesamtaktion gegen jüdischen Zersetzungsgeist“ erreicht, jener Bücherverbrennung, bei welcher Vertreter der Studentenschaft die Werke exemplarischer „Schund- und Schmutz“-Literaten ins Feuer warfen. Die diesbezüglich empfohlenen Feuersprüche nehmen auch auf den frechen Ton des Sarkasmus Bezug:

Gegen Frechheit und Anmaßung, für Achtung und Ehrfurcht vor dem unsterblichen deutschen Volksgeist! Verschlinge, Flamme, auch die Schriften der Tucholsky und Ossietzky!⁵⁸

Der poetologische Ansatz: Sarkasmus als literarische Form

Der Rekurs auf Freuds Theorie des tendenziösen Witzes verdeutlicht die eigentliche Tragik unserer Thematik. Denn jene von Freud behauptete Lust am sarkastischen Witz hat sich vor allem in Deutschland auf breiterer bzw. publizistischer Ebene erst lange nach 1945, lange nach der Vernichtung der europäischen Juden entwickelt. So wichtig und selbstverständlich uns heute in Zeiten der *Harald-Schmidt-Show* der fröhliche Zynismus jenseits aller *political correctness* geworden ist, so lang ist die Geschichte der beinahe hysterischen Diffamierung sarkastischer Ironie. Und wie sehr gerade jüdische Satiriker, Publizisten oder Kabarettisten wegen ihres sarkastischen Witzes zu Lebzeiten attackiert, nach 1945 jedoch wegen eben dieses Witzes kanonisiert wurden, zeigt neben der Rezeptionsgeschichte Heinrich Heines⁵⁹ auch diejenige Kurt Tucholskys: Bezeichnete Joseph Goebbels 1938 im zweiten Band seines Buches *Der Angriff* mit dem Titel *Wetterleuchten* Tucholsky als jenen Mann, der „Woche für Woche alles, was deutsch in Deutschland ist, verhöhnt und mit dem Spülicht seines verdorbenen und kranken Geistes überschüttet“⁶⁰; betonte Josef Nadler 1941 im vierten und letzten Teil seiner *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* in zeittypischer Hetze, dass „Kein Volk dieser Erde ... jemals in seiner eigenen

Diskurs der Moderne, Tübingen 1998; Dietmar Goltschnigg: Die Fackel ins wunde Herz: Kraus über Heine; eine „Erledigung“? Texte, Analysen, Kommentar. Wien 2000; Jefferson S. Chase: Inciting Laughter. The Development of „Jewish Humor“ in 19th Century German Culture, Berlin, New York 2000.

⁵⁷ Theodor Fritsch: *Handbuch der Judenfrage*. Eine Zusammenstellung des wichtigsten Materials zur Beurteilung des jüdischen Volkes, Hamburg 281919, S. 467.

⁵⁸ Zitiert nach: „Neuköllner Tageblatt“ vom Freitag, den 12. Mai 1933. Vgl. auch: Thomas Friedrich (Hg.): *Das Vorspiel*. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933: Verlauf, Folgen, Nachwirkungen. Eine Dokumentation, Berlin 1983.

⁵⁹ Die Positivierung des Sarkasmus-Begriffes in der Heine-Forschung zeigt sich in Klaus Brieglebs Begriff von Heines „transzendentelem Sarkasmus“, vgl.: Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuch über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt am Main 1986, S. 234ff.

⁶⁰ Joseph Goebbels: *Wetterleuchten*, München 21939, S. 86.

Sprache so geschmäht worden (sei) wie das deutsche durch Tucholsky⁶¹; so charakterisieren die Herausgeber der jüngst edierten Kurt-Tucholsky-Gesamtausgabe, Dirk Grathoff und Gerhard Kraiker, diesen im positiven Sinne als „manchmal sarkastische(n), manchmal verstehende(n) Beobachter bürgerlicher Mentalität und Moral.“⁶² Tucholsky ist kein Einzelfall, auch bei anderen deutsch-jüdischen Autoren der Berliner und Wiener Moderne spielt diese Positivierung sarkastischer Ironie nach 1945 eine wichtige Rolle: „Unbändig, sarkastisch und provokativ“, so schrieb Frank Hellberg, „attackierte [Walter Mehring] in Berlin das Bürgertum mit seinen Werten und Idealen; die Verhöhnung traf direkt und abrupt – geschossartig.“⁶³ Auch Joseph Roths *Berliner Saisonbericht* zeigt nach Einschätzung Klaus Westermanns „mit bitterer Ironie oder tiefem Sarkasmus Zeichen der Zeit auf“⁶⁴, ähnlich lobte Wolfgang Haug die „witzig-sarkastischen Kriminalsonette“⁶⁵ Ludwig Rubiners. „Sarkastisch-provozierend richtete sich Einstein gegen die Bedingungen der neuen Demokratie“⁶⁶, so schrieb Hanne Bergius mit Blick auf Carl Einsteins satirische Wochenschrift *Der blutige Ernst* vom Frühjahr 1919; Ingrid Heinrich-Jost sprach von den „mit sezierendem Sarkasmus vorgetragenen Impressionen“⁶⁷ Alfred Döblins, die dieser unter dem Pseudonym „Linke Poot“ bis 1922 in der *Neuen Rundschau* unter dem Titel *Der deutsche Maskenball* veröffentlichte, und Walter Muschg umschrieb Döblins expressionistische Kurzprosa der 1910er Jahre als „Verbindung helllichtiger Verzücktheit mit naturalistischem Sarkasmus.“⁶⁸ Dabei beziehen sich derlei Zuschreibungen nicht nur auf expressionistische Autoren. Walter Grab betonte den „unbarmherzigen Sarkasmus“, mit dem Karl Kraus „in seinem Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ... jüdische Literaten, Schieber und Spekulanten“⁶⁹ verspottete, Steven M. Lowenstein sprach von Maximilian Hardens „sarkastischen Spitzen gegen die Persönlichkeit Wilhelms II.“⁷⁰, und über die Theaterkritiken Alfred Kerrs schrieb Hugo Fetting:

Sie waren nie trocken und matt, lehrhaft oder verstandesdürr, sondern eigenwillig und geistreich, emotionsgeladen und emphatisch, voll von beißender Ironie und schneidendem

⁶¹ Josef Nadler: *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften. Viertes Band: Reich*, Berlin 1941, S.229.

⁶² Zitiert nach: *Forschungsmagazin der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg* 28 (1998).

⁶³ Frank Hellberg: *Walter Mehring, Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Band 337, Bonn 1983, S. 63.

⁶⁴ Klaus Westermann: Vorwort, in: Joseph Roth: *Berliner Saisonbericht. Unbekannte Reportagen und journalistische Arbeiten 1920-1939*, hg.v. Klaus Westermann, Köln 1984, S.15.

⁶⁵ Wolfgang Haug: „Politik ist die öffentliche Verwirklichung unserer sittlichen Absichten“, in: Ludwig Rubiner: *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908-1919*, hg.v. Wolfgang Haug, Darmstadt 1988, S. 12.

⁶⁶ Hanne Bergius: *Das Lachen DADAs: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989, S. 217.

⁶⁷ Ingrid Heinrich-Jost: *Linke Poot – Alfred Döblins satirische Kommentare zur Zeit (1919-1922)*, in: *Juden in der Weimarer Republik*, hg.v. Walter Grab und Julius H. Schoeps, Darmstadt 1998, S. 88-106, hier S. 89.

⁶⁸ Walter Muschg: Nachwort des Herausgebers, in: Alfred Döblin: *Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910-1950*, Olten und Freiburg im Breisgau 1962, S.421.

⁶⁹ Walter Grab: „Jüdischer Selbsthass“ und jüdische Selbstachtung in der deutschen Literatur, in: *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Zweiter Teil*, hg.v. Hans Otto Horch und Horst Denker, Tübingen 1989, S. 313-336, hier S. 314.

⁷⁰ „Harden begann als Anhänger Bismarcks und war, trotz seiner sarkastischen Spitzen gegen die Persönlichkeit Wilhelms II., lange Zeit ein Verteidiger der Monarchie und Fürsprecher eines starken und aggressiven Deutschland.“ Vgl.: Steven M. Lowenstein: *Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur*, in: *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III: Umstrittene Integration 1871-1918*, hg.v. Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer und Monika Richarz, München 1997, S. 302-332, hier S. 318.

Spott, nicht selten eben auch gepfeffert mit kaltem Zynismus und verletzender Bosheit.⁷¹

Auch bei jenen wenigen deutsch-jüdischen bzw. österreichisch-jüdischen Autoren, die den Holocaust überlebten bzw. nach 1945 geboren wurden, hat sich der Sarkasmus systematisch in ein Qualitätsmerkmal verwandelt. Dies zeigt ein Blick auf Rezensionen und Lexikon- oder Klappentexte: So gilt Robert Schindels Romandebüt *Gebürtig* als ein Text, „dem Melancholie, sarkastischer Schmäh und Gedankenschärfe einen unverkennbaren Sprachstil verlieh“, und auch Ruth Klügers *weiter leben* ist laut *Kindlers Literatur Lexikon* im „teils salopp-sarkastischen Wienerisch“ verfaßt. „Das Unerträgliche hat Jakov Lind stets mit den Mitteln der Groteske und des Sarkasmus, mit einer Aufrichtigkeit an der Grenze zum Zynismus zu bewältigen versucht“⁷², so schrieb Ulrich Weinzierl im Februar 1997 in der *FAZ*, und „viel Sarkasmus, Wortwitz und Sinn für Groteskes“ entdeckte im August 2001 das „literarische Quartett“ um Marcel Reich-Ranicki, Iris Radisch und Hellmut Karasek in dem Roman *Die Vertreibung aus der Hölle* von Robert Menasse. Diese Ansichten des Feuilletons finden sich längst auch in wissenschaftlichen Nachschlagewerken: „Der Beschreibung der Vergangenheit, der Wahrnehmung seiner Umwelt und der Einschätzung seiner Gegenwart“, so heißt es im von Andreas Kilcher herausgegebenen *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, „widmete sich (Jakov Lind) stets mit ‚gebotenem Sarkasmus‘“⁷³, Robert Neumann verstand es gemäß der gleichen Quelle, sein Schicksal als dasjenige eines um die Jahrhundertwende in Wien geborenen Juden „mit einer gehörigen Prise Ironie und Sarkasmus als lebenspralle Welt voller Leiderfahrungen und Glücksmomente zu beschreiben“⁷⁴, und auch Texte Friedrich Torbergs oder Paul Celans lyrisches Spätwerk sind laut *Kindlers Literatur Lexikon* von „zunehmenden Sarkasmus“ geprägt. Ähnlich heißt es in einem dem Werk Albert Drachs gewidmeten Rückblick des *Spiegel*:

Er war der Grossmeister jenes systematischen Sarkasmus, der deutschen Zungen gar nicht liegt und aus scharfer Lebenserfahrung kommt: Drach, österreichischer Anwalt und Jude, zog für ein halbes Dutzend Romane die Robe des Anklägers an und plädierte in der grotesk überzogenen, mithin entsetzlich komischen Sprache seiner Profession.⁷⁵

Daß der „zynische Humor“ des österreichisch-jüdischen Autors Albert Drach dessen Sprachstil „so unverwechselbar“ mache, wie dies im Klappentext zu *“Z.Z.“ das ist die Zwischenzeit* betont wird, verwundert gerade dann, wenn man sich die fast stereotype Identifikation dieses Humors vergegenwärtigt. Denn es ist keineswegs nur die Nähe zum berühmten „Wiener Schmäh“, die diese verspätete Honorierung sarkastischen Schreibens nach 1945 erklärt. Zwar ist der jüdische Sarkasmus nach 1945 in Österreich ungleich häufiger zu finden, und auch die selbsterklärte Erbin dieser Tradition, Elfriede Jelinek, kommt nicht von ungefähr aus Wien: Der subversive Witz der Weimarer Republik scheint in der zweiten österreichischen Republik beinahe

⁷¹ Hugo Fetting: Der Theaterkritiker Alfred Kerr. Einige Nachbemerkenngen des Herausgebers, in: Alfred Kerr: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten, hg.v. Hugo Fetting, Berlin 1982, S.624.

⁷² *FAZ*, 10.02.1997.

⁷³ *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren der deutschen Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hg.v. Andreas B. Kilcher, Stuttgart Weimar 2000, S.389.

⁷⁴ *Ebd.*, S.450.

⁷⁵ *Der Spiegel*. Nr 13, März 1995, S. 273.

eine Art Wiedergeburt zu feiern. Doch ähnliche, wenngleich spärliche Attributionen lassen sich auch bei den wenigen deutsch-jüdischen Autoren der Bundesrepublik finden: „Mit Sarkasmus und geschliffenen Pointen zeichnet Broder das ernüchternde Bild eines Deutschland, das nach der Wiedervereinigung Augenmaß und Verstand verloren hat“, so betont Fritz J. Raddatz in seiner Rezension von Henryk M. Broders *Volk und Wahn*.⁷⁶ Man könnte diese verspätete Huldigung des zu Zeiten Heines oder Tucholskys so überaus scharf kritisierten Judenwitzes als Strategie der Wiedergutmachung deuten. Dies scheint jedoch nicht der einzige Grund zu sein. Wichtiger dürfte die Tatsache sein, dass deutsch-jüdische wie österreichisch-jüdische Autoren die deutschsprachige Literatur tatsächlich grundlegend verändert haben, und dass man die literarische Qualität dieser Veränderung erst heute wirklich realisiert. Jene „längere literarische Tradition der provokativen Ironie“⁷⁷, welche Gerhard Lauer in Texten Edgar Hilsenraths, Ruth Klügers, Imre Kertész' und George Taboris wiederkehren sah, beginnt jedoch nicht erst im zwanzigsten Jahrhundert. Der sarkastische Witz als jüdischer Beitrag zur literarischen Moderne setzt vielmehr mit Heinrich Heine ein und erreicht seinen Höhepunkt in der Wiener und vor allem Berliner Moderne. Es sind nicht nur ein schärferer Ton und ein diffuser sarkastischer Stil entstanden, sondern durch den Sarkasmus sind auch konkret benennbare literarische Formen geprägt und entwickelt worden. Dazu zählen:

a) die Lösung der deutschsprachigen Satire von den klassizistischen Kriterien des „polite writing“, wie diese im England des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts von Autoren wie Shaftesbury entwickelt wurden und im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts vor allem durch Rabener und Liscow, aber auch durch Hagedorn, Nicolai und Wieland kultiviert worden sind. Eine gegenüber dieser klassizistischen Satireauffassung provokantere Form einer polemisch-sarkastischen Satire, welche sich in England durch Jonathan Swift, in Frankreich durch Diderot und Voltaire schon zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts gebildet hat, findet sich in vergleichbarer Schärfe in Deutschland erst mit dem Auftreten Ludwig Börnes, Heinrich Heines und Moritz Saphirs. Börne, Heine und Saphir ignorieren erstmals systematisch eine Grenzziehung, die für die klassizistische Satire immer verpflichtend war: die Grenzziehung zum Pasquill bzw. zur persönlichen Polemik. Wie neu und ungewohnt diese Mißachtung satirischer Regeln im Deutschland der 1830er Jahre gewesen ist, zeigt die vehemente Reaktion preußischer Publizistik auf Heines Polemik gegen August von Platen-Hallermünde in *Die Bäder von Lucca*, durch welche die Diskussion um den sarkastischen Judenwitz ausgelöst worden ist.⁷⁸

⁷⁶ Fritz J. Raddatz, in: Die Zeit, zitiert nach: Henryk M. Broder: *Volk und Wahn*, München 2000.

⁷⁷ Gerhard Lauer: Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999) Sonderheft: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert, S. 215-245, hier S. 241.

⁷⁸ Vgl. dazu: Gunnar Och: „Judenwitz“ – zur Semantik eines Stereotyps in der Literaturkritik des Vormärz, a.a.O., S. 181 - 199.

b) die Entwicklung eines kulturkritisch-liberalen Feuilletons⁷⁹, zu dem neben den Gründervätern Börne, Heine⁸⁰ und Saphir⁸¹ sowie der ersten Generation um Daniel Spitzer⁸² und Ferdinand Kürnberger⁸³ (Wien) bzw. Julius Rodenberg, Paul Lindau und Maximilian Harden (Berlin)⁸⁴ später Autoren wie Alfred Polgar⁸⁵, Peter Altenberg⁸⁶, Soma Morgenstern⁸⁷, Kurt Tucholsky⁸⁸, Joseph Roth⁸⁹, Felix Salten, Egon Friedell und Anton Kuh⁹⁰ beigetragen haben.⁹¹ Wie eminent wichtig die Rolle jüdischer Publizisten für die Entstehung des Feuilletons als eines literarischen Genres gewesen ist, zeigt nicht zuletzt die antisemitische Kritik eben dieses neuen Genres: Das von Heinrich von Treitschke, Adolf Bartels, Franz Sandvoß oder Houston Stewart Chamberlains geprägte Wort „Revolverjournalismus“⁹² wäre zu nennen, vor allem aber Wilmont Haackes antisemitisches Plädoyer für eine „Ausmerzung des Judentums aus dem deutschen Feuilleton“, welches in seiner 1943 erschienenen Habilitationsschrift *Feuilletonkunde* zur vorrangigen Aufgaben deutscher Journalistik erklärt wird.

⁷⁹ Hildegard Kernmayer: Judentum im Wiener Feuilleton (1848 - 1903), a.a.O.; Fritz Hackert: Kaffeehaus, Feuilleton und Kabarett in Wien um 1900, in: *Studia austriaca*, hg.v. Fausto Cercignani 1996, Bd 4, S. 91-120; Gregor Streim: Zwischen „Weißem Röhl“ und Mickymaus: Wiener Feuilletonisten im Berlin der zwanziger Jahre, in: *Wien - Berlin*, hg.v. Bernhard Fetz und Hermann Schlösser, Wien 2001, S. 5-21; Hildegard Kernmayer: Genre mineur oder Programm der literarischen Moderne? Zur Ästhetik des Wiener Feuilletons, in: *Literarisches Leben in Österreich*, hg.v. Klaus Amann Wien u. a. 2000, S. 395-413; Kai Kauffmann: „Narren der modernen Kultur“: zur Entwicklung der Wochenplauderei im Wiener Feuilleton 1848-1890, in: *Literarisches Leben in Österreich*, a.a.O., S. 343-358.

⁸⁰ Gunter Reus: Ironie als Widerstand: Heinrich Heines frühe Feuilletons *Briefe aus Berlin* und ihre Bedeutung für den modernen Journalismus, in: *Literatur und Journalismus*, hg.v. Bernd Blöbaum und Stefan Neuhaus, Wiesbaden 2003, S. 159-172.

⁸¹ Wolfgang Büttner: Politisierungsprozesse im Zeitungsfeuilleton des deutschen Vormärz und der bürgerlich-demokratischen Revolution 1848/49, in: *Grabbe-Jahrbuch* 8 1989, S. 163-174.

⁸² Hildegard Kernmayer: Juden in der Metropole als Thema der Feuilletons Daniel Spitzers, in: *Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg.v. Arno Dusini und Karl Wagner 1994, S. 29-45; Matthias Nöllke: Daniel Spitzers *Wiener Spaziergänge*: liberales Feuilleton im Zeitungskontext, Frankfurt am Main, Berlin u. a. 1994.

⁸³ Andreas Wildhagen: Das politische Feuilleton Ferdinand Kürnbergers: Themen und Technik einer literarischen Kleinform im Zeitalter des deutschen Liberalismus in Österreich, Frankfurt am Main Bern u. a. 1985; Wolfgang Klimbacher: „Wo Chassepot und Krupp reden, haben Roman und Novelle zu schweigen“: Ferdinand Kürnbergers Kriegsfeuilletons, in: *Neohelicon* 26 (1999), N.1, S. 165-183.

⁸⁴ Vgl.: Die Rundschau-Debatte 1877: Paul Lindaus Zeitschrift *Nord und Süd* und Julius Rodenbergs *Deutsche Rundschau*; Dokumentation, hg.v. Roland Berbig und Josefine Kitzbichler, Bern, Berlin u. a. 1998.

⁸⁵ Christine Aquatias: Satire bei Alfred Polgar: das Feuilleton zwischen Alter und Neuer Welt, in: *Österreichische Satire (1933 - 2000)*, hg.v. Jeanne Benay, Bern u. a. 2003, S.169-182; Sigurd Paul Scheichl: Alfred Polgar als Wiener Theaterberichterstatte der *Schaubühne* und der *Weltbühne*, in: *Wien – Berlin, sous la direction de Maurice Godé*, Aix-en-Provence 1993, S.149-162.

⁸⁶ Franz Norbert Mennemeier: Kunst der Nuance: das Fin-de-siècle-Feuilleton (Peter Altenberg), in: *Ders.: Brennpunkte*, Frankfurt am Main u. a. 1998, S.129-135.

⁸⁷ Klaus Werner: Die gekippte Idylle: Soma Morgensterns Feuilletons, in: *Soma Morgensterns verlorene Welt*, hg.v. Robert G. Weigel, Frankfurt am Main u. a. 2002, S.179-190.

⁸⁸ Mudite Smiltena: Einige Bemerkungen zur linguostilistischen Interpretation von Kurt Tucholskys Feuilleton ‚Man sollte mal ...‘, in: *Textanalysen und Interpretationen*, hg.v. Horst Kreye und Mudite Smiltena, Bremen 1997, S.39-41.

⁸⁹ Jacqueline Bel: „Ich zeichne das Gesicht der Zeit“: Joseph Roth in den Jahren 1925-1939; Berichterstattung aus Paris, in: *Paris? Paris!*, hg.v. Gerhard R. Kaiser und Erika Tunner, Heidelberg 2002, S.407-417; Dieter Schlenstedt: Feuilletons: Annäherungen an eine poetische Prosa; Roth, Kracauer, Kisch und andere, in: *Weimarer Beiträge* 48 2002, H.3, S. 420-433; Irmgard Wirtz: Joseph Roths Fiktionen des Faktischen: das Feuilleton der Zwanziger Jahre und ‚Die Geschichte von der 1002. Nacht‘ im historischen Kontext, Berlin 1997.

⁹⁰ Ulrich Weinzierl: Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh, in: *Literatur und Kritik* 1985, S.72-86.

⁹¹ Michael Bienert: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Stuttgart 1992.

⁹² Vgl. dazu Houston Chamberlain: *Rasse und Persönlichkeit*, München 1925, S. 89; sowie: Adolf Bartels: *Heinrich Heine*. Auch ein Denkmal, Dresden und Leipzig 1906, S. 31f.

c) Die Gründung satirisch-kulturkritischer Zeitschriften wie *Der Humorist* (Wien 1837), *Kladderadatsch*⁹³ (Berlin 1848), *Der Figaro* (Wien 1857), *Berliner Wespen* (Berlin 1868), *Die Gegenwart* (Berlin 1872), *Deutsche Rundschau* (Berlin 1874), *Die Zukunft* (Berlin 1892), *Die Fackel* (Wien 1899), *Der Sturm* (Berlin 1910), *Die Weltbühne* (Berlin 1918) oder *Der blutige Ernst* (Berlin 1919). Diese publizistische Strömung ist durch drei wichtige Ereignisse strukturierbar: Anfangs durch die auf Heinrich Heine zurückzuführende publizistische Popularisierung des teils gefürchteten, teils heimlich ersehnten „Judenwitzes“, der die wahre Flut programmatisch „satyrischer“ Wochenschriften zwischen Vormärz und Kaiserreich erklärt.⁹⁴ Zum zweiten durch die Genealogie der Figur des „anklagenden“ Intellektuellen im Zuge der Dreyfus-Affäre, die neben dem Zionismus Theodor Herzls eine Art forensischer Wende innerhalb der deutsch-jüdischen Wochenschriften zur Folge hat: Hier sind vor allem Maximilian Harden und Karl Kraus, aber auch Ludwig Rubiner, Kurt Hiller oder Robert Müller zu nennen.⁹⁵ Und zum dritten durch die kaum zu überschätzende Nietzsche-Rezeption im Expressionismus, dessen Kritik der „Sklavenmoral“ im Widerspruch zum anklagend-moralisierenden Selbstverständnis der Dreyfusarden steht. So bildet sich eine Polarisierung kritischer und affirmativer Intellektualität, die in Zeitschriften der expressionistischen bzw. dadaistischen Avantgarde, in *Der Sturm* und *Die Aktion*, die im Anschluß an die Kraussche *Fackel* in den 1910er Jahren entstehen, ihren Niederschlag findet.

d) die Entwicklung des politischen bzw. kulturkritischen Kabarett⁹⁶ um 1900, zu dem in Wien Egon Friedell, Alfred Polgar⁹⁷, Erich Mühsam, Peter Altenberg, Alexander Roda Roda, Fritz Grünbaum und später Karl Farkas oder Jura Soyfer⁹⁸ zählen, die im Theater an der Wien im *Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin*, im Kabarett *Fledermaus*, im

⁹³ Ingrid Heinrich-Jost (Hg.): *Kladderadatsch. Die Geschichte eines Berliner Witzblattes von 1848 bis ins Dritte Reich*, Köln 1982.

⁹⁴ Norbert Altenhofer: *Das Genre der Opposition: Anmerkungen zu Karikatur und Satire zwischen Restauration und Kaiserreich*, in: *Theorien, Epochen, Kontakte*, hg. v. János Szabó und Ferenc Szász, Budapest 1989, T.1, S.115-123.

⁹⁵ Jacques Le Rider: *Die Dreyfus-Affäre in den Augen der assimilierten Juden Wiens und Berlins: Karl Kraus' Die Fackel und Maximilian Hardens Die Zukunft*, in: *Dreyfus und die Folgen*, hg.v. Julius H. Schoeps, Berlin 1995, S.139-155; Peter Stein: *Kulturkritik und Antisemitismus: die Bedeutung der Dreyfus-Affäre für die Intellektuellen-Debatte um 1900 – mit Anmerkungen zu Maximilian Harden, Wilhelm Liebknecht, Karl Kraus und Heinrich Mann*, in: *Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848*, hg.v. Anita Bunyan, Bielefeld 2003, S. 201-225.

⁹⁶ David Chisholm: *Die Anfänge des literarischen Kabarett in Berlin*, in: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, hg.v. Sigrid Bauschinger, Tübingen 2000, S.21-37. Peter Jelavich: *Performing high and low: Jews in modern theater, cabaret, revue, and film*, in: *Berlin metropolis*, hg.v. Emily D. Bilski, Berkeley u. a. 1999, S.208-235; Fritz Hackert: *Kaffeehaus, Feuilleton und Kabarett in Wien um 1900*, in: *Studia austriaca*, hg.v. Fausto Cercignani, Milano 1996, Bd 4, S.91-120.

⁹⁷ Janet Stewart: *Egon Friedell and Alfred Polgar: cabaret in Vienna at the turn of the last century*, in: *From Perinet to Jelinek*, hg.v. William Edgar Yates, Oxford Bern u. a. 2001, S. 155-165; Roland Innerhofer: *Die Polfried AG: satirisches Kabarett von Egon Friedell und Alfred Polgar*, in: *Komik in der österreichischen Literatur*, hg.v. Wendelin Schmidt-Dengler, Berlin 1996, S. 179-188.

⁹⁸ Tamás Lichtmann: *Drama und Kabarett: einige Bemerkungen zur Dramaturgie Jura Soyfers*, in: *Jura Soyfer and his time*, hg.v. Donald G. Daviau, Riverside, California 1995, S. 197-211; Alessandra Schininà: *Komik in der Ästhetik Jura Soyfers: Elemente des Kabarett und des Volksstücks im Werk des Dichters*, in: *Lachen und Jura Soyfer*, hg.v. Herbert Arlt und Fabrizio Cambi, St. Ingberg 1995, S. 107-122.

Cabaret Nachtlicht oder im *Simplicissimus* auftraten⁹⁹; ähnliches findet später in Berlin in Kurt Hillers *Neopathetischem Cabarett* sowie nach dem Ersten Weltkrieg im *Schall und Rauch*¹⁰⁰ statt, wo Tucholsky¹⁰¹, Herwarth Walden¹⁰² und Walter Mehring¹⁰³ als Kabarettisten auftraten. Bei dieser Entwicklung des Kabarett dürfte allerdings weniger die Tradition Heines und Saphirs, als vielmehr – speziell für das Wiener Kabarett – der Hintergrund des um 1880 entstandenen jiddischen Shtetl-Humors einflußreich gewesen sein. Im Berliner Kabarett hingegen gingen die wesentlichen Impulse aus dem Pariser Cabaret *Chat Noir* am Montmartre hervor.

e) Die Entwicklung der sogenannten „Gebrauchslyrik“, d. h. die Politisierung der Lyrik in Richtung der Chansons, Songs und Balladen, wie sie vor allem von Walter Mehring, aber auch von Tucholsky und Ehrenstein geprägt und später von Erich Kästner und Bertolt Brecht übernommen wurde.¹⁰⁴ Diese literarische Form markiert die eigentliche Politisierung des Kabarett, welche erst in Max Reinhardts *Schall und Rauch* stattfand.

f) Die teils satirische, teils groteske Zitat- bzw. Fotomontage, wie sie insbesondere durch drei große Werke deutsch-jüdischer Autoren etabliert worden ist: Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles*¹⁰⁵ und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.¹⁰⁶ Was mit dieser Form der Zitat- und Fotomontage einhergeht, ist nichts weniger als die erstmalige Entdeckung, systematische Erforschung und Dokumentation dessen, was man unter dem Begriff der Realsatire fassen könnte. Das Karl Kraussche Diktum vom „tragischen Karneval“ wie auch Alfred Döblins Begriff des „deutschen Maskenballs“ bezeichnen eine solche in sich lächerliche bzw. absurd-groteske soziokulturelle Situation.

g) Die von der klassischen Novelle des neunzehnten Jahrhunderts zu unterscheidende moderne Kurzprosa, die im Expressionismus zu einer neuen Form des Grotesk-Komischen vordringt, und in der die bürgerliche Lebensform – anders als in der

⁹⁹ Diese Tradition westjüdischer Witzkultur ist speziell im österreichischen Nachkriegskabarett wirklich bekannt, vgl.: Sigurd Paul Scheichl: Qualtinger, Bronner, Merz: Kabarett in der Ära der Sozialpartnerschaft, in: Von Qualtinger bis Bernhard, hg.v. Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck 1998, S.95-115.

¹⁰⁰ „Schall und Rauch“: Erlaubtes u. Verbotenes; Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarett (Berlin 1901/02), hg.v. Peter Sprengel, Berlin 1991; Peter Sprengel: „Ohne Ärgerniß zu nehmen ...“: Kabarett und Zensur im Kaiserreich - am Beispiel von *Schall und Rauch*, in: Die Horen 40 (1995), H.1, S.23-30.

¹⁰¹ Uwe Wiemann: Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarett: Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?, Hamburg 2004; „Halb erotisch – halb politisch“: Kabarett und Freundschaft bei Kurt Tucholsky; Dokumentation der Tagungen der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft Berlin 30.9.-3.10.1999, Triberg 9.6.-11.6.2000, hg.v. Stefanie Oswald und Roland Links, Oldenburg 2000; Volker Kühn: Eine unglückliche Liebe: Kurt Tucholsky und das Kabarett, in: Die Horen 40 (1995), H.1, S. 59-79.

¹⁰² Peter Sprengel: Nachträgliches zu Herwarth Waldens Cabaret für Höhenkunst „Teloplasma“: eine Miscelle in eigener Sache, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 111 (1992), H.2, S. 256-261.

¹⁰³ Frank Hellberg: Walter Mehring: Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde, Bonn 1983.

¹⁰⁴ Ian King: Kurt Tucholskys Konzept der Gebrauchslyrik, in: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen, hg.v. Stefan Neuhaus, Würzburg 2002, S.141-149. Stefan Neuhaus: Gebrauchslyrik : Vorüberlegungen zum Studium einer vernachlässigten Gattung, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 34 (2001), H.2, S.99-116.

¹⁰⁵ Leo A. Lensing: „Photographischer Alldruck“ oder politische Fotomontage?: Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107 (1988), S. 556-571.

¹⁰⁶ Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne: die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-Lun* und *Berlin Alexanderplatz*, München 1980.

klassischen Novelle des neunzehnten Jahrhunderts – ad absurdum geführt wird.¹⁰⁷ Hier sind vor allem Carl Einsteins *Bebuquin*¹⁰⁸, Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*¹⁰⁹, Albert Ehrensteins *Tubutsch*, Carl Sternheims *Busekow*, die eher dadaistischen Kriminalerzählungen Walter Serners, die Grotesken Salomon Friedlaenders (Pseudonym Mynona) und natürlich Franz Kafka¹¹⁰ zu nennen.¹¹¹

h) Die u. a. aus der Rezeption der Freudschen Psychoanalyse entstandene Modernisierung des grotesken Romans, die speziell bei Alfred Döblin und Elias Canetti die Überblendung alltäglicher, psychopathologischer und unheimlich-phantastischer Phänomene impliziert. Die Grundthese Elias Canettis, „daß die Welt nicht mehr so darzustellen war wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt eines Schriftstellers aus“¹¹², verdeutlicht zudem die Unterschiede zur Spätromantik, insofern das Erzählverfahren des grotesken Romans der deutsch-jüdischen Moderne eine Erweiterung bzw. Vermischung der klassischen drei Erzählformen (auktorialer, personaler, Ich-Erzähler) darstellt. Schon Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* setzt dies um: Weder ein allwissender, distanzierter Erzähler, noch ein aus der Erlebnisperspektive der jeweils beteiligten Person berichtender Erzähler, noch ein emotional involvierter Ich-Erzähler berichten, vielmehr wird die Geste des Erzählens durch permanentes Changieren zwischen diesen drei Ebenen sowie durch Montagen, Einschübe, Zitate und Sprünge innerhalb der Sprachebenen aufgebrochen.¹¹³ Daraus entsteht eine gegenüber der romantischen neuartige Form der literarischen Ironie, die weniger aus dem Fiktionsbruch, sondern eher aus der kontrastkomischen Mischung von Alltag, Psychopathologie und Dämonie sowie der Zitation fremder Rede hervorgeht. Vier Autoren lassen sich als Beispiel des grotesken Romans der Moderne nennen: a) Franz Kafka, der allerdings als Prager Jude im Kontext dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden kann, b) Alfred Döblin und sein vom sogenannten Kinostil geprägter *Berlin Alexanderplatz*, c) Elias Canetti und sein grotesker Großstadtroman *Die Blendung* und d) Albert Drach und seine aus dem „entsetzlich komischen“ Protokollstil hervorgegangenen biographischen Romane *Z.Z. das ist die Zwischenzeit* oder *Das große Protokoll gegen Zwetschgenbaum*. Nach 1945 sind als Autoren des grotesken Romans neben Albert Drach

¹⁰⁷ Armin Arnold: Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart u. a. 1972; Wilhelm Krull: Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984.

¹⁰⁸ Sabine Kyora: Carl Einsteins *Bebuquin*, in: Walter Fähnders (Hg.): Expressionistische Prosa, Bielefeld 2001.

¹⁰⁹ Sabina Becker: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung, in: Walter Fähnders (Hg.): Expressionistische Prosa, Bielefeld 2001; Ernst Ribbat: Autonome Prosa?: zur Wertung der ‚expressionistischen‘ Novellen Alfred Döblins, in: Internationale Alfred Döblin-Kolloquien Basel 1980, New York 1981, Freiburg i.Br. 1983, hg.v. Werner Stauffacher, Bern u. a. 1986, S. 293-306; Walter Höllerer: Novelle, Kurzgeschichte und kurze Prosa, von Berlin aus gesehen, in: Von der Novelle zur Kurzgeschichte, hg.v. Dominique Iehl, Horst Hombourg 1990, S.49-68.

¹¹⁰ Rolf J. Goebel: Selbstauflösung der Mythologie in Kafkas Kurzprosa, in: Kafka-Studien, hg. v. Barbara Elling 1985, S.63-80.

¹¹¹ Walter Fähnders (Hg.): Expressionistische Prosa, Bielefeld 2001.

¹¹² Elias Canetti, Das Gewissen der Worte. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 1989, S. 249.

¹¹³ Vgl. dazu Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne: die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-Lun* und *Berlin Alexanderplatz*, München 1980.

auch Jakov Lind¹¹⁴ und Edgar Hilsenrath¹¹⁵ zu nennen.

i) Die Weiterentwicklung der literarischen Gattung der Parodie, die nach den parodistischen Glossen des Karl Kraus von zwei weiteren österreichisch-jüdischen Autoren zur eigenständigen literarischen Form perfektioniert wurde: Robert Neumann¹¹⁶ und Friedrich Torberg.

Der diskursive Ansatz: Sarkasmus mit Judith Butler denken

Es ist eine grundsätzliche Frage, wie man sich dem Thema jüdischer Witz bzw. jüdischer Sarkasmus methodisch nähert: Die bisher am häufigsten gewählte Darstellungsform war die Anthologie. Ihre Vorteile sind Neutralität und Übersichtlichkeit: Man erstellt eine Sammlung ausgewählter Zitate und bündelt diese unter verschiedenen Rubriken. Nach diesem Prinzip ist Salcia Landmanns in *Der jüdische Witz* verfahren. Man könnte in ähnlicher Weise die zuvor genannten neun verschiedenen Formen – a) die anticlassizistische Satire, b) das Feuilleton, c) das Kabarett, d) die Zitat- und Fotomontage, e) die groteske Kurzprosa, f) die kulturkritische Zeitschrift, g) die Gebrauchslyrik, h) den grotesken Roman, i) die Parodie – als Rubriken hintereinandersetzen und anhand von Zitaten den in diesen Formen angelegten Sarkasmus materialreich zusammenstellen. Dieses Verfahren hat jedoch den Nachteil, dass man die eigentliche Problematik, welche mit dem Thema Sarkasmus in der deutsch-jüdischen bzw. österreichisch-jüdischen Moderne gegeben ist, nicht erfasst. Denn mit diesem Thema verbinden sich eine ganze Reihe von Fragen, die im Rahmen einer Anthologie nicht zu klären sind. Diese Fragen lauten:

- a) Wieso unterscheidet man in Deutschland den Sarkasmus so scharf vom Humor?
- b) Wie einflußreich war der antisemitische Diskurs über den „Judenwitz“, der sich in der Gründerzeit intensivierte, in Berlin? Welchen Einfluß hatte er in Wien?
- c) Welche Rolle spielt bei der Entstehung und Entwicklung von literarischem Sarkasmus dieser Diskurs über den „Judenwitz“?
- d) Welchen Einfluß hatte die Tradition des jiddischen Humors in Wien, welchen in Berlin?
- e) Welche Rolle spielt bei der Entstehung von literarischem Sarkasmus die Tradition des jiddischen Humors?
- f) Woher nahm der jüdische Sarkasmus der Berliner Moderne, wie er bei Kerr, Tucholsky, Mehring oder Döblin zu finden ist, seine wichtigsten Inspirationsquellen? Woher kamen die Inspirationen in der Wiener Moderne, etwa bei Kraus oder später Canetti?
- g) Welchen Einfluß hatten diese Inspirationsquellen auf das Stereotyp vom „Judenwitz“?
- h) Welchen Einfluß hatte dieser Diskurs über den Judenwitz wiederum auf die literarischen

¹¹⁴ Anna-Karin Axelsson: Kafkaeske Elemente in Jakov Linds Erzählung *Eine Seele aus Holz*; ein Vergleich in Bezug auf Darstellungen des Grotesken und der Sexualität, in: Focus on Literatur 7 2000, S. 1-17; Ulrike Schneider: Die Dekonstruktion des bürgerlichen Subjekts am Beispiel ausgewählter Werke Jakov Linds, Neuried 2002.

¹¹⁵ Dietrich Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, Berlin 2000.

¹¹⁶ Anne Maximiliane Jäger: „Was uns interessiert, ist: der Hörer lacht“. Parodie, Witz und Humor bei Robert Neumann, in: LachArten. Hrsg. von Arnd Beise, Ariane Martin und Udo Roth, Bielefeld 2003, S. 213–234.

Verfahren von Heine, von Kerr, von Kraus, von Tucholsky, von Mehring, von Döblin oder von Canetti?

- i) Welche Strategien entwickelten diese Autoren, um den mit diesem Diskurs verbundenen Vorwürfen wie etwa der Frechheit oder gar der politischen ‚Zersetzung‘ zu begegnen?
- j) Welchen Wandel erlebt der Sarkasmus im Zuge der Entstehung des Antisemitismus in der Gründerzeit?
- k) Welche ursächliche Rolle spielte der Sarkasmus bei der Entstehung des gründerzeitlichen Antisemitismus?
- l) Wieso hat sich der Sarkasmus deutsch-jüdischer bzw. österreichisch-jüdischer Autoren in Wien besser integriert als in Berlin, wieso ist er in Berlin weitaus radikaler gewesen?
- m) Welche Rolle spielte der Sarkasmus hinsichtlich der innenpolitischen Radikalisierung in der Spätphase der Weimarer Republik?
- n) Läßt sich aus der Radikalisierung sarkastischen Schreibens eine politische Verantwortung bzgl. dieser innenpolitischen Radikalisierung ableiten?
- o) Was erklärt jene Renaissance des sarkastischen Witzes, welche seit den 1980er Jahren in der Literatur der „zweiten Generation“ nach dem Holocaust zu beobachten ist?
- p) Wieso findet man heute sarkastischen Witz in seiner jüdischen Tradition eher bei österreichischen Autoren?

Zum Teil wurden diese Fragen bereits erörtert: die Frage c) ist mit Blick auf Karl Kraus diskutiert worden, die Frage e) mit Blick auf Kafka, Frage i) mit Blick auf Heine, Frage j) mit Blick auf Walter Mehring, die Fragen m) und n) mit Blick auf Kurt Tucholsky, die Frage o) mit Blick auf Ruth Klüger, Imre Kertész oder Edgar Hilsenrath, die Frage p) mit Blick auf Elfriede Jelinek. Dessen ungeachtet aber verdeutlichen diese Fragen, dass man sich dem Thema auf eine andere als die skizzierte anthologische Weise nähern muß. Es geht darum, die Wechselwirkung von Sarkasmus als Verfahren und Sarkasmus als Stereotype zu verstehen. Eine Theorie, die diese Wechselwirkung diskursiver Sprachebenen und individueller Sprachentwürfe zu fassen vermag, ist Judith Butlers Analyse *Excitable Speech. A Politics of the Performative*.¹¹⁷ Butler greift in diesem wichtigen Werk die US-amerikanische *hate speech*-Debatte auf, also die Diskussion, inwieweit sprachliche Diskriminierung juristisch verfolgt werden soll. Diese Fragestellung ist auf amerikanische Verhältnisse bezogen, denn der amerikanische „erste Verfassungszusatz“ fasst das Recht der Redefreiheit so grundlegend auf, daß rassistische und pornographische Äußerungen teilweise als freie, das heißt nicht zensierbare Rede gelten können. Gegnerinnen von Pornographie und Rassismus wie Patricia Williams, Katherine MacKinnon oder Mari Matsuda hielten dem entgegen, dass Sprache als Handlung und Beleidigung als körperliche Verletzung zu verstehen seien und deshalb gegebenenfalls mit rechtlichen Mitteln untersagt werden müssten.¹¹⁸ Der Begriff der *hate speech* wurde in Henry Louis Gates Jr.’s Sammelband *Speaking of Race, Speaking*

¹¹⁷ Die Originalausgabe erschien 1997 unter dem Titel *Excitable Speech. A Politics of the Performative* in New York, zitiert wird im folgenden aus Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist, Berlin 1998.

¹¹⁸ Ebd., S. 35ff, S. 103ff.

of Sex geprägt und ist auch in Mari Matsudas *Words that Wound* zu finden.¹¹⁹

Diese „illokutionäre“ Auffassung von Sprache, die einen souveränen Sprecher voraussetzt und dessen sprachlicher Diskriminierung eine unmittelbar verletzende Wirkung zuschreibt, ist Butler zu einfach. Zum einen findet sich eben diese Argumentationslogik im staatlichen bzw. juristischen Vorgehen gegen Minderheiten, wenn z. B. das US-Militär die Selbstbezeichnung „ich bin Homosexueller“ untersagt, weil die sprachliche Äußerung als direkter Ausdruck eines Begehrens gilt.¹²⁰ Der Staat – so lautet die von Butler anhand von Foucaults Machtbegriff entwickelte These – produziert also selbst *hate speech*, indem er die sprachliche Äußerung eines einzelnen Subjekts verurteilt und die strukturellen Bedingungen von Diskriminierung nicht thematisiert.¹²¹ Jede rassistische Äußerung ist nur eine Wiederholung, das Zitat einer schon gesellschaftlich existierenden Diskriminierung, die jedoch selbst nicht zum Gegenstand der Rechtssprechung wird. Der Staat produziert *hate speech*, weil er die diskriminierende Äußerung als solche wiederholen muß und damit das beschwört, was er verbietet. Und er produziert *hate speech*, weil er sich selbst zur Institution der Entscheidung darüber macht, was erlaubte und was verbotene Sprache ist: In jedem Akt der Rechtssprechung liegt eine diskriminierende Gewalt, die der *hate speech* ähnlich ist. Man würde den Bock zum Gärtner machen, wenn man staatsrechtlich gegen *hate speech* vorgeht.

Butler sucht deshalb nach einer politisch-theoretischen Alternative, um nicht die legislative Gewalt gegen *hate speech* zu Hilfe zu rufen. Es geht ihr um die in einen sprachtheoretischen Kontext eingebundene Strategie des politischen Widerstands. Dieser Widerstand geht von einer Veränderbarkeit der Sprache und damit der gesellschaftlichen Verhältnisse aus, und er setzt die „Ablösung des Sprachakts vom souveränen Subjekt“¹²² voraus. Die Veränderbarkeit der Sprache verdeutlicht jener zweite Begriff, mit dem Butler den Diskurs über verbale Diskriminierung in ein neues Licht rückt: Sprachen Aktivistinnen wie MacKinnon von einer *hate speech*, so spricht Butler von einer *Excitable Speech*.¹²³ Sprache ist „excitable“, erregbar, erregt, was wiederum verdeutlicht, „dass das Sprechen sich stets in gewissem Sinne unserer Kontrolle entzieht.“¹²⁴ Genau diese Unkontrollierbarkeit der Sprache, ihr rhetorischer „Mehrwert“, ist die Wurzel des politischen Widerstands, auch und gerade gegen die *hate speech*. Und die beiden grundlegenden Prinzipien dieses rhetorischen Widerstandes sind „Wiederholung“ und „Verschiebung“, wie Butler unter Berufung auf Derrida ausführt.¹²⁵ Gesellschaftliche Strukturen entstehen, indem Normen permanent zitiert werden; keines der wiederholten Zitate ist jedoch mit dem vorherigen ganz und gar identisch. In dieser Inkongruenz liegt die Möglichkeit einer subversiven Verschiebung von Bedeutung. Einen alten Begriff in neuen Kontexten einzusetzen, heißt ihn verändern, ihn anders

¹¹⁹ Vgl. Mari J. Matsuda, Charles R. Lawrence III, Richard Delgado, Kimberlé Williams Crenshaw (Hg.): *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment*, Boulder 1993; Henry Louis Gates Jr. (Hg.): *Speaking of Race, Speaking of Sex: Hate Speech, Civil Rights, and Civil Liberties*, New York 1994.

¹²⁰ Judith Butler: *Das ansteckende Wort: Paranoia und „Homosexualität in der amerikanischen Armee*, in: Dies.: *Hass spricht*, a.a.O., S. 149-181.

¹²¹ Ebd., S. 27.

¹²² Ebd., S. 29.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 77, S. 209-214.

besetzen, ihn resignifizieren, wie Butler anhand der subversiven Umdeutung diskriminierender Begriffe erläutert. Ihr Beispiel für ein subversives Zitat ist die Aneignung des amerikanischen Schimpfwortes „queer“ durch die Homosexuellen. Verbale Diskriminierung wird so in ein subversives, auf Irritation setzendes Spiel überführt. Wie überaus erhellend diese Unterscheidung von *Hate speech* und *Excitable speech* für das Verständnis von „Judenwitz“ und Sarkasmus ist, zeigt das folgende Zitat von Moritz Gottlieb Saphir, der den Diskurs über den Judenwitz in seinem Essay *Deutsche humoristische Literatur* folgendermaßen kommentiert:

Der Donner, den die Berliner Kritik auf die Häupter Börne's und Heine's schleuderten, hieß immer „Juden-Witz“, und dieser Donner rollte durch die nordischen Blätter durch. Es ist wahr und bleibt auffallend, dass die Juden, den Witz fast ausschließlich (=ausschließlich, BMS), wie den Handel an sich gebracht haben. Das „Warum?“ und „Wieso?“ liegt vielleicht nicht so fern als man glaubt. Schon darin erstens, weil man durch die Censur den Witz fast überall beschneiden lässt, hält er sich selbst für einen Juden, und hält sich zu seinen Glaubensgenossen. Aber auch in dem hochtragischen Schicksal dieser Nation liegt die Essigmutter ihres Witzes. Das Alter ihres Schmerzes hat das sarkastische Weinsteinlager an ihre Gehirnrände angesetzt.

Die Shakespear'schen tragischen Gestalten sind voll Ironie, die Wahnsinnsspitze des Schmerzes wird lustig-witzig und hohnlachend. Der Wellenschlag des Druckes, welcher an die Brust dieses Juden-Volkes aus dem offenen Meere der Zeit heranschlägt, hat seine Nerven zu einer geistigen Reaktion aufgeschwemmt. Das Christentum hat seinen greisen alten Vater: das Judentum, mehr als todtgeschlagen, es hat ihn in ein finsternes Loch gesperrt, Luft und Licht geraubt, und reicht ihm elende Kost. Es bleibt diesem alten gemäßhandelten Vater nichts übrig, als in herzerreißender Resignation, in der tollen Lustigkeit der Ohnmacht aus einem Kerker herauszulachen. Klagen und Worte kann man ersticken, aber lachen, fürchterlich lachen, gräßlich lachen kann auch der Geknebelte.¹²⁶

Diese „tolle Lustigkeit der Ohnmacht“, dieses grässliche Hohnlachen, wie Saphir es schildert, ist offenkundig an den Begriff gebunden, wie ihn die „Berliner Kritik“ prägte: Den „Judenwitz“. Man kann aber unschwer erkennen, dass Saphir selbst wiederum ironisch über dieses Bild vom Judenwitz spricht, indem er sich einer Strategie der Übertreibung bedient. Zudem ist die Herleitung des Judenwitzes aus der dem Juden wie dem Witz gemeinsamen Beschneidung sicherlich selbst wiederum als Witz gemeint. Wenn man diesen zwischen ernstem Pathos und ironisierender Übertreibung changierenden Umgang mit dem Stereotyp verstehen will, dann hilft eben jene These subversiver Zitation, wie sie Butler entwickelte. Daß die *Hate speech* als Zitat verbaler Diskriminierung auch die Möglichkeiten einer subversiven *Excitable speech* beinhaltet, ist eben jene wichtige Nuance, die es zu bedenken gilt. Man darf dies aber dennoch nicht ins rein Spielerische überführen, denn das Zitat Saphirs ist auch von Resignation und bitterem Schmerz gekennzeichnet. Die Wiederholung verletzender Rede steht also nicht nur im Zeichen der Subversion. Sie steht zudem im Zeichen der Kompensation eines Phänomens, welches auch für die Frage nach dem Sarkasmus von grundlegender Relevanz ist: Der Internalisierung verbaler Verletzung. In diesem Zusammenhang spricht Butler gar von einer traumatischen Erfahrung, aus

¹²⁶ Moritz Gottlieb Saphir: *Deutsche humoristische Literatur*: Börne, in: *Conversationsblatt für Deutschland und Bayern*. München 1834. Zit. nach: Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen, hg.v. Eberhard Galley und Alfred Estermann, Hamburg 1981ff., Bd.2, S.431.

welcher die *hate speech* hervorgehe.¹²⁷ Wie voraussetzungsvoll die Formen der Internalisierung verbaler Aggression auch und gerade für die Entstehung des Sarkasmus sind, deutet schon Saphir an. In der Tat steht am Anfang der gesamten Diskussion um den sarkastischen „Judenwitz“ eine solche Internalisierung: August Graf Platen von Hallermündes Polemik gegen den „beschnittenen“, nach „Knoblauch stinkenden“ Heinrich Heine: Eine Aggression, die Heine freilich in einer zu diesem Zeitpunkt in der deutschsprachigen Literatur beispiellosen Polemik konterte. Dass sich solche Internalisierungen verbaler Aggression zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts radikal gesteigert haben, lässt sich vor allem in der expressionistischen Berliner Moderne beobachten. Eine der extremsten Interpretationen des von Saphir als jüdisch gedeuteten Lachens findet sich in Salomon Friedländers „Unroman“ *Die Bank der Spötter* von 1919:

Man beschloß, den Antisemitismus auf alle Art zu fördern, weil er die einzige Möglichkeit bot, ein Volk der Erde zum boshafte Amusement für die übrigen zu machen, zum Gelächter der Welt. Das herzlich schadenfrohe Lachen des ehrlichen Judenhasses, die heitere Sehnsucht nach Pogroms, die lächelnd lechzende Vorfreude darauf, die Verwandlung der Juden in einen ethnologischen Kalauer ... war der verheißungsvolle Ansatz zu einer lachenden, sich herzlich übereinander amüsierenden Völkerverbrüderung, wenn es gelang, dem Kannibalismus des Einander-vor-Liebe-Auffressenwollens, die sich selbst mißverstehende Gehässigkeit aller Liebe zum Selbstverständnis zu bringen. Haß und Schadenfreude sind ja nur eine sehr komplizierte, in sich selber diabolisch verkrochene Form der Liebe.¹²⁸

Vergleicht man den Kommentar Mynonas zum Verhältnis von Judentum und Sarkasmus mit dem gut achtzig Jahre früher entstandenen Passus Moritz Gottlieb Saphirs, dann fällt in erster Linie auf, daß Saphir vom fürchterlichen und gräßlichen „Lachen des Judentums“ sprach, Mynona dagegen vom „schadenfrohen Lachen des Judenhasses“. Der Antisemitismus und mit ihm die Bedingungen des Lebens in der Diaspora haben sich im Laufe des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts unübersehbar verschärft. Mynona spricht ganz offen die Pogromstimmung im wilhelminischen Deutschland an, dagegen ist bei Saphir „nur“ vom uralten Konflikt zwischen Christen- und Judentum die Rede. Vor allem aber hat der Sarkasmus nun einen anderen Sprecher: Wo Saphir noch auf den antisemitischen Vorwurf Bezug nahm, die jüdische Publizistik Heines und Börnes sei zu sarkastisch, da ist bei Mynona der Antisemitismus nun selber der Sprecher des Sarkasmus. Diese Verschärfung des sarkastischen Tons beim Übergang zum zwanzigsten Jahrhundert muss vor dem Hintergrund einer zunehmenden Bedrohung des Lebens in der Diaspora gesehen werden. Sie erklärt, warum die jüdische Existenz bei Mynona nicht mehr nur der Täter, sondern immer auch das Opfer sarkastischen Gelächters ist. Auch diese Beobachtung hat in der Geschichte des Sarkasmus ihr Äquivalent: Die in Berlin als Reaktion auf den „jüdischen Wortwitz“, wie er sich in der bekannten Zeitschrift *Kladderadatsch* etablierte, gegründeten antisemitischen Witzblätter *Der kleine Reactionär* oder *Die Wahrheit*. Diese um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen konservativen Witzblätter verstanden

¹²⁷ Judith Butler: Hass spricht, a.a.O., S. 58.

¹²⁸ Mynona: *Die Bank der Spötter*. Ein Unroman, München und Leipzig 1919, S.398.

sich als protestantische, dezidiert reaktionär und antisemitisch motivierte „Repressalie gegen den jüdischen ‚Humor-Cerberus‘ Kladderadatsch, Wespen, Ulk“ und popularisierten so eine Art von antisemitischem Sarkasmus. Zitiert sei das folgende, einem „christlich-social-liberal-conservativen Liederbuch“ entnommene „Bundeslied“ mit den Eingangsstrophen:

Juden hau'n ist edle Regung,
Sehr gesund auch als Bewegung.
Schwingt die Knüttel, werft die Gläser,
An den Kopf der Judenzunft!¹²⁹

Die für die deutsch-jüdische Moderne so wichtigen Verfahren der Dokumentation, der Montage oder des Zitats, die speziell bei Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Alfred Döblin oder Walter Mehring zu neuen Formen satirischen Schreibens beitragen, sind auch vor dem Hintergrund dieses antisemitisch bzw. chauvinistisch motivierten Sarkasmus zu sehen. Denn die Zitationspraxis der modernen, von Kraus oder Tucholsky geprägten Satire dient ja auch und gerade der Durchleuchtung einer von Politphrasen geprägten und politisch als geistlos, autoritär und antidemokratisch entlarvten Zeitstimmung, die im Falle der Berliner Moderne von Döblin und Tucholsky als pseudorepublikanischer „deutscher Maskenball“, im Falle der Wiener Moderne von Karl Kraus als „tragischer Karneval“ identifiziert wird. Auch dieses Phänomen der Internalisierung verbaler Aggression, welches dem Sarkasmus vorausgeht, ist mit Butler sehr präzise fassbar, und zwar als ein Verfahren der Nach- und Abbildung, der subversiven Zitation öffentlicher Rede. Speziell mit Kraus rücken diese Redewendungen, Phrasen und Klischees in den Blick, man denke an das leitmotivisch wiederholte „ausgebaut und vertieft“ oder „immer feste druff“ aus *Die letzten Tagen der Menschheit*. Und dass die subversive Wiederholung dieser Phrasen zugleich die Differenz schafft, wußte schon Karl Kraus:

Ein Literaturprofessor meinte, dass meine Aphorismen nur die mechanische Umdrehung von Redensarten seien. Das ist ganz zutreffend. Nur hat er den Gedanken nicht erfasst, der die Mechanik treibt: dass bei der mechanischen Umdrehung der Redensarten mehr herauskommt als bei der mechanischen Wiederholung. Das ist das Geheimnis des Heutzutag, und man muss es erlebt haben. Dabei unterscheidet sich aber die Redensart noch immer zu ihrem Vorteil von einem Literaturprofessor, bei dem nichts herauskommt, wenn ich ihn auf sich beruhen lasse, und wieder nichts, wenn ich ihn mechanisch umdrehe.¹³⁰

Mit Butler arbeiten heißt nun freilich auch, ihre Grenzen zu sehen und gegebenenfalls zu überschreiten. Butlers Deutung verletzender Rede als Form des subversiven Zitats beschreibt zwar vieles, aber nicht alles, was der Sarkasmus der deutsch-jüdischen Moderne zu bieten hat. Die Differenz zeigt sich in den Möglichkeiten, inwiefern das unterworfenen Subjekt als *Effekt* einer vorgängigen bzw. diskursiven Macht eben diese konstituierende Macht übersteigen, sich somit

¹²⁹ Zitiert nach: Ursula E. Koch: Attacken gegen den jüdischen „Geist“ und „Witz“. Ein Mosaikstein zur Rezeptions- und Antisemitismusforschung am Beispiel ausgewählter Satire-Journale des 19. Jahrhunderts, in: Preußens Himmel breitet seine Sterne.... Beiträge zur Kultur-, Politik- und Geistesgeschichte der Neuzeit, Bd.2, hg.v. Willi Jasper und Joachim H. Knoll, Hildesheim Zürich New York 2002, S. 501.

¹³⁰ Karl Kraus: Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro mundo et domo. Nachts, in: Ders.: Schriften Band 8, hg.v. Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1986, S. 332f.

seiner selbst zu ermächtigen vermag. Butler orientiert diese Frage an dem von Jacques Lacan entlehnten Begriff des Begehrens, der für ihre primär gendertheoretische Fragestellung doppelten Status hat: Einerseits ist das Begehren ein wesentlicher Bestandteil der heterosexuellen Norm und dient der ständig erzeugten „potentiellen Kontrolle“ dieser Norm, andererseits jedoch vermag es die ihn „leitenden Reglementierungsziele“ zu transzendieren. Die Möglichkeit des Subjekts zum oppositionellen Handeln ist zwar immer schon im bestehenden Sprachdiskurs befangen, es zähle jedoch zur „Fähigkeit des Begehrens, sich zurückzuziehen und neu anzubinden“, um somit die „Verwundbarkeit jeglicher Strategie der Subjektivierung“ aufzuzeigen. Um es zuzuspitzen: Man kann als zur Heterosexualität gezwungene Frau auch mit Frauen ins Bett gehen. Diese Umkehr des Begehrens ist subversiv, trägt aber auch zur Selbstermächtigung des lesbischen Subjekts bei.

Mit diesem Modell vermag Butler zwar Strategien der Subversion heterosexueller Normen zu beschreiben. Die eigentlich befreiende – nicht also richtende – Kraft des Sarkasmus jedoch funktioniert etwas anders. Es fehlt ein wichtiger Aspekt in der Theorie jenes Autors, auf den Butler sich wesentlich bezieht: Jacques Lacan. Denn es ist weniger das Begehren (*désir*), sondern vielmehr das Genießen (*jouissance*), welches im Sarkasmus die eigentliche Selbstermächtigung des Subjekts leistet. Butlers Begriff der erregenden Sprache lässt insofern zwar erkennen, dass das zitathafte Spiel mit der Sprachmacht als oppositionelle bzw. subversive Beziehung zur diskursiven Macht gedacht werden muss. Die sarkastische Subversion des herrschenden sprachlichen Diskurses muss aber nicht allein im Zeichen der entlarvenden Zitatsatire stehen. Sarkasmus kann auch aus dem lustvollen Genuß jener Tragödie hervorgehen, welche im subversiven Zitat kritisch dokumentiert wird. Freilich hat dieses „Genießen des Tragischen“¹³¹ eine für den Leser perfide Konsequenz, wird er doch mit der Frage konfrontiert, inwiefern der Autor an dem von ihm beschriebenen Unrecht oder Leid eine klammheimliche Freude hat, statt es zu verurteilen. Liebhaber von Alfred Döblin, Albert Drach oder Edgar Hilsenrath aber wissen, dass gerade darin der Reiz des literarischen Sarkasmus liegt.

Polemik, Satire, Grotteske: Drei Grundformen sarkastischer Literatur

Es gibt drei Definitionsversuche, die zur Analyse des jüdischen Sarkasmus im Sinne des zuvor entwickelten Spannungsfeldes von Stereotype und Strategie heranzuziehen sind. Diese lassen sich zwar unterschiedlichen Phasen zuordnen, sind jedoch allesamt als Ansätze zu verstehen, im Sinne Butlers *Hate speech* in *Excitable speech* zu transformieren, was wiederum die Dynamik verdeutlicht, mit der wir es zu tun haben. Denn all diese Definitionsversuche stehen im Kontext der Kritik am Judenwitz, nehmen auf sie Bezug und entwickeln angesichts dieser Kritik alternative Kategorien, um ähnlich sarkastisch, zugleich aber anders, also nicht mehr im Sinne der Stereotype des „Judenwitzes“ zu schreiben. Die erste Definition ist Heinrich Heines Begriff der Polemik. Er entstand angesichts der vehementen Reaktion der bayerischen und preußischen

¹³¹ Patrick Guyomard: Das Genießen des Tragischen. Antigone, Lacan und das Begehren des Analytikers, Wien 2001.

Publizistik auf Heines *Bäder von Lucca*, in denen die Homosexualität August von Platens verspottet wurde. Daraufhin entwickelte Heine in den beiden Essays *Die romantische Schule* von 1833 und *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* von 1835 unter Bezugnahme auf Lessing und Luther den Begriff der Polemik, um somit das eigene Schreiben vom Vorwurf des „Judenwitzes“ zu unterscheiden bzw. zu legitimieren.¹³² Knapp achtzig Jahre später hat sich Karl Kraus in seinem 1911 verfaßten Essay *Ein weit verbreitetes Missverständnis* von dieser über eine lange Zeit einflußreichen Direktive Heinrich Heines kategorisch distanziert und dem Begriff der Polemik eine zweite Kategorie entgegengestellt, die für die weitere Geschichte des Sarkasmus von vergleichbarer Wichtigkeit gewesen ist: Den Begriff der Satire. Dieser entstand im Zuge der von Kraus im April 1910 in *Heine und die Folgen* formulierten Kritik an Heines eminenter Wirkung auf das moderne Feuilleton. Dietmar Goltschnigg konnte zeigen, dass Kraus den sich im neunzehnten Jahrhundert in der bayerischen und preußischen Publizistik entwickelnden kritischen Diskurs über den Judenwitz erstmals nach Österreich importierte. In der Folge löste sich Karl Kraus von Heines polemischem Wortwitz und entwickelte die Grundlagen der modernen Sprachsatire, wie sie später in *Die letzten Tage der Menschheit* eingegangen sind. Drei wichtige Essays Kurt Tucholskys aus dem Jahre 1919 – *Was darf Satire?*, *Wir Negativen* und *Politische Satire* – zeigen, wie einflußreich diese kritische Reformulierung des Sarkasmus durch Kraus auch und gerade für die deutsch-jüdischen Autoren der Berliner Moderne gewesen ist. Nun zum dritten Begriff, der schon vor dem Ersten Weltkrieg im Berliner Frühexpressionismus entstand und für unsere Fragestellung von hohem Erkenntniswert ist. Im *Neopathetischen Cabaret* entstand bei Autoren wie Mynona, Blass, Einstein oder Lichtenberg der Begriff der Groteske. Auch dieser muß als eigenständige Variante sarkastischen Schreibens begriffen werden, denn mit der Groteske des Berliner Expressionismus ist eine von Kraus zu unterscheidende Wendung ins Affirmative zu beobachten. Dieser affirmative Gestus der Groteske beruft sich auf Nietzsche, wie die folgende Passage aus Kurt Hillers im Juni 1910 gehaltener Rede zur Eröffnung des „Neopathetischen Cabarets“ verdeutlicht. Sie trägt den Titel *Das Cabaret und die Gehirne Salut* und unterscheidet zwei Formen von Pathos, deren eine auf Schiller, die andere aber auf Nietzsche zurückgeführt wird:

Dieses peinliche Pathos derer, die den großen George in Prosa überorgeln, ist vielleicht nicht weniger hohl als das geschmähte Schillerische, und es hat mit dem unseren nichts zu schaffen. Unser Begriff von Pathos dürfte eher übereinstimmen mit dem Begriff, den Friedrich Nietzsche davon hat – Nietzsche, welcher im *Ecce Homo* bekennt: „Ich schätze den Wert von Menschen, von Rassen danach ab, wie notwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen“... Pathos: nicht als gemessener Gebärdengang leidender Prophetensöhne, sondern als universale Heiterkeit, als panisches Lachen.¹³³

Diese drei Formen der Polemik, der Satire und der Groteske sind vom traditionellen

¹³² Vgl. dazu: Manfred Windfuhr: Heine als Polemiker, in: Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart Weimar 1998, S. 57-70.

¹³³ Kurt Hiller: Das Cabaret und die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets, in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, hg.v. Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S.33ff.

Verständnis dieser Gattungen deshalb deutlich unterscheidbar, weil sie aus dem Diskurs um den Judenwitz hervorgegangen sind. Als Grundformen stehen sie zudem im Zeichen jener von Kurt Pinthus sogenannten „knappen Formen“¹³⁴: Sie erscheinen als Glosse, als Anekdote, als Skizze, als kurze Erzählung, als Parodie, als Kurzprosa und als Gebrauchsliteratur. Wenngleich es sich also um drei Gattungsbegriffe einer alteuropäischen Tradition handelt, so erlangen sie dennoch die für den sarkastischen jüdischen Witz so charakteristische Kürze einer „kleinen Literatur“. Um mit Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sprechen: Die Polemik, die Satire und die Groteske sind strategische Formen „einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient“, aber kleine Formen geprägt hat. Solch eine Literatur ist, wie es Deleuze und Guattari mit Blick auf Kafka beschrieben haben, einerseits charakterisiert durch Phänomene der „Deterritorialisierung“, durch eine Bewegung vom Zentrum weg, zweitens durch „die Koppelung des Individuums an unmittelbar Politische“, und drittens durch eine „kollektive Aussagenverkettung“, hinter welche die Stimme des Autors zugunsten der Zitation aus dem Volksmund zurücktritt.¹³⁵ Diese kleine Literatur ist zudem durch eine Ästhetik des Flüchtigen, Transitorischen geprägt, aus welcher in den vielleicht eher dilettantischen Fällen eine für die moderne Literatur charakteristische „Unverständlichkeit“¹³⁶ hervorgeht, in Fällen echter Meisterschaft dagegen jener „blitzende Kreisel an Ironie“¹³⁷, wie ihn neben Heine vor allem Kraus, Tucholsky oder Mehring in ihren Gedichten und Chansons, in Monologen und mundartlichen Gesprächen, in Dramoletten, Aphorismen, Parodien und Parabeln, in Feuilletons, Polemiken, Reportagen und kulturkritischen Essays zu beherrschen wußten.

Man muß aber den Wald vor lauter Bäumen, d. h. innerhalb der diversen „kleinen Formen“ den Stellenwert dieser drei Definitionsversuche sehen. Denn erst dadurch wird deutlich, warum der Wortwitz Heines oder Saphirs mit dem von Kraus, Tucholsky, Hiller und Döblin zwar verwandt, aber dennoch nur unter jeweils neuem Vorzeichen vergleichbar ist. Die drei Grundformen verdeutlichen die dynamische Entwicklung des jüdischen Sarkasmus, der ja wie keine andere Form der Ironie von Beginn an unter Legitimationszwang stand, beginnt doch fast zeitgleich mit seiner Entstehung die diffamierende Kritik an ihm als einer „zersetzenden“, also letztlich kulturbedrohlichen Erscheinung. Damit einher geht die selbstkritische Entwicklung dieser Erscheinung, d. h. eine reflexive Durchdringung, die den ursprünglich naiv-polemischen Wortwitz à la Saphir oder Heine durch kritisch-satirische bzw. „forensische“ (Harden, Kraus, Tucholsky) oder aber groteske und zynisch-affirmative (Döblin, Sternheim, Canetti) Formen erweitert. Diese Formen gehen aus der Kanonisierung, Imitation und weiterführenden Nachahmung und Verfeinerung einzelner Diskursbegründer wie eben Heine, Kraus oder die Frühexpressionisten hervor. Diese prägen zu jeweils wichtigen Phasen der westjüdischen Moderne bestimmte Formen witzig-polemischer (Heine), satirischer (Kraus, Tucholsky) oder

¹³⁴ Kurt Pinthus: Glosse, Aphorismus, Anekdote (1913). Abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, hg.v. Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S.654-655, hier S. 655.

¹³⁵ Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt am Main 1976, S. 24ff.

¹³⁶ Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994.

¹³⁷ Kurt Tucholsky: Die Bilderausstellung eines Humoristen [1927], in: Ders.: GA 9, S.639-643, hier S.641f.

grotesker Komik (Döblin), welche dann von Nachfolgern wie Saphir, Kalisch, Harden und Kerr (im Fall Heine), von Tucholsky, Toller und Canetti (im Fall Kraus) und Ehrenstein, Mynona sowie später Brecht und Grass (im Fall Döblin) weiterentwickelt worden sind. Und umgekehrt greifen sie bereits vorhandene, zum Teil nonliterarische Formen der Ironie auf – die Tradition der romantischen Ironie (Heine), die Tradition der satirisch-polemischen Publizistik à la Maximilian Harden (Kraus), die Tradition des Kabarett (Tucholsky), die Tradition der dadaistischen Kurzprosa (Döblin) –, um aus diesen Quellen wiederum eine neue literarische Form zu entwickeln. Karl Kraus nannte dies die jüdische „Inzucht des Humors“¹³⁸, es ist aber vor allem ein Indiz für den Versuch, das Verdikt des Judenwitzes zu subvertieren, also *hate speech* in *excitable speech* zu verwandeln.

Provokation, Agitation, Kompensation: Drei Grundintentionen sarkastischer Literatur

Entsprechend diesen drei Grundformen lassen sich drei Grundintentionen des literarischen Sarkasmus erkennen: Die Provokation, die Agitation und die Kompensation. Die Provokation meint im Sinne des lateinischen Wortes „provocare“ ein bewußtes Reizen des Hörers oder Lesers mit dem Ziel, extreme Reaktionen wie Empörung und Entrüstung hervorzurufen. Dies kann durch Übertreibungen oder durch Regelverletzungen geschehen, was beim Tabubruch oder der Polemik als einem wichtigen Prinzip des Sarkasmus der Fall ist. Die Provokation ist die unmittelbarste Form des Sarkasmus und bezieht sich meistens auf die Ironisierung von Dummheit und peinlichem Fehlverhalten. Die satirisch-politische Agitation dagegen bezeichnet im Sinne des lateinischen „agitare“ eine Form des Aufwiegelns, des Anstiftens, der Mobilmachung. Sie generiert ein Unrechtsbewusstsein, geht also eher aus der Ironisierung von Leid und Unrecht hervor, und kann sich bis zur extremen Form der Demagogie steigern. Der Sarkasmus im Sinne einer Agitation bezieht immer einen Standpunkt. Er will durch motivierende, anspornende oder aufrührerische Texte eine größere Menge von Lesern zu einer gemeinsamen Aktion oder Reaktion gegenüber einem politischen Gegner bewegen, indem er das von diesem verursachte Unrecht oder Leid sarkastisch schildert. Der Begriff der Kompensation bezeichnet dagegen im Allgemeinen den Ausgleich eines Zustands durch ein alternatives Drittes. So werden im psychologischen Sinne angeborene, wirkliche oder vermeintliche Mängel, Defizite und Lebensbedingungen einer Person durch besondere Leistungen oder Taten auf anderen Gebieten ausgeglichen. Der sprichwörtliche Galgenhumor ist in eben diesem Sinne eine Form der Kompensation, was wiederum verdeutlicht, dass der Kompensation im Unterschied zu den beiden ersten Formen die Erfahrung faktischer Ohnmacht vorausgeht. Der Figur des entrechteten Paria als dem heimlichen Prototyp der Assimilation eröffnet der Witz jedoch die Möglichkeit, die durch den Außenseiterstatus erklärbaren Leiden und Mängel durch Sarkasmus ertragbar zu machen: Ein sarkastisch lachendes Ich kompensiert ein ohnmächtig leidendes Ich.

¹³⁸ Zitiert nach: Dietmar Goltschnigg: Die Fackel ins wunde Herz. Kraus über Heine: Eine „Erledigung“? Texte, Analysen, Kommentare, Wien 2000, S. 238.

Übertragen auf die Logik des *Parias* im Sinne Max Webers heißt dies aber auch: Der Sarkasmus kompensiert das Ressentiment. Dies ist freilich ein sehr komplexer Vorgang, denn die Kompensation beinhaltet jene eigentümliche Fähigkeit zur komischen Verdopplung des eigenen Selbst, wie sie Paul de Man unter Bezugnahme auf Charles Baudelaires *Essay de L'Essence du rire* als Strukturprinzip jeder Ironie markierte:

Der Mensch, der stürzt, lacht niemals über seinen eigenen Sturz, er wäre denn ein Philosoph, einer, der sich durch Gewöhnung die Fähigkeit erworben hätte, sich alsbald zu verdoppeln und den Phänomenen seines Selbst als interesseloser Betrachter beizuwohnen.¹³⁹

Im Unterschied zu Paul de Man soll diese Form der Ich-Verdopplung nicht als Grundlage jeder, sondern nur jener sarkastischen Ironie verstanden werden, welche kompensatorisch ist. Ein provokativer oder auch agitatorischer Sarkasmus beinhaltet keine Spaltung von leidendem und lachendem Ich, denn er ist nicht selbst-, sondern fremdreferentiell. Die entscheidende Frage ist nun, wann in einem sarkastischen Text welche der drei Intentionen dominiert und welche Konsequenzen dies wiederum für die Wirkungsästhetik des betreffenden Textes hat. Wie verhalten sich diese drei Grundintentionen des literarischen Sarkasmus' – Provokation, Agitation, Kompensation – zu den zuvor dargelegten drei Grundformen der Polemik, der Satire und der Groteske? Wirken Texte in jenem eingeschränkten Sinne polemisch, wenn und weil der in diesen Texten angelegte sarkastische Witz „nur“ im Dienste der Provokation steht? Liegen die Grenzen von Heinrich Heine, Maximilian Harden und heute Henryk M. Broder in diesem Sinne in der Polemik, in der Provokation, wie dies schon das häufig gegen Heine gerichtete Wort von der „Judenfrechheit“ suggeriert? Und was wäre dann nötig, um diese Ebene von Provokation und Polemik zu überwinden, ohne dabei jedoch den sarkastischen Witz zugunsten einer rein sachlichen Argumentation oder eines herzlichen Humors preiszugeben? Was Karl Kraus und Kurt Tucholsky dem von Heine erstmals geprägten sarkastischen Witz einschreiben, ist die Entlarvung der kulturellen Lüge bzw. der politischen Verlogenheit durch einen anklagenden Sprecher. Dies ist schon in der forensischen Rede der Antike ein wichtiges Motiv sarkastischer Ironie, welches sowohl Kraus wie auch Tucholsky als elementaren Bestandteil einer modernen bzw. politischen Satire verstehen. Werden literarische Texte demnach erst dann im strengen Sinne satirisch, wenn die Ebene der provokanten Polemik durch eine agitatorische Geste des Aufrüttelns, des Aufweckens ersetzt ist? Erlangt der Sarkasmus seine moralische Legitimität erst dann, wenn er im Zeichen einer kritisch-satirischen Agitation steht und dazu dient, anhand einer auf Sachthemen bezogenen Anklage den politischen Feind bzw. den moralisch Schuldigen der Lächerlichkeit preiszugeben?

¹³⁹ Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: Ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg.v. Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S.83-130, v.a. S.105ff. Übrigens beschrieb schon Bollnow lange vor Paul de Man eine Form der Ironie, die im Unterschied zur ironischen Redeweise „zur bleibenden Haltung wird, die den Menschen im ganzen erfasst. In diesen gesteigerten Formen distanziert sich der Mensch nicht von diesem oder jenem bestimmten Menschen oder dieser oder jener bestimmten Situation, sondern von seinem Dasein überhaupt.“ Vgl.: Bollnow: *Die Ehrfurcht*, S.156. Ähnliches betont schon Kierkegaard: „Nicht allein, dass Sokrates sich der Ironie bedient hat: er ist vielmehr der Ironie dermaßen hingegeben gewesen, dass er selber ihr Opfer ward.“ Vgl.: Soren Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, in: GW, hg.v. E. Hirsch und H. Gerdes, 36 Abt. in 31 Bde., 1978–1986, 31. Abt., Gütersloh 1984, S.3.

Dies wäre sicherlich die feste Überzeugung von Karl Kraus und Kurt Tucholsky, es wäre aber zugleich der entscheidende Kritikpunkt Elias Canettis, welcher das durchaus fragwürdige Ziel der Krausschen Satire in der Agitation bzw. darin sah, „eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war.“¹⁴⁰ Es war dieses Unbehagen am agitatorischen Tonfall der Krausschen Satire, welches Canetti dazu veranlaßte, mit dem Roman *Die Blendung* den Sarkasmus seines großen Vorbildes Karl Kraus ins Groteske zu transformieren: Canettis wichtigste Bezugsautoren neben Kraus waren Kafka, Gogol, Poe und Babel. Wenn man bedenkt, dass Canetti die vernichtende Kraussche Diagnose der modernen Massenkultur grundsätzlich geteilt hat – „Alle Gegenstände der Verdammung waren von Kraus vorgeschrieben“¹⁴¹ –, dann ist davon auszugehen, daß es Canetti darum ging, die Lebensbedingungen des Paria in einer zunehmend beängstigenden Moderne zu kompensieren statt agitatorisch zu bekämpfen. Denn die von Autoren wie Harden oder Kraus geprägte Geste der „Mann-gegen-Mann-Polemik“ wird spätestens dann fragwürdig, wenn es darauf ankommt, den Totalitarismus des neuen Jahrhunderts und seine für den Assimilationsprozeß äußerst bedrohlichen Konsequenzen ernst zu nehmen. Dieser Ernst kann im Sinne Tucholskys das agitatorische Bündnis der bürgerlichen Linken mit den proletarischen Massen der Bevölkerung, also eine Solidarisierung gegen Imperialismus, Militarismus und Krieg beinhalten. Einen deutlich anderen Weg wählen die Autoren des grotesken Romans, geht es diesen doch eher darum, mit den Mitteln des Sarkasmus diese totalitäre Moderne als eine dämonische zu beschwören – und im Sinne einer ästhetischen Bannung zu kompensieren. Die psychologische Definition der Groteske, wie sie Michael Steig in Bezug auf Freuds Analyse des Unheimlichen unternahm, kommt zu einer diesem kompensatorischen Sarkasmus sehr vergleichbaren Definition: „'grotesk' ist das durch übersteigerte Komik ausgelöste Gefühl der Angst, wobei sich die Gleichung [...] umkehren läßt: 'grotesk' ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärlichen.“¹⁴² Durch das Komische wird das Unheimliche und Bedrohliche grotesk gestalteter Inhalte auf zweierlei Art verarbeitet: Komik kann die Angst vor bedrohlichen intrapsychischen Bezügen durch deren „Degradierung oder Verzerrung ins Lächerliche“¹⁴³ vermindern; freilich aber auch umgekehrt wegen ihrer „aggressiven Beschaffenheit und aufgrund der Fremdheit, [die sie] dem Bedrohlichen verleih[t], die Angst verstärken.“¹⁴⁴ Insofern bleibt der kulturkritische Befund als solcher zwar beibehalten, aber es wird auf diesen nun anders, und zwar mit einer Art Galgenhumor reagiert. Ein kompensatorischer Sarkasmus kann daher jene von Wolfgang Kayser bemerkten „Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters“¹⁴⁵ annehmen, ist er doch als Reaktion auf eine Situation zu verstehen, die neben dem Gelächter „keine andere Möglichkeit der

¹⁴⁰ Elias Canetti: *Das Gewissen der Worte*, in: Ders.: *Die Stimmen von Marakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1995, S.132.

¹⁴¹ Elias Canetti: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München Wien 1980, S.252.

¹⁴² Michael Steig: *Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese*. In: Best, Otto F.: *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 69-84.

¹⁴³ Ebd., S. 82.

¹⁴⁴ Ebd., S. 82f.

¹⁴⁵ Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1961, S.201.

Befreiung (von dem Grauen) mehr übrig lässt.¹⁴⁶

Kompensatorischer Sarkasmus ist freilich sehr komplex; die Skala des Lachens reicht von der hilflos inszenierten Heiterkeit über die grell-erschreckende Zynik à la Serner und Sternheim bis hin zu jenem entsetzlichen Gelächter, in das Canettis Roman *Die Blendung* am Ende ausbricht. Etwas anders verhält es sich bei Alfred Döblin. Auch er ist ein zentraler Autor der literarischen Groteske, auch er geht auf Distanz zur agitatorischen Programmatik der linksliberalen *Weltbühne* um Jacobsohn und Tucholsky, und auch bei Döblin dient der Sarkasmus nicht der Agitation, sondern der Kompensation: Mit Blick auf seinen aberwitzigen Exilroman *Babylonische Wandlung* ist man gar geneigt, den verhaltenspsychologischen Begriff der Übersprungshandlung zu assoziieren. Denn wenngleich es in diesem Roman eigentlich um die Diagnose von schuldbesetzter Hochmut und um die überaus schwierige Frage nach der Verantwortung eines deutsch-jüdischen Intellektuellen an der Eskalation des Antisemitismus gehen soll, dominiert den Text eine überspringende Erregung auf einen dritten Trieb, den Döblin in seiner 1948 entstandenen *Schicksalsreise* rückblickend als hochmütig-verhöhrende Spaßmacherei beschrieb.¹⁴⁷ Zwar finden sich immer wieder Momente der Verzweiflung, der Trauer sowie der Thematisierung von Schuld, sie werden jedoch stets von einer aberwitzig-grotesken Komik verdrängt, welche der eigentlich bedrohlichen Exilsituation auf den ersten Blick nicht angemessen scheint. Wie während eines Kampfes zwischen zwei Hähnen einer von beiden plötzlich auf dem Boden nach Körnern pickt, da bei ihm die Triebe für Angriff und Flucht gleichstark sind, so bildet sich in diesem Extrembeispiel des grotesken Romans der Sarkasmus als dritte Kraft jenseits des Spannungsfeldes von Trauer und Schuldgefühl: „Er rettete sich in ein ausgelassenes, groteskes Gaukelwerk, um die Katastrophe lachend zu überstehen“¹⁴⁸, so schreibt Walter Muschg. Dieses Überstehen aber basiert auf eben jener von Paul de Man beschriebenen Form der Ich-Verdopplung, der Spaltung in ein leidendes und ein lachendes Ich, bei welchem das historische Opfer im Rahmen eines überaus kühnen Maskenspiels in die Rolle des hochmütig lachenden Täters schlüpft.

Was Döblin jedoch im Unterschied zu Canetti durch dieses virtuose Spiel erreicht, ist nichts weniger als die Distanzierung des Grauens, in diesem Fall der existentiellen Gefahren des Exils, durch das Komische. Weil sowohl die Provokation wie auch die agitatorische Vergeltung bzw. der satirische Racheakt als Antriebskräfte sarkastischen Schreibens wegfallen, gewinnt Döblins Sarkasmus eben jene befreiende Kraft, in der sowohl Autor wie Leser sich lachend erheitern. Döblins kompensatorischer Sarkasmus mündet in die radikale Entpragmatisierung dieser rhetorischen Figur, Döblin hat damit genau dasjenige überwunden, was schon von Heinrich Heine, in der Folge aber auch von Autoren wie Kurt Tucholsky stets als Beschränkung begriffen wurde: Döblin hat den Sarkasmus vom Ressentiment befreit. Er hat den Sarkasmus durch die radikale Lösung von dessen kulturkritisch-agitatorischer Vorgeschichte ins rein Spielerische überführt, ohne dabei in den Tonfall des versöhnlichen Humors zu verfallen: Eine Leistung, die

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Alfred Döblin: *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*, München 1996, S.305f.

¹⁴⁸ Nachwort des Herausgebers, in: Alfred Döblin: *Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, München 1997, S.669.

nach Döblin später wohl nur Thomas Bernhard wieder gelungen ist. Von allen Autoren der deutsch-jüdischen Moderne ist es Döblin am besten gelungen, eine *Hate speech* in eine *Excitable speech* zu transformieren. Döblins Poetik des Grotesk-Komischen ist für eine Theorie des literarischen Sarkasmus deshalb so überaus erhellend, weil sie die Tradition der jüdischen Moderne fortführt, zugleich aber auf den Kopf stellt. Denn Döblin invertiert das uns bekannte Verhältnis von kultureller Lüge und satirischer Entlarvung. Während bei Harden, Tucholsky oder Kraus die eigentliche Barbarei des deutschen Reiches noch vergleichsweise abstrakt, deren satirisch-moralische Verurteilung jedoch überaus vehement ist, kehrt sich eben dieses Verhältnis im Sarkasmus Döblins gerade um. So klar und deutlich sich im Moment des Exils hinter dem pseudorepublikanischen „deutschen Maskenball“ die nationalsozialistische Fratze zeigt, so abstrakt bzw. grotesk-hyperbolisch ist der ästhetisch-literarische Gegenschlag, mit welchem Döblin in der Exilsituation reagiert. Döblins witzige Kompensation transformiert die schwierige Gefühlslage aus Angst, Schuldgefühl und Rachewunsch in ein höhnisches Spiel am Rande des literarischen Nonsense, bei welchem der ursprünglich kulturkritische Wahrheitsanspruch des Sarkasmus und sein entrüsteter Gestus der satirischen Entlarvung bzw. Demaskierung fast vollständig verschwunden sind.

Nach dem Holocaust: Die Postmoderne als Verlust der jüdischen Witzkultur

Wenn man sich fragt, welche Art der Literatur aus der jüdischen Moderne von Heine bis Döblin hervorgegangen ist, dann lassen sich vier prominente Beispiele nennen, die unmittelbar verdeutlichen dürften, von welcher enormen Wichtigkeit diese diversen Ausdrucksformen sarkastischen Schreibens für eine Modernisierung der deutschsprachigen Literatur gewesen sind. Die Satire Bertolt Brechts, der derbkomische Stil des frühen Günter Grass, das hyperbolische Schreibverfahren Thomas Bernhards und die grotesken Textkonvolute Elfriede Jelineks sind ohne die intensive Beschäftigung mit dieser sarkastischen Stilkultur nicht denkbar. Der Einfluß Walter Mehrings auf den jungen Bertolt Brecht der *Hauspostille*, des *Baal* und der Chansons wurde schon angedeutet, aber auch Alfred Döblin trug mit seinen grotesk-komischen Romanen wie *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* Wesentliches zu Brechts antiaristotelischem Theater¹⁴⁹ und zum *Dreigroschenroman*, sowie zum schonungslosen Zynismus von Grass' *Die Blechtrommel* bei.¹⁵⁰ In Elias Canettis *Die Blendung* sind eine ganze Fülle von Motiven wie der Solipsismus, die Misanthropie, die Paranoia, die Frauenfeindlichkeit oder die Verkrüppelung entwickelt, die in

¹⁴⁹ Otto Keller: Döblins Drama *Die Ehe* und Brechts Episierung des Theaters: zur Entstehung des epischen Theaters. In: Internationale Alfred Döblin-Kolloquien Marbach am Neckar 1984, Berlin 1985, hg.v. Werner Stauffacher 1988, S. 233-238. Vgl. auch: Klaus Schuhmann: „Zertrümmerung der Person“: Galy Gay (Brecht) und Franz Biberkopf (Döblin) im Vergleich, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997, hg.v. Ira Lorf und Gabriele Sander, Bern Berlin u.a. 1999, S.97-104; Heidi Thomann Tewarson: Alfred Döblin und Bertolt Brecht: Aspekte einer literarischen Beziehung, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 79 (1987), S.172-185.

¹⁵⁰ Gertrude Cepl-Kaufmann: Günter Grass und sein Lehrer Döblin. In: Literatur im interkulturellen Dialog, hg.v. Manfred Durzak und Beate Laudenberg, Bern u. a. 2000, S. 25-47; Stefan Trappen: Grass, Döblin und der Futurismus: zu den futuristischen Grundlagen des Simultaneitätskonzepts der „Vergegenkunft“, in: Euphorion 96 2002, H.1, S. 1-26; Jan Mizinski: Apokalyptische Utopie: Alfred Döblin und Günter Grass, in: Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989, Marbach a.N. 1991, hg.v. Werner Stauffacher, Bern Berlin 1993, S.154-164;

ihrer entsetzlichen Komik später von Thomas Bernhard in *Frost, Die Verstörung* oder *Das Kalkwerk* weiterentwickelt worden sind.¹⁵¹ Bei Elfriede Jelinek gibt einerseits das „sezierende Verfahren“ von Karl Kraus und Elias Canetti erklärtermaßen den Anhaltspunkt für ihren extremen Sarkasmus in Texten wie *Die Kinder der Toten* ab, zum anderen läßt sich das „zynische“ Erzähl- und Montageprinzip von Döblins *Berlin Alexanderplatz* in Texten wie *Die Ausgesperrten*¹⁵² oder *Die Kinder der Toten* finden. Es sind also immerhin zwei Literaturnobelpreisträger – Günther Grass und Elfriede Jelinek – aus der Beschäftigung mit der Tradition des jüdischen Sarkasmus hervorgegangen.

Und dennoch: All dies ist kein Vergleich zur Präsenz jüdischen Witzes im Amerika des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts, von den Marx Brothers über Lenny Bruce, Mel Brooks und Woody Allen bis hin zu Adam Sandler und Seinfeld. Die vorliegende Arbeit ist daher auch die Rekonstruktion einer literarischen (Ver-)Lachkultur, die durch den Holocaust ungeachtet ihres vereinzelten Fortbestehens gerade in Deutschland so gut wie vernichtet und auch im Zuge einer seit Jahrzehnten betriebenen Vergangenheitsbewältigung kaum erinnert oder gar ins kulturelle Gedächtnis reintegriert worden ist.¹⁵³ Wie sehr diese Kultur des literarischen Sarkasmus fehlt, wie sehr der jüdische Witz in all seiner Schärfe und Unversöhnlichkeit einer bundesrepublikanischen Literatur dienlich gewesen wäre, zeigt immer wieder der Vergleich mit der österreichischen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, die nicht von ungefähr zwei wesentliche Trends der BRD ausgelassen hat: Die Bildung von Literatur als moralischer Anstalt im Sinne der Gruppe 47, und die Bildung einer rein gegenwartsfixierten Kultur des Vergessens im Sinne der Popliteratur. Man kann fragen, ob diese Differenz sich auch aus dem weit stärkeren Einfluß erklärt, den die jüdische Moderne nach 1945 in Österreich hinterlassen hat. In den 1950er Jahren brachten Georg Kreisler und Gerhard Bronner im *Intimen Theater* in Wien gemeinsam mit Carl Merz, Helmut Qualtinger, Peter Wehle, Louise Martini das berühmte

¹⁵¹ Vgl.: Christine Meyer: Weiße oder schwarze Magie? Canetti und Bernhard, in: Österreich (1945-2000). Das Land der Satire, hg.v. Jeanne Benay und Gerald Stieg, Bern 2002, S.119-137, hier S. 125. Freilich warf Thomas Bernhard Canetti später eine unerträgliche moralische Betulichkeit vor und beschimpfte ihn als „Torschlußphilosoph“, „Schmalkant“ und „Kleinschopenhauer“. Canetti konterte dies mit dem Hinweis, Bernhard komme ihm vor, „als wäre er ein Krüppel von mir“, eine Spitze, die wohl nicht zuletzt auf die beiden gemeinsame Motive des Solipsismus bezogen sein dürfte. Das Canetti sich zudem im Spätwerk bestimmten Ausprägungen der Bernhardschen Groteske systematisch versagte, verdeutlicht Marek Przybecki: Chaos, Sprache und Hoffnung. Elias Canettis ethische Überwindung der Moderne, in: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition, hg.v. Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Bern 1997, S. 28ff.

¹⁵² Zum Begriff des „zynischen Erzählers“ vgl.: Christian Neumann: Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Verwandlungen der Erzählerfigur in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten*, in: Literatur für Leser 23 (2000), H.3, S. 141-158, hier S. 148ff.

¹⁵³ Freilich gibt es immer wieder eigentümliche Formen der Renaissance, ein Beispiel dafür etwa wäre die Wiederkehr der frech grinsenden Titelfigur des berühmt-berüchtigten *Kladderadatsch* (1848-1944) auf dem Cover des amerikanischen Satire-Magazins *MAD*. 1952 wurde das *MAD* von den jüdisch-amerikanischen Comic-Verlegern Harvey Kurtzman und William M. Gaines gegründet, 1956 erschien auf dem Titelblatt erstmals das von Norman Mingo und Frank Kelly Freas gezeichnete, grinsende Gesicht von Alfred E. Neumann, prägnant durch seine Segelohren, die Sommersprossen und die Zahnücke. Diese Figur zierte seitdem das Cover der Zeitschrift, sie ist jedoch an sich viel älter und wurde als ein dem Kladderadatsch-Jungen nachempfundenes Motiv schon im 19. Jahrhundert auf Postkarten publiziert. Das erste deutschsprachige *MAD* erschien im September 1967, es wurde bekannt vor allem durch den späteren Chefredakteur Herbert Feuerstein, den man sicherlich als Partner von Harald Schmidt aus der WDR-Satireshow *Schmidteinander* kennt. Zumindest Herbert Feuerstein also hat seine Wurzeln in einer Witzkultur, die wiederum ganz extrem durch amerikanisch-jüdische Autoren und Künstler geprägt worden ist. Vgl. dazu: Arie Kaplan: How the Jews created the comic book industry Part I: The Golden Age (1933-1955), in: Reform Judaism Magazin 32 (2003).

Satireprogramm *Blattl vor'm Mund* heraus. Der jüdische Sarkasmus findet sich zudem in der österreichischen Nachkriegsliteratur bei Albert Drach, Jakov Lind, Robert Menasse und Robert Schindel, er hinterläßt seine Spuren im sogenannten Anti-Heimatroman der unmittelbaren Gegenwartsliteratur, also bei Autoren wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Ein Blick in Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* verdeutlicht, wie elementar für diesen großen Roman das Prinzip der zersetzenden Ironie ist.

Wie wichtig die Kenntnis dieser Tradition des jüdischen Sarkasmus ist, zeigte sich in den letzten Jahren besonders am Wandel der NS-Literatur bei Autoren wie Albert Drach, Ruth Klüger, Imre Kertész, Edgar Hilsenrath, Art Spiegelmann, Jurek Becker und Georgi Tabori. Denn ohne Kenntnis der Tradition des jüdischen Sarkasmus kommt man in der Tat zu der überaus fragwürdigen Einschätzung, es handle sich bei den Texten dieser durchweg sarkastisch statt ernst sich an den Holocaust erinnernden Autoren um Strategien des Vergessens, wie dies jüngst Gerhard Lauer meinte.¹⁵⁴ Man muss ganz im Gegenteil davon ausgehen, dass wir in dem gegenwärtigen Wandel der Holocaust-Literatur eine Kultur der Erinnerung beobachten können, die auf diese große Tradition des Sarkasmus erneut Bezug nimmt. Diese Tradition in ihrer Fülle, ihrer Strategie und auch ihrer Tragik darzustellen, ist die Aufgabe des vorliegenden Buches. Zunächst jedoch müssen wir uns mit der Begriffsgeschichte des Sarkasmus auseinandersetzen, denn nur dann wird deutlich, wieso sich der Sarkasmus als Kategorie zur Beschreibung jüdischer Literatur in Deutschland etablieren konnte.

¹⁵⁴ Gerhard Lauer: Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999) Sonderheft: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert, S. 215-245.