

Die Wende als Witz

Komische Darstellungen eines historischen Umbruchs

Wolfgang Gabler
Institut für Germanistik
Universität Rostock
ROSTOCK
Germany

Abstract

Wit in the literary representation of a historical transition

*The author of this article has observed a growing interest in texts presenting the political change in East Germany (GDR) as a comical event. During the last few years the interest in this kind of text has intensified – among literary critics as well as among ordinary readers of texts. In his analysis of the literary texts the author commences with Sigmund Freud's theory of wit, which he further elaborates in its social-psychological aspects and adapts to modern principles in the analysis of literary texts. The author shows that the wit in two recent novels – *Helden wie wir* (1995) by Thomas Brussig and *Der Zimmerspringbrunnen* (1995) by Jens Sparschuh – is based on unconsciously repressed or isolated feelings of mourning over the lost object, the GDR. These feelings are seen as the major reason for the different or contradictory public reception of both novels.*

1. Geteilte Witz-Kultur im vereinigten Deutschland?

Wenn einer Nation ein gebrochenes Verhältnis zu Humor und Witz nachgesagt wird, dann sind es die Deutschen. Als jüngstes Beispiel dafür kann der Vorabdruck des Romans *Der Barbier von Bebra* (1996) von Wiglaf Droste und Gerhard Henschel, zwei westdeutsche Autoren, in einer Tageszeitung angesehen werden. In diesem Roman werden PolitikerInnen, die in der Wende und im Prozeß der deutschen Vereinigung eine gewisse Rolle gespielt haben, satirisch dargestellt und kommen auf unterschiedlich brutale Weise zu Tode. Typisch für die Reaktionen auf den Vorabdruck war nicht nur, daß eine ostdeutsche Bundestagsabgeordnete den Roman mit Hetzschriften der nazistischen Presse gleichsetzte und zum Boykott der Zeitung aufrief, typisch war ebenso die westdeutsche Kritik an dem Boykott-Aufruf, die in der pauschalen Behauptung bestand, daß "sich viele Ostler noch nicht an den Haudrauf-Humor mancher Westler gewöhnt" (*Der Spiegel*, 1996-08-19, p. 158) hätten.

Das kleine Beispiel veranschaulicht nicht nur eine gereizte Atmosphäre, sondern es verweist auch auf das hier zu behandelnde Thema:

- In den vergangenen zwei, drei Jahren erschien eine bemerkenswerte Anzahl von literarischen Texten, in denen die “Wende” in der DDR und der Prozeß der deutschen Vereinigung als komische Vorgänge vorgeführt wurden und die in ungewöhnlicher Intensität auch das Interesse sowohl der Medien als auch des Lesepublikums erregten.
- Es gibt Hinweise für eine differente und weiter differierende Kultur des Umgangs mit Komischem in Ost- und Westdeutschland; eine Kultur, die zwar zunächst Ergebnis der deutschen Teilung, aber auch schon Resultat der deutschen Vereinigung ist. Die aktuellen praktischen Schwierigkeiten der ökonomischen und politischen Vereinigung reproduzieren und verstärken das Differenzgefühl bei vielen West- und Ostdeutschen, und dies schlägt sich auch – im weitesten Sinne – kulturell nieder.
- Diese kulturelle Situation trifft zusammen mit einer seit längerem beobachtbaren Tendenz krisenhaften Philosophierens, die sich nach dem Zusammenbruch des sogenannten “Ostblocks” zugespitzt hat. Die post-moderne Kritik an den Vernunft- und Rationalitätstheoremen der europäischen Aufklärung bekam zusätzliche Berechtigung durch das Versagen des ost-europäischen marxistischen Welterklärungsmodells. An der Stelle der komplexen, ganzheitlichen Philosophie – so eine meiner Thesen – befindet sich nun eine metaphysische Leere, ein Loch, das der neue Witz gleichzeitig thematisiert und verdeckt.

2. Sozialpsychologische Interpretation der Freudschen Witz-Theorie

Den “Witz” als Textsorte zu verstehen und ihn über die Erfassung seiner sprachliche Struktur definieren zu wollen, scheint nicht besonders ergiebig. Köhler (1993:267) faßt das Ergebnis solcher Versuche folgendermaßen zusammen: “Der Witz ist ein kurzer, selbständiger, fiktionaler, komisch pointierter Prosatext.”

Doch bereits der Versuch, demselben Adressaten einen Witz zweimal zu erzählen, zeigt die Schwächen einer solchen Bestimmung: An dem Witz hat sich sprachlich nichts geändert, der Witz-Erzähler mag seine Darbietung sogar noch effektvoller gestalten, die Wirkung ist allerdings eine ganz andere, weil der Witz bekannt ist. Die Wirkung bzw. die Wirkungsfunktion des Witzes – das Lachen – muß m.E. jedoch ein unverzichtbares Element seiner Definition sein. Und das Lachen hängt wesentlich von der (zunächst) individuellen Disposition des Witz-

Adressaten ab. Der Witz ist demnach verstehbar als ein spezifischer kommunikativer, sozialer Vorgang. Ein solcher Witz-Begriff läßt es dann zu, nach den historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen zu fragen, die Witzen zur Wirkung verhelfen.

In der von Sigmund Freud entwickelten Witz-Theorie (Freud, 1905 und 1927) erscheint das Wesen des Witzes als kommunikativer Vorgang mit folgender Struktur: Es gibt ein Witz-Subjekt (Erfinder bzw. Erzähler des Witzes), ein Witz-Objekt (Gegenstand des Witzes) und – notwendig – einen Witz-Adressaten, den sogenannten “Dritten” (Freud, 1905:206; vgl. Kofman, 1990). “Beim Witz ist diese dritte Person zur Vollendung des lustbringenden Vorganges unentbehrlich” (Freud, 1905:206), heißt es sehr bestimmt, und wegen dieser Unentbehrlichkeit nennt Freud den Witz “die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen” (ebd.:204). Warum der Dritte beim Witz eine besonderen Rolle spielt, ist der psychologischen Interpretation Freuds zu den Genres des Komischen, Witz, Humor und Komik, zu entnehmen. Gemeinsam ist ihnen eine “Aufwandsersparnis”, die sich je spezifizieren läßt: “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*” (ebd.:269; Hervorheb. i.O.).

Die Komik-Wirkung ergibt sich demnach aus der reduzierten bzw. isolierenden Wahrnehmung eines eigentlich komplexen Vorganges oder Objekts. Im Film *Des Widerspenstigen Zähmung* z.B. wird ein weltfremder Bauer vorgeführt, der zum ersten Mal im Fernsehen einen Laurel-und-Hardy-Film sieht und zu weinen beginnt. Der Grund dafür ist, daß der Bauer die zivilisatorische Erwerbung der Isolationsfähigkeit – ein Abwehrmechanismus – nicht verinnerlicht hat, deshalb vom Kontext der in diesen Filmen aneinandergereichten Unglücksfälle nicht absehen kann, sich also die mit den Stürzen aus Fenstern usw. verbundenen Schmerzen *vorstellt* und schließlich aus Mitleid weint.

Dieses Beispiel verweist auch auf die fließende Grenze zwischen Komik und Humor, denn Freud beschreibt letzteren als Wirkung ersparten Gefühlsaufwands. Erläuternd heißt es: “Erspartes Mitleid ist eine der häufigsten Quellen der humoristischen Lust” (ebd.:262). Damit ist jedoch keineswegs emotionale Kälte als Grundlage von Humor gemeint, sondern eine Art “Seelengröße” (ebd.), eine Ich-Stärke in dem Sinne, daß das Ich mittels des Humors vor allem auf sich selbst bezogene Gefühlserregungen wie “Mitleid, Ärger, Schmerz, Rührung usw.” (ebd.:265) beherrschen kann.

Der beim Witz ersparte Hemmungsaufwand bezieht sich auf einen Gedanken, der normalerweise tabuisiert und deshalb mit einer Hemmung besetzt ist. Durch den Witz wird diese hemmende psychische Energie beseitigt, und der Gedanke erhält

dadurch Bewußtseinsqualität: "Ein vorbewußter Gedanke wird für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt" (ebd.:189). Deshalb bezeichnet Freud den Witz als "Beitrag [...] aus dem Bereich des Unbewußten" (ebd.:237). Die psychologische Erklärung für die – im Gegensatz zu Humor und Komik – Notwendigkeit der dritten Person besteht in der Art des Gedankens, den der Witz zum Gegenstand hat. Freud hatte beobachtet, daß der Witzerfinder einerseits selbst über seinen Einfall nicht lachen und andererseits "daß niemand sich begnügen kann, einen Witz für sich allein gemacht zu haben" (ebd.). Er schloß daraus, daß bei der Witzbildung eine angsterzeugende Tabuverletzung stattfindet, die beim Witzerfinder den Drang erzeugt, das damit entstandene Schuldgefühl abzuwehren, indem man den Dritten verführt, die Tabuverletzung durch sein (verständiges) Lachen zu teilen, damit zu decken und schließlich zu entschuldigen. Daß das tatsächlich so ist, zeigen Erfahrungen mit mißlungenen Witzen. Das ausbleibende Lachen erzeugt beim Witzerzähler unangenehme Schuld- und/oder Scham-Gefühle.

Da der Witzgegenstand eine Tabuberührung darstellt, erfordert dies bestimmte "Eignungen der dritten Person als Hörer des Witzes" (ebd.:168).

Sie [die dritte Person] muß durchaus so viel psychische Übereinstimmung mit der ersten Person besitzen, daß sie über die nämlichen inneren Hemmungen verfügt, welche die Witzarbeit bei der ersten überwunden hat. [...] Jeder Witz verlangt so sein eigenes Publikum, und über die gleichen Witze zu lachen ist ein Beweis weitgehender psychischer Übereinstimmung (ebd.:168f.).

Deshalb ist die Schlußfolgerung möglich, der Witz thematisiert *überindividuelle, d.h. kollektive Verdrängungen*. Und nun läßt sich auch der Gegenstand der an der Freudschen Theorie orientierten Witzanalyse genauer formulieren: Die Analyse von Witzen ermöglicht die Erkenntnis des kollektiven Unbewußten als dem sozial Verdrängten. In Anlehnung an Freuds einprägsame und bekannte Formel von der Traumdeutung als der *Via regia* zur Kenntnis des (individuellen) Unbewußten läßt sich sagen: *Die Witzanalyse ist der Königsweg zur Erkenntnis des kollektiven Unbewußten*.

3. Das Interesse am Nichts in neueren Witz-Theorien

Der Begriff "Witz" ist nun folgendermaßen zu fassen: Ein Witz ist ein sozialer Vorgang der pointierten Tabuverletzung unter der Bedingung "weitgehender psychischer Übereinstimmung" der daran Beteiligten. Diese Bestimmung schließt ein, daß nicht jede Tabuverletzung ein Witz ist und daß nicht jede pointierte, überraschende Tabuverletzung als Witz funktioniert, weil sich die psychische Übereinstimmung von Witzproduzent bzw. -erzähler und Witzadressat haupt-

sätzlich in einem gemeinsamen Hemmungsniveau hinsichtlich des Witzobjekts erweisen muß.

Zur Bestimmung des Inhalts der Tabuverletzung will ich eine Hypothese formulieren:

- Der Witz thematisiert und verhüllt gleichzeitig ein Tabu.
- Dieses Tabu ist letztendlich ein Nichts.

Der Witz ist grundsätzlich und wesentlich Negation von Werten, Sinnhaftigkeit, Ordnung usw., und gleichzeitig ist der Witz eine Abwehr der vollen Einsicht in die Wertlosigkeit, Sinnlosigkeit usw. Dialektisch kann man den Zusammenhang als Verhältnis von Struktur und Funktion des Witzes so zusammenfassen: Seiner Struktur nach ist der Witz pointierte Negation, seiner Funktion nach Negation der Negierung. Der Witz thematisiert einen normalerweise anerkannten Wert und offenbart ihn momenthaft als Un-Sinn, doch das gemeinsame Lachen darüber ist eine physische Reaktion, durch die die volle Einsicht in das aufgedeckte Nichts wieder verhüllt wird. Das Lachen von 1. und 3. Person ist demnach eine psychische Übereinstimmung, die das Gefühl vermittelt, über die sichtbar gewordene Sinnlosigkeit, das Nichts, gemeinsam hinwegzukommen. In diesem Sinne thematisiert und verhüllt der Witz als kommunikativer, sozialer Vorgang ein gesellschaftliches Tabu.

Neuere Witz-Theorien unterstützen diesen Gedanken. Schuller (1994) gibt z.B. einem Aufsatz den Titel *Der Witz oder die "Liebe zum leersten Ausgange"*. Darin zeichnet sie die literaturgeschichtliche Linie nach, die m.E. zu dem hier vorgestellten Witz-Begriff führt. Für Baudelaire sei das Lachen ein "Fanal des Schreckens" (ebd.:11) gewesen:

Fest steht, daß das menschliche Lachen aufs engste mit der Katastrophe eines frühen Falles, einer physischen und moralischen Erniedrigung verknüpft ist. [...] Das Lachen ist der Ausdruck einer doppelten oder widersprüchlichen Empfindung [...], einer fortwährenden Zwieschlächtigkeit (im Menschen), [...] das Vermögen, zugleich man selber und ein anderer zu sein (Zit. n. Schuller, 1994:11-13).

Auch bei Jean Paul, von dem Schullers Titel-Zitat stammt, finden sich ähnliche Überlegungen, wenn er in seiner *Vorschule der Ästhetik* schreibt: "Der Witz [...] achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, [...] er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung –" (ebd.:16). In dem von mir dargestellten Sinn interpretiert Schuller diese Aussagen: "[...] die 'Liebe zum leersten Ausgange' ist vielleicht auch der Wunsch eines Ausganges aus dem 'Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit' Kants, mithin ein Ausgang aus der Auf-

klärung. Leer ausgehen – auch ein Versprechen des Witzes” (ebd.). Ich meine, dies ist nicht “auch ein Versprechen”, sondern das Wesen des Witzes; der Witz ist nicht nur “ein Gottesleugner” (ebd.:17), wie Schuller für Jean Pauls Witz befindet, sondern Leugner schlechthin. In diesem Sinne ist der Schrecken die Basis des Witzes, und der größte Schrecken ist der Tod, der, wie Schuller auch für “Kafkas witziges Erzählen” (ebd.:28) annimmt, zur Metapher des fundamentalen Nichts geworden ist. Doch in dieser Negation erschöpft sich der Witz nicht, er kompensiert, verdrängt und negiert – im Lachen – gleichzeitig die Wahrnehmung dieses Schreckens, dient somit der “Abschreckung des Schreckens” (ebd.:20). Insofern hat der Witz auch “etwas Befreiendes” (Freud, 1927:385).

4. “Handlungswitze” als Indizien kollektiver Verdrängungen – zwei Beispiele

Um literarische Texte, gar Romane, als Witze analysieren zu können, führe ich den Begriff “Handlungswitz” ein. Damit bezeichne ich literarische Darstellungsstrukturen (Kompositionsstrukturen) mit finaler Tendenz, wobei die *Bewegung eines zentralen Konflikts* (= Handlung) in einer komisch pointierten Konfliktlösung gipfelt. “Handlungswitz” bezeichnet also eine spezifische Makrostruktur eines literarischen Textes.

Der diesbezüglich bislang größte Erfolg in der deutschen Literatur der 90er Jahre beim Publikum und der Literaturkritik war der Roman *Helden wie wir* (1995) von Thomas Brussig (geboren 1965). Bemerkenswert ist, daß dieser Roman von einem bis dahin unbekanntem Autor stammte und trotzdem ganz ungewöhnliche Verkaufszahlen erreichte (innerhalb eines Jahres ca. 70 000 Exemplare). Inzwischen gibt es eine Dramatisierung des Stoffes, die zu einer vielbesuchten Inszenierung des Deutschen Theaters in Berlin führte, eine Hörspielfassung, und der Autor hat bereits das Drehbuch zur Romanverfilmung geschrieben. Die literaturkritische Reaktion auf diesen Roman kann man als euphorisch bezeichnen, und schon in den Überschriften der Rezensionen wurde immer wieder der witzige Charakter des Textes hervorgehoben: “Ein bitterer Witz” (Mann, 1995), “Wenig Wahrheiten und viel Witz” (Biermann, 1996), “Die DDR als Dauerwitz?” (Simanowski, 1996).

4.1 Der Roman *Helden wie wir* von Thomas Brussig

Der Erzählrahmen und die Bewegung des zentralen Konflikts lassen sich folgendermaßen umreißen: Der Ich-Erzähler, Klaus Uhltscht, am 20.8.1968, in der Nacht des Einmarsches von Armeen der Warschauer Vertragsstaaten in die CSSR geboren, kann die Aufmerksamkeit eines Korrespondenten der *New York Times*, eines Mr. Kitzelstein, durch die Behauptung erregen: “Ich habe die

Berliner Mauer umgeschmissen” (Brussig, 1995:7). Kitzelstein läßt den Erzähler dessen Autobiographie auf sieben Tonbänder (= Kapitel) sprechen, und Uhltscht erzählt: “Die Geschichte des Mauerfalls ist die Geschichte meines Pinsels” (ebd.), die Geschichte seines Penis’, seines “Schwanzes”. Damit ist der zentrale Konflikt bezeichnet, der dieses Erzählen begründet: auf der einen Seite die Sexualisierung aller Erfahrungen als Reaktion auf die Tabuisierung von Sexualität, auf der anderen Seite ein damit verbundenes komplexes Minderwertigkeitsgefühl, das sich sowohl aus der Wahrnehmung seines zu kleinen Schwanzes als auch aus der umfassenden, zunächst auf Sexualität bezogenen Unwissenheit speist. Der Minderwertigkeitskomplex und die Unwissenheit sind Voraussetzungen dafür, daß der Held unentwegt in komische oder witzige Konstellationen geraten kann. Diese Konstellationen ergeben sich, weil das Romangeschehen auf die exemplarische Entfaltung des Widerspruchs zwischen politischer Selbstdarstellung in der DDR einerseits und auf die dieser Selbstdarstellung widersprechende (fiktive) Realität andererseits gerichtet ist. Der Held glaubt den offiziellen Verlautbarungen und entwickelt dadurch nicht nur das Selbstbild eines Versagers und tumben Toren, sondern in seinem Bemühen, den vorgegebenen Idealen menschlichen Verhaltens nachzueifern, wird er schließlich zum Bösewicht und Perversen. Die hohen sozialen Ideale und Werte – Humanismus, Kollektivität, Engagement, Vernunft, Ordnung, Pflichtgefühl usw. – schlagen unter den gegebenen Bedingungen auf dem Weg zu ihrer Erreichung ins direkte Gegenteil und in eine individuelle Katastrophe um.

Die Konfliktlösung als Witz besteht in der *Negation* wesentlicher, von den Propagandaparolen ausgehölter Normen sozialen Zusammenlebens: In einem staatsbürgerlich widerständigen und exhibitionistischen Akt präsentiert der Held am 9. November 1989, dem Tag der Maueröffnung, Ostberliner Grenzsoldaten seinen durch eine Operation enorm vergrößerten Penis, “[...] und schließlich entriegelte einer von ihnen wie hypnotisiert das Tor” (ebd.:319).

Damit beschreibt der Roman, daß die “Befreiung” (ebd.:322) vom DDR-System (nur) in einem Akt zivilen Ungehorsams *und* sexueller Perversion möglich war (wenn man Exhibitionismus “sexuell pervers” nennen will). In der literarischen Darstellung hat diese Negation der propagierten Verhaltensnormen, als welche die Lösung des zentralen Konflikts erscheint, ihre innere, dialektische Logik: Die öffentliche Tabuisierung der Widersprüche zwischen den einzelnen und der Gesellschaft auf der einen Seite und von Sexualität auf der anderen bedeutete die Verdrängung der Konflikte in den nicht-öffentlichen Raum. Dort aber wucherten sie unbearbeitet und unsublimiert. Nach aller psychologischen Regel jedoch läßt sich das Verdrängte nicht ewig unterdrücken, sondern es kehrt wieder. Und richtig: Der Roman führt an der Ich-Erzählerfigur vor, daß ein Widerspruchs- und Konfliktniveau bestand, das sozialpolitisch nicht mehr zu kompensieren war. Uhltschts zwanghafte, aber eigentlich unspektakuläre Geste war der Tropfen,

der das Faß zum Überlaufen brachte; die lächerliche Tat war genau die Quantität, die den Umschlag in eine neue Qualität bewirkte. Denn die Tat mußte den Doppelcharakter von individueller, ja egoistischer Aufmüpfigkeit *und* Perversion haben, um die genannte Wirkung zu erreichen, weil genau dies wesentliche Kerne des offiziellen politischen Anspruchs betraf: die antiindividuelle Ideologie des Gemeinschaftswohls und die Ideologie der Sauberkeit in allen menschlichen Beziehungen – vom Sexualverhalten bis zur “Reinheit” der marxistischen Lehre. Diese gesellschaftsanalytische Position läßt sich jedenfalls aus den Meinungen des Ich-Erzählers abstrahieren.

Bemerkenswert ist, daß der Ich-Erzähler am Schluß eine rasche Wandlung durchläuft. Aus “dem perversen Stasi” (ebd.:323) wird eine Erlöserfigur, die, wie “Das tapfere Schneiderlein” aus dem Märchen der Gebrüder Grimm, ein siebenfaches Ende herbeiführt: “‘Ende der deutschen Teilung’, ‘Ende der europäischen Nachkriegsordnung’, ‘Ende des kurzen 20. Jahrhunderts’, ‘Ende der Moderne’, ‘Ende des Kalten Krieges’, ‘Ende der Ideologien’ und ‘Das Ende der Geschichte’” (ebd.:7).

Die Pointe des Handlungswitzes besteht also darin, daß eine extrem negative Figur – Perverser, Bösewicht und infantiler Charakter – zum Erlöser und Befreier wurde und nach der “Logik” der Darstellung auch nur sein konnte. Mittels der Analyse dieser Konstellation will ich die Indizien für das im theoretischen Teil beschriebene kollektive Unbewußte gewinnen. Dabei kürze ich meine Argumentation dadurch ab, daß ich nach Brüchen in der Darstellung suche, für die es keine offensichtlichen ästhetischen Gründe gibt. Ich nutze damit das psychoanalytische Verfahren, an Fehlleistungen unbewußte Konflikte erkennen zu können.

In *Helden wie wir* lassen sich zwei solcher Fehlleistungen bei der Gestaltung der Erzählerfigur in exponierten Zusammenhängen erkennen. Diese Figur ist als unwissender, tumber Tor aufgebaut, der sogar als Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes (Stasi) nicht begreift, was er eigentlich tut. Er ist das manipulierte, gläubige Instrument schlechthin, und in der Haltung des unwissenden Infantilen erzählt die Figur auch ihre Biographie. Die Wirkung für den Leser ergibt sich aus den komischen Effekten, die der bewußt infantilen Darstellung von (reduzierten) Geschehniskomplexen entspringen, die jedoch – in anderer Perspektive – tragische Aspekte haben. Das witzige Erzählen über tragischen Abgründen – dies ist die ästhetische Verabredung zwischen *Helden wie wir* und dem Rezipienten. Doch im “3. Band” des Romans bricht der Erzähler diese Verabredung und sagt im Zusammenhang mit den Ehrungen von Jungen Pionieren, der staatlichen Organisation für 6-10jährige Kinder in der DDR, für einen Arbeiterführer: “Mr. Kitzelstein, ich rede vom Menschenbild des Totalitarismus” (ebd.:98). Als Begründung für diesen Ausbruch führt der Erzähler die besondere

Perfidie ins Feld, die die emotionale Ausbeutung von Kindern ausmacht: "Aber mit den Gefühlen ist es nicht so leicht" (ebd.:104). Daß die politische Instrumentalisierung der Gefühle von Kindern in der DDR praktiziert wurde, kann und soll gar nicht bestritten werden. Ästhetisch problematisch ist, daß der Erzähler zum einen in den nachfolgenden Kapiteln wieder in seine alte Rolle fällt, als sei nichts gewesen, und zum anderen, daß er so tut, als seien die davor und danach erzählten Episoden der emotionalen Empörung nicht wert.

Das Aus-der-Rolle-Fallen des Ich-Erzählers wiederholt sich erst im letzten Kapitel, das auch in der Literaturkritik auffällige Beachtung fand. Grund dafür war die Kritik des Ich-Erzählers an einer Figur namens Christa Wolf. Diese Kritik baut der Erzähler überraschend systematisch auf. Bereits die Kapitelüberschrift, "Der geheilte Pimmel" (ebd.:277), bezieht sich auf Wolfs frühe Erzählung *Der geteilte Himmel* (1963) und orientiert den Leser auf die Lösung des Konfliktmoments "Minderwertigkeitskomplex". Es stellt sich jedoch heraus, daß diese Konfliktlösung nur durch eine Schuldabwälzung gelingt. Der Ich-Erzähler, inzwischen zum "perversen Stasi" geworden, wird ästhetisch und moralisch "gerettet", weil die vermeintlich Schuldigen an seinem Verhalten gefunden worden sind: die Mütter. Zunächst hört der Erzähler eine Ansprache anlässlich der berühmten Demonstration am 4.11.1989 auf dem Berliner Alexanderplatz, und er meint, die Rednerin sei Jutta Müller, die bekannte DDR-Eiskunstlauftrainerin. Sie kennt er als "Mutter aller Mütter" (ebd.:288), als Frau, "die noch jeden hochgebracht hat" (vgl. ebd.:203, 285). Denn dies hatte seine Mutter vor Jahren während einer TV-Übertragung gesagt, und der Erzähler versteht inzwischen den sexuellen Doppelsinn. Die Rede der vermeintlichen Trainerin veranlaßt ihn, zur Bühne zu stürmen, "um Schluß zu machen mit diesem Sozialismus-Hokuspokus" (ebd.:288). Er stolpert dabei über ein Transparent, verletzt sich und wird operiert – mit dem o.g. Ergebnis, dem hypnotisch wirkenden, "einmalig großen Schwanz" (ebd.:301).

Während dieses letzten Kapitels hat sich die Erzählerfigur des "tumben Toren" verwandelt. Als auslösendes Moment dieser Wandlung fungiert die Rede, die nicht von Jutta Müller, sondern von Christa Wolf – tatsächlich bei der o.g. Veranstaltung – gehalten wurde. Uhltscht unterzieht nun nicht nur Wolfs Rede, sondern auch noch ihr literarisches "Gesamtwerk" (ebd.:307) einer fundamentalen Kritik. Da ihm die Rede sagt, "diese Mütter und Eislauftrainerinnen hängen wirklich am Sozialismus" (ebd.:287), glaubt er, die eigentlich Schuldigen an seinem Schicksal gefunden zu haben: "Daß unsere Mütter so gnadenlos un-tadelig waren! [...] die können sich nicht vorstellen, wie dreckig es uns geht! [...] Wie soll man, umgeben von olympischen Müttern darüber sprechen können" (ebd.:311). Diese Klage wird jedoch nicht etwa als Ausflucht eines Schuldigen dargestellt, sondern als eine Art Selbstbefreiung, die den Erzähler legitimiert, sich

auch als Opfer fühlen zu können und in dieser Rolle eine große moralische Debatte zu fordern:

Solange sich Millionen Versager ihrem Versagen nicht stellen, werden sie Versager bleiben. Das könnte mir ja egal sein, aber wie soll sich *mein* Leben, das voller Angst und Unterwerfung war [...], ändern, wenn niemand über Angst und Unterwerfung reden will? [...] ich *weiß*, daß wir Ostdeutschen uns und der Welt noch eine Debatte schuldig sind. [...] Ich hätte Ihnen [Kitzelstein] meine Geschichte gern so bedrückend erzählt, wie sie ist. Aber wenn sich alle nur rechtfertigen, fallen auch mir nur Rechtfertigungen ein [...]! (Ebd.:312f.; Hervorhebungen i.O.).

Eine solche Figurenrede ist durch die Figurenanlage nicht zu decken. Hier bricht die ästhetische Struktur des Romans zusammen. Dieser Befund gibt jedoch Auskunft über das im Handlungswitz thematisierte Verdrängte. Denn die Befreiungstat steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Schulddelegierung an eine (symbolische) Mutter-Imago. Die Figuren der leiblichen Mutter des Erzählers, Jutta Müllers und Christa Wolfs werden zu einem Typus formiert und als Repräsentantinnen des repressiven Staates dargestellt. Diesem Typus gilt der exhibitionistische Akt, durch den das "Tor" sich öffnet, vor dem "alle Grenzer", "Söhne von Müttern", "wie gelähmt" standen (ebd.:318). Der exhibitionistische Akt wird in Abwendung vom *Mutterland* und in Hinwendung zu dem "Land" (in diesem Fall West-Berlin) vollzogen, das im gesamten Roman immer wieder als Ort faszinierender Weiblichkeit phantasiert wird. So hofft der Erzähler in einer Szene, "in den Westen geschickt zu werden und in wenigen Minuten inmitten der Schönheiten des Quelle-Kataloges zu sein, inmitten von Frauen mit G-Punkten und Frauen, die sich mit einem Schwanz im Mund fotografieren lassen" (ebd.:174).

Der exhibitionistische Akt ist deshalb als Rache für die durch die Mütter zugefügte symbolische Kastration anzusehen, Rache für die frühere, umfassende Impotenz des Erzählers und Rache für die Verletzung beim Sturm auf die Tribüne der Mütter. In beiden Zusammenhängen werden Mutter-Figuren für das Versagen bzw. das Unglück des Erzählers verantwortlich gemacht. Der Stolz auf das endlich vorzeigbare Genital entspringt vornehmlich dem Genuß, die Mütter demütigen zu können (vgl. ebd.:299-301). Doch die genitale Emanzipation, an die der Held als Befreiung von den Müttern glauben will, gelingt nicht wirklich. Die exhibitionistische Weise der Befreiung zeigt an, daß es sich tatsächlich nur um eine ausgestellte, demonstrierte und vorgespielte Geste handelt, die eine Loslösung von der Mutter-Imago vortäuscht. Die Wut auf sie ist so grundsätzlich, daß die ambivalente Bindung eben nicht überwunden werden kann, sondern fortbesteht: In der verletzenden Geste steckt die Klage über den erfahrenen Liebesentzug; der aggressive Akt ist eine Werbung um die mütterliche Liebe. Aber das symbolische Mutter-Objekt "DDR" ist real verschwunden, tot,

seine Existenz wird "nur" psychisch fortgesetzt. Deshalb kann man sagen: Der Handlungswitz des Romans beruht auf *verdrängter* (und thematisierter) Trauer. Diese (unbewußt) verdrängte und (bewußt) verweigerter Trauer hat jedoch auch melancholische (selbstbeachtigende) Züge.

Betrachtet man diese Witzstruktur unter ihrem wirkungsfunktionalen Aspekt, dann heißt das, daß nur diejenigen über den Handlungswitz lachen können, bei denen aufgrund des ebenfalls erfahrenen Liebesentzugs die Verdrängung der Trauer psychische Realität geworden ist (und diese Disposition ist willentlich kaum herzustellen) *und* die sich im Kontext von Trauernden befinden. Beide Bedingungen sind notwendig, um den im Handlungswitz praktizierten Tabubruch leisten zu können. Wollte man die Art des Tabubruchs auf eine griffige Formel bringen, müßte man die verdrängte bzw. verweigerter Trauer in Anwesenheit von Trauernden als Verunglimpfung eines "toten" und von anderen geliebten Objekts, als symbolische "Leichenschändung" bezeichnen. Dies klingt im ersten Moment übertrieben, erklärt jedoch die unterschiedlichen Reaktionen, die sich beziehungsweise bei der Bewertung des letzten Kapitels von Brussigs Roman zeigten (vgl. z.B. Mann, 1995).

Der Handlungswitz in *Helden wie wir* führt vor, wie sinnvoll Freuds Bemerkung ist, daß jeder Witz sein eigenes Publikum braucht und es sich schafft. Wer nicht lachen kann, drückt damit andere Erfahrungen aus, durch die bestimmte (noch) unüberwindbare Hemmungen entstanden sind. Damit ist der Ausschluß aus dem Witzpublikum verbunden, und es entstehen Emotionen, die sich zwischen Entrüstung, Wut und Peinlichkeitsgefühlen bewegen.

Hinzugefügt seien drei Momente, die nicht unmittelbar mit dem Analysegegenstand zu tun haben, von denen zwei jedoch die insgesamt breite Wirkung des Lachens berühren:

- Selbst wenn man in Ost- und Westdeutschland über den Roman lacht, kann das ganz unterschiedliche Gründe haben und ein ganz anderes Lachen, z.B. ein Auslachen, sein.
- Der Roman drängt auf Zustimmung, weil jede Kritik an ihm als Ausdruck von (verpönte) "Humorlosigkeit" und/oder von sexueller Prüderie (miß-)verstanden werden kann; solche kritikabwehrenden Vorwürfe haben – selbst wenn sie deutlich unsachlich sind – dennoch eine erstaunliche Überzeugungskraft, und sie funktionierten im Falle der literaturkritischen Äußerungen zu Brussigs Roman wie eine Schere im Kopf.
- Schließlich indiziert der Bruch in der Erzählergestaltung, daß beim Autor ein relevantes Maß an Bewußtsein über die Dimension der witzigen Tabu-

verletzung geherrscht haben muß. Das Umkippen in den tragischen Ton soll die Rettung vor dem nichtlachenden Leser sichern.

4.2 Der Roman *Der Zimmerspringbrunnen* von Jens Sparschuh

Die Perspektive des "Handlungswitzes" gestattet m.E. auch aufschlußreiche Einblicke in andere Darstellungen der Wende als Witz. Jens Sparschuh (geboren 1955) erzielte mit *Der Zimmerspringbrunnen – ein Heimatroman* (1995) zwar deutlich weniger, aber immerhin beachtliche Resonanz. Der Handlungswitz in Sparschuhs Text ist wie folgt zu beschreiben: Der arbeitslos gewordene, ehemalige Mitarbeiter der Ostberliner Kommunalen Wohnungsverwaltung, Hinrich Lobek, bewirbt sich nach langer Apathie erfolgreich bei einem westdeutschen Unternehmen als Vertreter für Zimmerspringbrunnen. Zunächst bekommt er eine psychologische Ausbildung, die auf den Erkenntnissen beruht, die bei der Überwindung von Zweifeln bei westdeutschen Käufern gegenüber dem Erwerb eines solch unnützen Geräts gewonnen wurden. Das gewiefte Training erweist sich jedoch als unbrauchbar für "ein 'gänzlich anders sozialisiertes Publikum'" (Sparschuh, 1995:71), wie der westdeutsche Ausbilder bei einer eigentlich als Lehrstunde gedachten, praxisnahen Übung feststellen muß. All seine Feinheiten laufen ins Leere, weil deren Voraussetzungen bei den umworbenen potentiellen Kunden unbekannt sind. Fast sind die Hoffnungen der Firma auf den ostdeutschen Markt verfliegen, als mit einem Mal überdurchschnittliche Verkaufserfolge gemeldet werden. Ursache dafür sind ein Defekt und ein Zufall. Aus hier nicht näher zu erläuternden Gründen ist Lobek gezwungen, einen seiner Zimmerspringbrunnen zu reparieren, doch dabei gerät er "in einen wohlthuenden Sog der Zwangsläufigkeiten: Die Form selbst will Gestalt annehmen" (ebd.:95). Ergebnis dieses Prozesses ist nicht die Reparatur des westdeutschen, sondern die Schaffung eines neuen Modells, das den Namen "ATLANTIS" erhält. Es besteht aus einem umfunktionierten Kugelschreiber in Form des Ostberliner Fernsehturmes auf einer Grundplatte mit den Umrissen der DDR. In kurzer Zeit wird ATLANTIS zum "Kultgegenstand" (ebd.:105), weil es nostalgische Bedürfnisse (infolge eines Untergangs) befriedigt; und wegen dieser Bedürfnislage erfordert sein Verkauf, zunächst in Ost-Berlin, keinerlei Psycho-Tricks.

Sparschuhs Einfall besteht in der komischen Darstellung einer "zwangsläufigen" Formgebung des Zimmerspringbrunnens als einem Symbol für die Überflüssigkeiten westdeutscher Konsum-Kultur, die dem ostdeutschen Publikum als Glücksverheißung vermittelt werden sollen und können. Doch anders als erwartet, wird das Objekt als Medium für eine verklärte Sehnsucht nach der DDR-Gesellschaft benutzt. Damit sagt der Roman, daß notwendig der Endpunkt einer Konsum-Entwicklung (der Zimmerspringbrunnen als Symbol einer pseudo-hedonistischen Lebenskultur) und der Ausgangspunkt widerspruchloser Vergoldung der Vergangenheit zusammenfallen. Der vermeintliche gesellschaftliche

Neuanfang wird zum Anlaß für die Hinwendung zur eben noch verschmähten Vergangenheit.

Der Handlungswitz von Sparschuhs *Heimatroman* beruht also wiederum auf einer mißglückten Trauer-Situation. Wenn wir in Brussigs Roman die Abwehr von Trauer jedoch in Form der Verdrängung vor uns haben, so thematisiert Sparschuhs Text die Trauer-Abwehr in Form der Isolierung. Denn Nostalgie – inzwischen spricht man bei dieser spezifischen Form des Sehns nach der “guten alten DDR-Zeit” auch von “Ostalgie” – kann man als Sehnsucht nach einer entproblematisierten und insofern isolierten Vergangenheit bezeichnen.

Bemerkenswert ist jedoch, daß sich die Pointe des Handlungswitzes im 6. der 10 Kapitel des Textes befindet. Sie bildet demnach nicht den Endpunkt des dargestellten Geschehens, sondern die Darstellung unterläuft geradezu den Witz, indem das Geschehen zu einem tragischen Ende geführt wird: Lobek gibt den Vertreter-Job auf, er verliert endgültig seine Frau und gerät an die Grenze zum Selbstmord. Auf andere Weise, aber in ähnlicher Funktion wie in Brussigs Roman, verliert der Held seine angelegte naive, tumbe Torheit und entfaltet zum Schluß die tragische Grundlage seiner Existenz. So, als könne der Witz nicht das letzte Wort sein, so, als traue man dem Witz nicht, und so, als traue man sich doch nicht ganz, die Handlung als Witz zu erzählen.

Für dieses merkwürdige Umkippen der Hauptgestalten von der komischen in die tragische Existenz lassen sich sozialpsychische Ursachen erkennen, die im öffentlichen Umgang mit der DDR-Geschichte begründet liegen. Die gegenwärtig noch immer zu beobachtende Unfähigkeit einer differenzierten Auseinandersetzung mit der allerdings nicht allzu weit zurückliegenden DDR-Vergangenheit äußert sich meist in gold- oder schwarzeingefärbten Bildern – so zumindest erscheint es offenbar in der Wahrnehmung der Bild-Betrachter, in Bildern also, die wiederum sowohl von den sehr unterschiedlichen Erfahrungen in der DDR als auch von der Haltung zur deutschen Gegenwart bestimmt sind.

Die bisher als Fehlleistungen bezeichneten Gestaltungen witzig angelegter literarischer Darstellungen verweisen zumindest darauf, daß die indifferente Situation bei der Betrachtung der DDR-Vergangenheit eine Art Rest-Hemmung erhalten hat, die es verhindert, von der Wende als einem (reinen) Witz zu erzählen. Da das tote Objekt “DDR” nicht betrauert werden soll, ist auch kein “richtiger” Witz darüber möglich (vgl. zur “Unmöglichkeit”, um die DDR “zu trauern”: Gabler, 1994). So sind literarische Texte entstanden, die man als Witze aus einer melancholischen Haltung heraus bezeichnen kann, und in dieser Melancholie ist eine spezifische Form der Negation des Negierten zu erkennen. Die wahrscheinlich weitgehend unbewußte Abwehr von Trauer und Schuldgefühlen dürfte die Existenz der o.g. Rest-Hemmung begründen. Anders als

Freud in seiner Witz-Theorie beschreibt, wird die Hemmungsbesetzung der Trauertabusierung durch die Handlungswitze nicht vollständig aufgehoben, und das wiederum hat die beschriebenen, eigentümlichen ästhetischen Konsequenzen.

Bibliographie

- Biermann, W. 1996. Wenig Wahrheiten und viel Witz. *Der Spiegel*, 5:186f.
- Brussig, Th. 1995. *Helden wie wir*. Berlin : Verlag Volk & Welt.
- Freud, S. 1905. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. (= Gesammelte Werke VI.) Frankfurt/M. : Fischer.
- Freud, S. 1927. Der Humor. In: *Gesammelte Werke XVI*. Frankfurt/M : Fischer. Ebd. p. 381-389.
- Gabler, W. 1994. Trennung bindet – Bindung trennt. Sozialpsychologische Überlegungen zu Auseinandersetzungen zwischen AutorInnen aus der DDR im “vereinigten” Deutschland. In: Cremerius, J., Fischer, G., Gutjahr, O. u.a. (Hg.) *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Bd. 13. Trennungen. Würzburg : Königshausen & Neumann. p. 47-63.
- Kofman, S. 1990. *Die lachenden Dritten. Freud und der Witz*. München und Wien : Verlag Internationale Psychoanalyse.
- Köhler, P. (Hg.) 1993. *Das Witzbuch*. Stuttgart : Reclam.
- Mann, G. 1995. Ein bitterer Witz. *Neues Deutschland*, 1995-09-08.
- Schuller, M. 1994. Der Witz oder die “Liebe zum leersten Ausgange”. *Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*, 46:11-28.
- Simanowski, R. 1996. Die DDR als Dauerwitz? *neue deutsche literatur*, 44(2):156-163.
- Sparschuh, J. 1995. *Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman*. Köln : Kiepenheuer & Witsch.