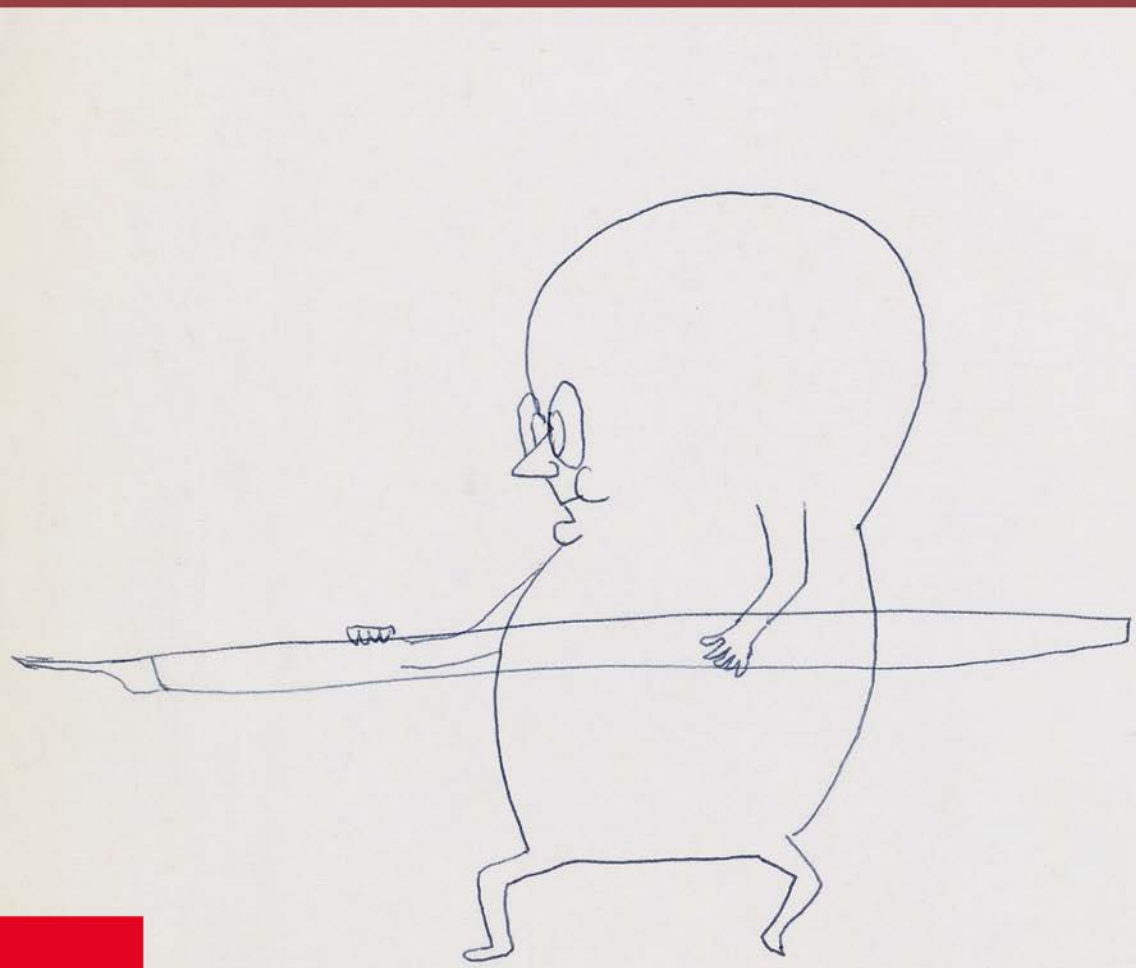
Jürgen Barkhoff (Hg.)

Humor, Satire und Groteske in der Literatur der deutschsprachigen Schweiz



V&R unipress

Humor, Satire und Groteske in der Literatur der deutschsprachigen Schweiz

Gesellschaftskritische Literatur – Texte, Autoren und Debatten

Herausgegeben von

Monika Wolting
Paweł Piszczatowski

BAND 29

Humor, Satire und Groteske in der Literatur der deutschsprachigen Schweiz

Herausgegeben von

Jürgen Barkhoff

V&R unipress

ISSN 2629-0510
ISSN 2629-0529 (DIGITAL)
ISBN 978-3-8471-2057-5
ISBN 978-3-8470-2057-8 (PDF)
ISBN 978-3-7370-2057-2 (ELIBRARY)
DOI https://doi.org/10.14220/9783737020572

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2026 Brill Deutschland GmbH, Robert-Bosch-Breite 10, 37079 Göttingen, Deutschland

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig. Text- und Datamining zu kommerziellen Zwecken bedarf der Genehmigung des Verlags.

V&R unipress und Brill Deutschland GmbH sind Teil von De Gruyter Brill.
www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit: productsafety@degruyterbrill.com

Einbandabbildung: SLA-FD-A-Bi-1-34. Friedrich Dürrenmatt, [Kritiker mit Feder als Speer], ca. 1963, Kugelschreiber auf Papier, 29,4 x 20,8 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel @ CDN/ Schweizerische Eidgenossenschaft.
Druck: CPI books GmbH, Leck

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis IX

Einleitung 1
Jürgen Barkhoff

TEIL 1
Humor

Komik des Dialektgebrauchs und die Selbstanzweiflung der Satire in Jeremias Gotthelfs unvollendetem Roman »Der Herr Esau« 27
Dominik Müller

»Ich kenne ihn; er ist ein Schelm«
Humor und Ironie in Robert Walsers früher Lyrik 45
Hubert Thüring

Die kreativen Impulse der Diglossie
Zu Franz Hohlers Sprachkunst zwischen Alltäglichkeit und Groteske 68
Beatrice Sandberg

»Jetzt kann ihn nur noch die Sintflut retten«
Ironische Streifzüge durch Hugo Loetschers Werk in einige Richtungen 93
Corinna Jäger-Trees

»Kommen Sie, lachen Sie mit«
Zu Hugo Loetschers magischem Humor 109
Isabel Hernández

Mangelnde Begeisterung ist das sichere Zeichen des Untergangs
Zu Dana Grigoceas Roman »Baba Rada« 128
Vesna Kondrič Horvat

Wolkenbruch geht seinen Weg zu sich selbst weiter
Humor und Parodie in Thomas Meyers Roman »Wolkenbruchs waghalsiges Stelldichein mit der Spionin« 142
Gonçalo Vilas-Boas

Lukas Linders Seiltänzeln zwischen Stärke und Schwäche
Über das Lachen in Linders dramaturgischem und prosaischem Werk 159
Dariusz Komorowski

Zum Humor in Lorenz Paulis Rigo-und-Rosa-Geschichten 175
Ján Jambor

TEIL 2

Satire

Komik und Satire in Hugo Balls »Flucht aus der Zeit« 197
Anna Fattori

Albert Ehrismann als »Wochendichter« des Satiremagazins »Nebelspalter« 216
Robert Rduch

Satire und Groteske in Walter Vogts Bühnenstück »Höhenluft« 226
Barbara Pogonowska

Urs Widmers komisch-melancholisch-groteske Satire auf Militarismus, Kapitalismus, Religion und Wissenschaft im Roman »Der Kongreß der Paläolepidopterologen« 241
Dorota Sośnicka

Sätze in der Falllinie
Reto Hännys »Sturz. Das dritte Buch vom Flug« 263
Alexander Honold

TEIL 3

Groteske

Spass und Schauder
Das kindlich Groteske bei Aglaja Veteranyi und Jens Nielsen 279
Daniel Rothenbühler

Treppenwitz
Wie Dürrenmatt zu Hürlimann kommt 302
Michael Braun

»Heilige Scheiße«
Groteske als Medium der Vermischung und des Dazwischen in Thomas Hürlimanns »Heimkehr« 314
Jürgen Barkhoff

Humor, Gelächter und Groteske in Sibylle Bergs
Roman »GRM Brainfuck« 330
Karin Baumgartner

Martina Clavadetschers »Die Erfindung des Ungehorsams«
Steife Künstlichkeit versus lebendige Natur 352
Daniel Annen

Malcolm Pender 1935–2023
Ein Nachruf 372
Dorota Sośnicka und Dominik Müller

Zu den Autorinnen und Autoren 379

Abbildungsverzeichnis

Robert Walser: Drittes Buch. Saite und Sehnsucht (um 1898) 60
Abb. 1: H. Ball: Karawane, Dada Almanach 1920 207
Abb. 2: Ball als Bischof bei der Lesung seiner Lautgedichte im Cabaret Voltaire. Foto: Hugo-Ball Sammlung, Pirmasens 207

Einleitung

Jürgen Barkhoff

Dieser Band präsentiert die Erträge einer Tagung, die vom 8. bis 10. September 2022 am Trinity College Dublin stattfand. Er dokumentiert die neunte Zusammenkunft einer internationalen Forschungsgruppe von Germanistinnen und Germanisten aus vielen europäischen Ländern und den USA, die seit 2005 regelmäßig zusammenkommt und unter einem Leitthema Literatur von Autorinnen und Autoren der deutschsprachigen Schweiz diskutiert.

Es ist das Anliegen dieses Bandes, die Vielfalt humoristischer, satirischer und grotesker Schreibweisen in der Literatur der deutschsprachigen Schweiz darzustellen und die spezifische Leistung ihrer Ästhetiken für die Verhandlung gesellschaftlicher und kultureller Themen und Anliegen herauszuarbeiten. Er versammelt Studien zu Autorinnen und Autoren und zu zentralen Werken der deutschschweizer Literatur vor allem des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts, in denen Humor, Satire und Groteske als prominente künstlerische Verfahren mit gesellschaftskritischer Intention eingesetzt werden.

Unter den vielgestaltigen ästhetischen Äußerungsformen des Komischen in der Literatur nehmen Humor, Satire und Groteske einen besonderen Platz ein. Das spiegelt sich im breiten Spektrum der Gattungen, Textsorten und Zugangsweisen, die dieser Band versammelt. Zwar überwiegen mit acht von neunzehn Beiträgen Studien, die einzelne wichtige Romane detailliert analysieren, doch dies erklärt sich mit der Dominanz der Prosa in der deutschschweizer Literatur überhaupt. Daneben sind auch Lyrik und Theaterschaffen mit jeweils drei Beiträgen vertreten, und auch Fabel, Epigramm und Essay sowie Texte, die sowohl Kinder wie Erwachsene ansprechen, finden Berücksichtigung. Dabei sind die Abgrenzungen zwischen den verschiedenen in diesem Band diskutierten Formen des Komischen quer durch diese Textgattungen alles andere als scharf; vielmehr sind gerade Überblendung und Vermischung für die meisten Beispiele charakteristisch.

Bevor das Dubliner Tagungsthema konturiert, sein heuristisch-theoretischer Rahmen skizziert und die einzelnen Beiträge vorgestellt werden sollen, scheint es geboten, zu betonen, was ein Band zum Thema Humor, Satire und Groteske in der deutschschweizer Literatur nicht leisten will und nicht leisten kann. Er unternimmt – fast möchte man sagen selbstverständlich – keinen Versuch, so etwas wie spezifisch schweizerischen Humor zu definieren oder zu beschreiben. Aus gutem Grund gibt es in der wissenschaftlichen Beschäfti-

© 2026 BRILL DEUTSCHLAND GMBH, GÖTTINGEN | HTTPS://DOI.ORG/10.14220/9783737020572.1

gung mit dem Komischen, seinen ästhetischen Verfahren, Effekten und Wirkmechanismen aktuell keine systematische Beschäftigung mit der Frage nach einem Humor, der wie auch immer Nationen und ihren Mitgliedern spezifisch zuzusprechen wäre. Zu sehr ist eine solche Fragestellung verknüpft mit der sowohl wissenschaftlich wie politisch diskreditierten Suche nach einem Nationalcharakter und mit ebenso überholten wie problematischen Vorstellungen einer essenzialisierenden Völkerpsychologie, wie sie im Zeichen des Ethnonationalismus im späten neunzehnten und in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts betrieben wurde.[1] Hinzu kommt, dass gerade und besonders die Schweiz als multilinguale und plurikulturelle ›Willensnation‹ mit ihren vier Sprach- und Kulturräumen, ihren föderalistischen politischen Strukturen, ihren stark lokal und regional geprägten Mentalitäten und Identitäten und der überragenden Bedeutung lokaler Dialekte für Sprachgebrauch, Sprachwitz und Selbstverständnis ethnonationalistische Vorstellungen von Nationalcharakter oder nationalem Humor schon *per se* widerlegt und *ad absurdum* führt.[2] Die Frage nach nationaltypischem Humor in der Literatur wird überdies durch die Problematisierung des Konzepts Nationalliteratur, die gerade in Bezug auf die Schweiz geleistet wurde, weiter verkompliziert.[3]

»La Suisse n'existe pas«, die bekannte Provokation des französisch-schweizerischen Künstlers Ben Vautier, die es als Motto des Schweizer Pavillons auf der Weltausstellung 1992 in Sevilla zu hohen Ehren und zu offiziellem Status brachte, weist im Sonderfall Schweiz auf die prinzipiell diskursive Erzeugung nationaler Selbst- und Fremdbilder hin, die freilich als solche der wissenschaftlichen Reflexion zugänglich sind.[4] In ihrem Sinne kann für die Zwecke dieses Bandes postuliert werden: Schweizer Humor existiert nicht.

In diese Richtung deutet bemerkenswerterweise bereits eine Textsammlung, deren Titel »Schweizer Humor« das genaue Gegenteil zu versprechen scheint. Im Jahr 1944 noch während des Zweiten Weltkriegs im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung erschienen, könnte man hier eine gewisse geistige Nähe zum Nationalcharakterdiskurs erwarten.[5] Bereits der erste Satz des

1 Zur Kritik daran siehe Leerssen: The rhetoric of national character. 2000, sowie Leerssen: Imagology. 2016.

2 Siehe hierzu Barkhoff/Heffernan: Einleitung. 2010, bes. S. 9–11.

3 Siehe hierzu Caduff: Zum Diskurs »Schweizer Literatur«. 2005, sowie die Beiträge in Caduff/Sorg: Nationale Literaturen heute – ein Fantom? 2004. Auch in diesem programmatischen Band wird Humor nicht eigens behandelt.

4 Dies leistet vor allem die kulturwissenschaftlich-komparatistische Subdisziplin der Imagologie, wobei es auch dort keine explizite Diskussion der Funktion des Humors gibt. Siehe hierzu Beller/Leerssen: Imagology. 2007.

5 Siehe zum Kontext: Geistige Landesverteidigung. 2007.

humoristisch angelegten Vorworts geht allerdings dem eigenen Vorhaben gegenüber auf Distanz als »Buch, von dem zunächst keiner so recht weiss, was er sich darunter vorstellen soll«.[6] Im weiteren Verlauf erklärt es, den Versuch, die Beziehung der Wörter »Humor, Witz, Satyre, Ironie […] zum Begriff ›schweizerisch‹ zu untersuchen«, lieber anderen zu überlassen – und versucht es also erst gar nicht.[7]

Aus jüngerer Zeit weist eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich aus dem Jahre 2009 mit dem Titel »Witzerland« in die gleiche Richtung. Ihr Zugriff kommt mit einem gewissermaßen programmatischem Unernst daher, hütet sich vor Pauschalisierungen und nähert sich dem Thema über konkrete, historisch und kulturell sorgfältig kontextualisierte Beispiele.[8] Dieses Verfahren erlaubt es Walter Keller dann allerdings, im Editorial des Ausstellungskatalogs unter dem Titel »Humor mit Löchern« die selbst gestellte Frage »Existiert so etwas wie ein schweizerischer Humor oder Witz, lassen sich in unserer Satire landesspezifische Charakteristika finden?« mit einigen in ihrer Vorsicht einleuchtenden Verallgemeinerungen zu beantworten, die den Blick auf die historischen, politischen und kulturellen Spezifika der Schweiz richten.[9] So stellt er fest,

> dass viele in verschiedenen Medien dargestellten Witze, Situationen oder Ideen eher mit dem alltäglichen Leben, Situationskomik oder dem Widerspruch zwischen ländlicher Tradition und urbaner Dienstleistungsgesellschaft zu tun haben. Zum Beispiel sind im Land der geografischen Kleinräumigkeit, der demokratisch erfolgreichen Konkordanz, des Friedensabkommens und der fehlenden parteipolitisch unversöhnlichen Blöcke herausragende Figuren des bitterbösen Politkabaretts eher schwierig zu finden. […] Wir scheinen am stärksten, wenn wir Minimalistisches, Abgründiges, Kleinteiliges und Surreales erzählen, besingen oder bespielen und dabei den Blick nach innen wenden, ihn auf uns selbst richten.[10]

Zugleich beobachtet Keller eine starke historisch und politisch bedingte Kontinuität humoristisch-satirischer Tropen und Themen eines helvetischen Exzeptionalismus wie »das Bild der Schweiz als Festung in der Brandung, als Schiff in unruhiger See oder als friedliche Insel mitten im konfliktgebeutel-

6 Hürlimann: Vorwort. 1944, S. [5].
7 Ebd., S. 6.
8 Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Witzerland. 2009.
9 Keller: Humor mit Löchern? 2009, S. 3.
10 Ebd.

ten Umfeld«.[11] Ähnlich arbeiten weitere Essays in diesem Ausstellungskatalog spezifische historische und politische Konstellationen heraus, in denen die Schweiz und die Schweizer zur Zielscheibe von Humor und Satire wurden.[12] Diesem methodisch gesichterten und dadurch produktiven Ansatz folgen auch eine ganze Reihe von Aufsätzen dieses Bandes, etwa zu Franz Hohler, Hugo Loetscher, Albert Ehrismann, Urs Widmer, Thomas Hürlimann oder Reto Hänny; allesamt Autoren, die sich auf unterschiedliche Weise ästhetisch-satirisch am Land ihrer Herkunft abarbeiten und dabei oft selbstreflexiv den Blick »nach innen« richten.

Der Blick über die Schweiz hinaus bestätigt die Plausibilität dieser Herangehensweise. So betonen die Herausgeber einer Kulturgeschichte des Humors, dass Lachen und Humor jeweils als zeit- und kontextgebundene Kulturphänomene verstanden und behandelt werden müssen.[13] In diesem Sinne untersucht die heutige Humor- und Komikforschung generell spezifische Konstellationen: was, unter welchen Bedingungen, bei wem und wie komisch wirkt.

Dabei gilt der sozialen und identitätsstiftenden Funktion des Humors, dem Gruppengelächter, besondere Aufmerksamkeit. In einer Überblicksdarstellung zu »Komik, Gesellschaft und Politik« stellt Arne Kapitza hierzu fest: »Komische Alltagspraxis und komische Künste spielen eine wichtige Rolle bei der Bildung kollektiver Identitätsmuster.«[14] Er betont insbesondere ihre Bedeutung für die Verhandlung von Macht- und Konkurrenzverhältnissen wie auch für Prozesse der Abgrenzung zu Selbtpositionierung und Selbstbehauptung. Das betrifft zum Beispiel schichtenspezifische Komik oder das weite Feld der Geschlechterverhältnisse. In diesem Kontext von Humor und Komik als Machtpraxis, die Gruppenidentitäten sowohl stärken wie auch unterlaufen kann, kommt Kapitza auch auf »geographisch markierte Gliederungen« zu sprechen: »so komisieren einander die Bewohner historisch rivalisierender Städte […] oder es werden Bewohner von Regionen als Spottobjekte genommen«.[15] An Schweizer Beispielen nennt er dabei Aargauer, Fribourger und die Konkurrenz zwischen Basel und Zürich. Es geht hier, und das ist entscheidend, nicht um essenzialisierende Fixierungen, sondern um diskursive Abgrenzungsoperationen, die in Selbst- und Fremdzuschreibungen und Prozessen des *Othering* die eigene Identität in einer instabilen Balance

11 Ebd.

12 Siehe Jauch: Oh, Schweiz, Don Quijote der Völker! 2009, und Ratschiller: Trojanische Pferde auf Leerfahrt. 2009.

13 Siehe Bremmer/Roodenburg: Humor und Geschichte. 1999, S. 9–17. Siehe auch in diesem Band die Forschungsbibliographie von Verberckmoes: Humor und Geschichte. 1999.

14 Kapitza: Komik, Gesellschaft und Politik. 2017, S. 140.

15 Ebd., S. 141.

von Bestätigung und Subversion verhandeln. Hier berühren sich Humor- und Stereotypenforschung in der Analyse von lokalen oder regionalen Zuschreibungen von Klischees und distanzierend-abwertenden Charakterisierungen.

Insgesamt gilt: Lachen und Lächeln sind universelle anthropologische Grundelemente der menschlichen Existenz, deren Funktionen und Bedeutung in jüngerer Zeit auch bioanthropologisch und evolutionsbiologisch begründet worden sind.[16] Worüber, wie und wann gelacht wird aber, wo es erlaubt oder verboten ist zu lachen, wie Lachen von gesellschaftlichen Konventionen und kulturellen Tabus eingehegt und reguliert wird, wie ein schickliches und wie ein transgressives Lachen sich artikulieren, ob und wie Lachen befreiend oder disziplinierend wirkt, ist jedoch zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen enorm variant und kann so auch Gegenstand gravierender kultureller Missverständnisse sein.

Dabei eignet dem Lachen und dem Komischen als Lachanlass eine fundamentale Ambivalenz. Im Positiven kann es Harmlosigkeit signalisieren, für eine entspannte und erheiternde Stimmung sorgen, das Zusammengehörigkeitsgefühl sozialer Gruppen stärken und ganz allgemein Gesundheit und Wohlbefinden insgesamt fördern. Im Negativen kann es als schadenfrohes Lachen, als Auslachen und als Verspottung verletzen und ausgrenzen, kritisieren und sanktionieren, mit dem Extremfall des zynisch-bittteren und sardonisch-verzweifelten Lachens. Als Grenzerfahrung körperlich-seelischen Kontrollverlusts ist Lachen sowohl befreiend wie transgressiv, als gesellschaftlich sanktionierendes und ausgrenzendes Aus- und Verlachen ist es ein wichtiges Mittel sowohl der Durchsetzung und Einforderung von Normen wie auch der Gesellschaftskritik.[17] Damit kommen dem Lachen in seinen positiven wie negativen Aspekten eminent wichtige gesellschaftliche Funktionen zu. Von den in diesen Band verhandelten literarischen Komikformen und Lachanlässen ist der Humor tendenziell eher mit den positiven, wohlwollenden Aspekten des Lachens verbunden, während seine negativen, scharfen und kritischen Äußerungsformen eher der Satire und der Groteske zuzuordnen sind.

Humor, Satire und Groteske sind jeweils unterschiedliche Ausprägungen des Komischen als Oberbegriff für Lachanlässe. Um die Vielgestaltigkeit ihrer literarischen Äußerungsformen zu fassen und in ihren Überschneidungen und Differenzen sichtbar zu machen, sollen die klassischen Theorien der Komik, die einen heuristischen Rahmen zum Verständnis seiner Effekte bilden, kurz vorgestellt werden. Drei Grundtypen, die alle für die Beiträge dieses Bandes von Belang sind, lassen sich dabei unterscheiden: die Inkongruenztheorie,

16 Siehe Kindt/Vellusig: Anthropologie. 2017, S. 78–80.

17 Vgl. Voss: Lachen. 2017.

die Überlegenheitstheorie und die Entlastungstheorie. Sie markieren unterschiedliche Perspektiven auf das Phänomen des Lachens und zugleich unterschiedliche Aspekte der literarischen Gestaltung des Komischen.

Die Inkongruenztheorie gilt als die wichtigste Erklärung komischer Wirkungen und wurde bereits in der Antike und dann insbesondere in der Aufklärung formuliert. Sie versteht Komik als Resultat eines plötzlichen Widerspruchs oder einer Überraschung: Lachen entsteht dort, wo Erwartungen unterlaufen werden und wo Unvereinbares aufeinandertrifft. Eine Vielzahl komischer Effekte entstehen durch Missverständnisse, durch Verhören, Missverstehen oder Wörtlich-Nehmen, unangemessene Reaktionen, Verkehrung der Tatsachen oder absurde Fehlinterpretationen. Die Inkongruzenztheorie lässt sich dabei insbesondere auch auf Texte anwenden, die mit sprachlichen oder strukturellen Brüchen arbeiten. In der Moderne verweist komische Inkongruenz oft auf eine zunehmend destabilisierte und von Widersprüchen und Inkongruenzen geprägte Welterfahrung.[18]

Die Überlegenheitstheorie hingegen betont eher die soziale Dimension des Komischen: Wir lachen über die Schwächen, Fehler oder Niederlagen anderer, fühlen uns dabei überlegen oder sind zumindest erleichtert, nicht selbst gemeint zu sein. Komik erscheint in dieser Dimension vor allem als ein Akt der Distanznahme und der Macht. Ihre klassische Formulierung findet die Überlegenheitstheorie bereits im siebzehnten Jahrhundert bei Thomas Hobbes: »The passion of laughter is nothing else but *sudden glory* arising from sudden *conception* of some *eminence* in ourselves, by *comparison* with the *infirmities* of others or with our own formerly.«[19] Gerade die Satire operiert wesentlich in diesem Modus, indem sie gesellschaftliche Verhältnisse bloßstellt und im Namen einer höheren Moralität kritisiert. Dabei artikuliert sich die eigentümliche Ambivalenz der Überlegenheitstheorie seit Aufklärung und Romantik vielfach auch als kritische Selbstreflexion. Das Verlachen schlägt nicht selten in Selbstironie um und die Überlegenheit wird gebrochen durch ein Bewusstsein der eigenen Verstrickung.

Die Entlastungstheorie schließlich, wie sie in unterschiedlichen Varianten von der Antike bis zur Psychoanalyse formuliert wurde, begreift das Lachen als eine Form der psychischen oder körperlichen Entspannung: aufgestaute Energie wird freigesetzt, Spannungen lösen sich. Diese Perspektive findet ihre elaborierteste Ausarbeitung in Sigmund Freuds Theorie des Witzes. In

18 Zur Inkongruenztheorie ausführlich Kindt: Literatur und Komik. 2011.

19 Hobbes: Humane Nature. 1651, S. 103.

»Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten«[20] beschreibt Freud den Witz als ein Verfahren, das verdrängte Inhalte in verschlüsselter Form zur Sprache bringt und dabei Lust erzeugt »durch die Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen […], die Personen in sozialen Zusammenhängen gemeinhin zu erbringen haben.«[21]

Diese drei Theorieansätze sind dabei nicht als einander ausschließende Erklärungen zu verstehen, sondern als komplementäre, nicht sauber zu trennende Spielarten des Komischen, die unterschiedliche Dimensionen beleuchten, wobei beonders die Inkongruenztheorie als Erklärungsansatz in den in diesem Band vorgestellten Analysen herangezogen wird.

Die für die deutschsprachige Literatur wichtigste und auch für zahlreiche Beiträge dieses Bandes relevante Humortheorie stammt von Jean Paul. Seine »Vorschule der Ästhetik« von 1803 hebt im Kontext von idealistischer Philosophie und Romantik die Inkongruenztheorie gewissermaßen ins Metaphysisch-Prinzipielle, indem sie den Humor als Signatur des modernen Bewusstseins bestimmt, die »das Ganze des Weltverhältnisses« prägt.[22] Geschichtsphilosophischer Ausgangspunkt ist für Jean Paul die moderne Entfremdung zwischen Ich und Welt, die durch Humor sicht- und erfahrbar gemacht und zumindest partiell und momentan überwunden werden kann.[23] Unter dem Einfluss der idealistischen Subjektphilosophie sieht Jean Paul im Humor die Inkongruenz zwischen dem idealen Selbst und den empirischen Beschränktheiten von Existenz und Alltag aufblitzen und sinnfällig werden. In einer berühmten Formulierung nennt er den Humor deshalb das »umgekehrt Erhabene«.

> Der Humor, als das umgekehrt Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. […] Der gemeine Satiriker mag auf seinen Reisen oder in seinen Rezensionen ein paar wahre Geschmacklosigkeiten oder sonstige Verstöße aufgreifen und an seinem Pranger befestigen […]; aber der Humorist nimmt fast lieber die einzelne Torheit in Schutz, den Schergen des Prangers aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d. h. das Allgemeine sein Inneres bewegt.[24]

20 Freud: Der Witz. 1999.
21 Kindt: Komik. 2017, S. 3.
22 Preisendanz: Humor. 2000, S. 101.
23 Vgl. Schüttpelz: Humor. 2007, Sp. 93 f.
24 Jean Paul: Vorschule. 1980, S. 125.

Humor verweist im Sinne Jean Pauls »indirekt auf das Absolute, indem er die Entfernung der Wirklichkeit von der Ideenwelt vorführt und so Sehnsucht nach Transzendenz wecken kann.«[25] Indem der Humor bei Jean Paul das Ich zugleich behauptet und relativiert, wohnt ihm ein starkes selbstreflexives Element inne, welches die deutsche Literatur seit der Romantik insgesamt charakterisiert und auch in vielen Beiträgen dieses Bandes herausgearbeitet wird.

Diesen hohen selbstreflexiven Anspruch büßt das Humorverständnis allerdings nach der Romantik weitgehend wieder ein. Wie insbesondere Wolfgang Preisendanz gezeigt hat, verflacht dieses philosophisch aufgeladene Verständnis im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts. Es präsentiert sich nun zunehmend als heiter-gelassene Gemütsverfassung den Fährnissen des Lebens gegenüber und als wohlwollende, dem beißenden Spott entgegengesetzte Komik, die Verständnis zeigt gegenüber menschlichen Schwächen und so den Abstand zwischen hohem idealistischem Anspruch und empirischen Beschränkungen und Unzulänglichkeiten auf versöhnliche Weise sichtbar macht.[26] In dieser Form bleibt es bis über die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hinaus für weite Teile des literarischen Humors prägend. Auch in zahlreichen Beiträgen dieses Bandes kommt diese Humorvorstellung zur Sprache.

Philosophisch hat Joachim Ritters einflussreiche anthropologische Studie »Über das Lachen« von 1940 an Jean Pauls Überlegungen angeknüpft und sie mit dem Freudschen Modell verschmolzen. Ritter erkennt im Lachen eine Lockerung und Überschreitung sozialer Kontrolle, die das kulturell Verdrängte in einer gesellschaftlich akzeptablen Weise präsent macht. Im gemeinsamen Lachen realisiert sich, so Ritter in seiner Verschränkung von Inkongruenz- und Überlegenheitstheorie, die »Versöhnung des Niedrigen mit dem Hohen« in all seiner Ambivalenz.[27] Zugleich wird im Lachen »die Grenze der Vernunft bewusst.«[28] Indem so die Konstruiertheit von Weltbild und Normen sinnfällig und in Frage gestellt wird, erhebt Ritter das Lachen zu einem Erkenntnismedium, dessen selbstreflexives Moment für die Kulturdiagnose besonders wertvoll ist. Ritter bestätigt damit das erhebliche Potenzial des Humors gerade für die Selbstverständigungsprozesse der Moderne. Ihre literarische Verhandlung führen viele Beiträge dieses Bandes am Beispiel vor.

25 Hörhammer: Humor. 2003, S. 74.
26 Siehe Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. 1963.
27 Ritter: Über das Lachen. 1974, S. 72.
28 Geisenhanslüke: Philosophie. 2017, S. 76.

Im Gegensatz zum Humor ist die Satire gerade durch ihre Unversöhnlichkeit, Schärfe und Zuspitzung gekennzeichnet. Ihre antiken Ursprünge hat sie in der *indignatio*, dem Zorn über die schlechten Verhältnisse, die der Satiriker blossstellen, anprangern und dem Spott preisgeben möchte. Im Satiriker steckt dabei immer der Moralist, der sich mit dem *status quo* nicht abzufinden bereit ist. Seine Spottrede, seine komischen Effekte und sein ästhetischer Witz stehen im Dienste einer allerdings nicht explizit gemachten, nur *ex negativo* präsenten Norm, eines Ideals oder sogar einer Utopie. Der Vielfalt der möglichen Anlässe zur Gesellschaftskritik im Medium satirischen Schreibens entspricht die Vielfalt ihrer ästhetischen Äußerungs- und Artikulationsformen »zwischen scherzhaftem Spott und pathetischer Schärfe,«[29] zwischen tagesaktuellem Anlass und Graden der Literarisierung und Fiktionalisierung. In literarischen Satiren, wie sie in diesem Band diskutiert werden, gilt besondere Aufmerksamkeit der vor allem von Helmut Arntzen theoretisch artikulierten Spannung von funktionaler Gebundenheit und Autonomieanspruch und, damit zusammenhängend, »dem Verhältnis von moralistischer und ästhetischer Intention des Satirischen.«[30]

Die Groteske schließlich präsentiert radikalisierte Formen des ambivalentem und transgressiven Komischen als gesellschaftlich besonders sensibler »Indikator kultureller Veränderungen« und als ästhetisches »Medium historischen Wandels«.[31] So eignet sich die Groteske, wie Günter Oesterle betont, insbesondere in den gesellschaftlichen und kulturellen Verwerfungen der letzten zwei Jahrhunderte als bevorzugtes Darstellungsmittel von Umbruch- und Krisenzeiten und als Instrument der »Kulturdiagnose«.[32] Entsprechend groß ist seine Bedeutung für diesen Band.

Die theoretischen Bestimmungen der Groteske, die in den hier vorliegenden Analysen herangezogen werden, bewegen sich dabei zwischen zwei einflussreichen, in mancher Hinsicht konträren Positionen. Wolfgang Kayser hat die Groteske in seiner grundlegenden Studie von 1957 als Signatur einer modernen, gottverlassenen und entfremdeten Welt beschrieben: als eine ästhetische Form, in der die vertrauten Ordnungen des Wirklichen ins Unheimliche, ja ins Surreale und Absurde kippen.[33] In grotesken Konstellationen verlieren die Dinge Vertrautheit und Gültigkeit; sie erscheinen verschoben, verzerrt, ihrer Sinnhaftigkeit beraubt. Das Lachen, das hier entsteht, ist kein

29 Zymner: Satire. 2017, S. 22. Siehe auch Brummack: Satire. 2003.
30 Arntzen: Satire. 2003, S. 362. Vgl. auch Arntzen: Satire in der deutschen Literatur. 1989.
31 Fuß: Das Groteske. 2001, S. 12 f.
32 Oesterle: Groteske. 2013, S. 298.
33 Siehe Kayser: Das Groteske. 1957, sowie Kayser: Versuch einer Wesensbestimmung. 1980.

ungebrochenes, sondern eines, das den Schrecken mitführt, das im Moment seines Aufkommens in Verunsicherung umschlägt, und dessen transgressives Potenzial sich als Destabilisierung und Desorientierung artikuliert.

Demgegenüber akzentuiert Michail Bachtin in seiner Theorie des Karnevalesken eine gänzlich andere Dimension der Groteske. Für ihn ist sie nicht primär ein Zeichen der Entfremdung, sondern ein Prinzip der Überschreitung und Erneuerung. In der Tradition des Volkslachens, des Karnevals und der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Festkultur erkennt Bachtin eine Gegenwelt zur offiziellen Ordnung, in der Hierarchien suspendiert und normative Grenzen durchlässig werden. Der groteske Körper, den er zum Schlüsselbegriff erhebt, ist porös, im Werden begriffen, in Übergänge und Austauschprozesse eingebunden. Essen, Verdauen, Zeugen, Gebären, Vergehen – all dies gehört zu einer Dynamik, die auf Transformation zielt. Das Lachen, das hier entsteht, ist kollektiv und befreiend; es unterläuft Autorität, relativiert das Erhabene und integriert selbst den Tod in einen Kreislauf der Erneuerung.[34]

Zwischen diesen beiden Polen – der Kayserschen Erfahrung der Entfremdung und der Bachtinschen Vision karnevalesker Vitalität – entfaltet die Groteske ihr spezifisches Potenzial. Sie kann als Ausdruck einer radikalen, existentiellen Verunsicherung erscheinen und kann ebenso als ästhetische Praxis der Grenzüberschreitung fungieren, die gerade in der Auflösung ästhetischer und gesellschaftlicher Ordnungen eine produktive und lebensbejahende Energie freisetzt.

In dieser Ambivalenz erweist sich das Groteske als besonders geeignetes Medium, um jene Bruchstellen sichtbar zu machen, die auch die anderen Formen des Komischen durchziehen: die Übergänge zwischen Sprachebenen, sozialen Rollen und kulturellen Ordnungen, die Kippmomente, in denen sich das scheinbar Vertraute als prekär erweist. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Friedrich Dürrenmatts einflussreiche Theorie des Tragikomischen, die die ästhetische Relevanz der Groteske für seine Zeit neu begründete. Für zahlreiche Beiträge dieses Bandes erweist sie sich als wichtiger Bezugspunkt.

∴

Dieser Band gliedert sich den in seinem Titel gesetzten Schwerpunkten entsprechend in die Sektionen »Humor«, »Satire« und »Groteske«, wobei noch

34 Siehe die beiden Hauptwerke Bachtin: Literatur und Karneval. 1990; Bachtin: Rabelais und seine Welt. 1995.

einmal zu betonen ist, dass dies alles andere als starre Abgrenzungen sind; vielmehr kennzeichnet es die behandelten Werke, dass die Vermischungen und Überblendungen von humoristischen, satirischen und grotesken Schreibweisen überaus durchlässig und fließend sind. In diesem Sinne sind die Überschriften der drei Teile dieses Bandes lediglich als indikative Schwerpunktsetzungen zu verstehen. Der Teil »Humor« macht dabei mit neun Beiträgen fast die Hälfte der in diesem Band versammelten Aufsätze aus.

Dominik Müllers Untersuchung des Dialektgebrauchs in Jeremias Gotthelfs unvollendetem, 1922 postum veröffentlichten Roman »Der Herr Esau« von 1845 diskutiert den einzigen in diesem Band vertretenen Autor aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Müller analysiert Gotthelfs in der deutschschweizer Literatur ziemlich einzigartige Technik, hochdeutsch geschriebene Texte mit dialektalen Einsprengseln zu durchsetzen. Er untersucht den Gotthelfschen Sprachwitz in Figuren- und Erzählerrede, etwas wenn sich im Anne Bäbeli Jowanger-Roman der Erzähler mit komischen Effekten in die Figurenrede einmischt. Die Komik des Dialektgebrauchs dient bei Gotthelf als ästhetisches Instrument, das den in der Schweizer Literatur insgesamt humoraffinen Stadt-Land-Gegensatz herausarbeitet, soziale Differenzen sichtbar macht und zugleich soziale Hierarchien unterläuft. Dialekt erscheint dabei als Medium von Nähe, Emotionalität und Authentizität, während Hochsprache Distanz und Autorität signalisiert. Müllers Analyse weist in einer Kritik des Verlachens auch auf die problematischen Seiten des Sich-Lustig-Machens hin und bietet in der Diskussion der Schützenfestepisode in »Der Herr Esau« zudem Reflexionen über die Legitimität der Komik als kritisches Instrument.

Hubert Thürings Beitrag zu Humor und Ironie in Robert Walsers früher Lyrik versteht Walsers Humor nicht als offene Komik, sondern als subtile, poetisch-vitalistische Haltung gegenüber sozialen und ästhetischen Normen. Humor bei Walser entsteht, so Thüring, aus einer produktiven, selbstironischen Spannung zwischen Anpassung und Verweigerung. Zentral ist dabei die Verbindung von poetischer Form und affektiver Erfahrung. So inszeniert das frühe »Im Bureau« (1898), eines der ersten Gedichte über die scheinbar poesieresistente Welt der Angestellten, eine komplexe Dynamik zwischen Normbruch und Normerfüllung, die sich im Affekt der Scham bündelt. Dieser wird als ambivalente Bewegung zwischen Lust und Unlust verstanden; als ein Moment, in dem Subjektivität sich zugleich konstituiert und destabilisiert. Theoretisch wird diese Struktur durch Deleuzes Unterscheidung von Ironie und Humor gefasst: Während Ironie das Gesetz frontal in Frage stellt, unterläuft Humor es durch Übererfüllung. Thüring diskutiert Walser als Humorist im Deleuzeschen Sinne. Ergänzt wird dies durch Jean Pauls und Freuds Humortheorien, die Humor als reflexive Selbstrelativierung und lustökonomi-

sche Entlastung bestimmen. In seiner Analyse von zwei Versionen des Gedichts »Bubenliebe«/»Knabenliebe« (1909) erkennt Thüring so im Sinne Jean Pauls poetologisch ein Modell für die Produktion von sehnsuchtsvoller Liebeslyrik und zugleich affektiv mit Freud ambivalent-amüsante Momente des Kippens und der Schwebe im masochistischen Genuss der Unterwerfung und der Zurückweisung.

Beatrice Sandberg stellt Franz Hohler als Schriftsteller und Kabarettisten vor, der seine satirischen und grotesken Effekte mehr als die meisten der in diesem Band diskutierten Autorinnen und Autoren aus den gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Prägungen und Besonderheiten der Schweiz bezieht und in diesen verankert. Er ist damit seit seinen ersten Auftritten in den 1960er Jahren bis heute einer der prominentesten Kommentatoren helvetischer Befindlichkeiten. Dabei ist für ihn charakteristisch, dass er seine wache Gesellschaftskritik mit lebensbejahendem Humor verbindet. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Sandberg zum einen Hohlers künstlerischem Verfahren, Geschichten und Begebenheiten aus dem Alltäglichen ins Unerwartete, Unwahrscheinliche oder Grotesk-Surreale kippen zu lassen. Sie untersucht dabei die narrative Technik und die kritische Funktion dieser transgressiven Ästhetik. Zum anderen analysiert der Beitrag, wie Hohler die Diglossie der Schweiz als kreativen Resonanzraum nutzt. Aus der Spannung zwischen Schweizerdeutsch und Schriftsprache, ihrer sprachkünstlerischen Reflexion und spielerischen Gestaltung gewinnt Hohler in Prosa und in Lyrik, in der Literatur für Erwachsene und für Kinder und auch in seiner Übersetzungsarbeit viele der für sein Werk so charakteristischen humoresken Effekte.

Das umfangreiche und vielgestaltige Werk Hugo Loetschers ist mit zwei Beiträgen vertreten. **Corinna Jäger-Trees** arbeitet Ironie als zentrales poetologisches Prinzip im Werk Hugo Loetschers heraus und leitet dieses aus der spezifischen Wahrnehmungsweise des weitgereisten Kosmopoliten ab: seinem multiperspektivischen Blick auf Fremdes und Eigenes und einem konsequenten Perspektivismus, der vertraute und fremde Sichtweisen ineinander verschränkt. Loetschers Schreiben operiert dabei häufig im Modus des hypothetischen Durchspielens, wodurch etablierte Wirklichkeitsmuster relativiert und in ihrer Kontingenz sichtbar werden. Am Beispiel der Kolumne »Wenn der liebe Gott Schweizer wäre«, demonstriert Jäger-Trees, wie Humor aus der Konfrontation inkompatibler Erwartungshorizonte entsteht; in diesem Fall konkret aus der Inkongruenz zwischen theologischer Allmacht und beschränkten, oft klischeehaften Schweizer Selbstbildern. Aufbauend auf Raskins Inkongruenztheorie analysiert sie solche Kontrastivität als ein strukturbildendes Verfahren seines Humors. Für Loetscher ist entscheidend, dass Ironie aus der Diskrepanz zwischen Sprache und Wirklichkeit sowie zwischen

Gesagtem und Gemeintem hervorgeht. Anhand der Romane »Noah« (1967), eine Kritik an der Schweiz im Banne der Hochkonjunktur in den 1960er Jahren, »Herbst in der grossen Orange« (1984) und »Die Papiere des Immunen« (1986) sowie poetologischen Reflexionen demonstriert der Beitrag, wie Loetscher unterschiedliche Spielarten ironischen Humors wie Parodie, Übertreibung, Understatement und Selbstreflexivität virtuos kombiniert. Insgesamt erscheinen Humor und Ironie bei Loetscher als Mittel moralistischer Gesellschaftskritik, das Erkennntis, Kritik und ein Element utopischer Hoffnung verbindet und dabei das Loetschersche Ideal der Behaftbarkeit ästhetisch gestaltet.

Isabel Hernández interpretiert Hugo Loetschers Werk als eine spezifisch helvetische Variante des magischen Realismus, in dem Humor als epistemologisches Instrument fungiert, das Kultur und Wirklichkeit ästhetisch verfremdet und pluralisiert und so verborgene Zusammenhänge erschließt und neue, kritische Sichtweisen ermöglicht. Ausgangsbasis der Analyse ist ein Verständnis des magischen Realismus als einer Darstellungsweise, in der das Wunderbare integraler Bestandteil der Realität ist und von Figuren wie Lesenden als selbstverständlich akzeptiert wird. Loetschers Schreiben, das von seiner intimen Vertrautheit mit Lateinamerika und seiner Literatur geprägt ist, zeichnet sich in diesem Sinne durch eine hybride Verbindung aus realistischem Bericht und imaginativen, die Wirklichkeit wie selbstverständlich überschreitenden, ins surreale und grotesk-komische kippenden Elementen aus. Humor wird dabei als Strategie eingesetzt, die durch Übertreibung, Ironie und Perspektivenwechsel kulturelle Gewissheiten unterläuft. Zentral sind hierbei Kulturkontrast und Kulturkonflikt, die Konfrontation europäischer und außereuropäischer Weltbilder: Durch den fremden und verfremdenden Blick macht Loetscher Spezifika schweizerischen Lebens und Lebensgefühls in ihrer historischen wie kulturellen Bedingtheit sichtbar und der Kritik zugänglich. Hernandez demonstriert anhand von Werken wie »Abwässer« (1963) und »Der Immune« (1988), wie Loetscher Humor zur Gesellschaftskritik nutzt und die humoristischen Effekte seines magischen Realismus als Ausdruck eines flexibilisierten, hybriden und pluralen Weltverständnisses einsetzt.

Vesna Kondrič Horvat analysiert Dana Grigorceas burlesken Roman »Baba Rada« von 2011 als eine vielschichtige Verbindung komischer und tragischer Elemente, in der sich die Schwierigkeiten des Überlebenskampfes im postkommunistischen Rumänien verdichten. Im Zentrum steht die Figur der Ich-Erzählerin Rada, die als ambivalenter Charakter zwischen Schlauheit, Naivität und moralischer Fragwürdigkeit angelegt ist. Der Roman wird als Schelminnenroman interpretiert: Rada bewegt sich durch eine Reihe episodischer Ereignisse, in denen sie mit pragmatischer List und teilweise fragwürdigen Mitteln versucht, ihre prekäre Lebenssituation zu bewältigen und zu verbes-

sern. Dabei entsteht die Komik insbesondere aus der Diskrepanz zwischen moralisch problematischen Extremereignissen wie Mord und Terrorismus und Radas instinktivem Überlebenswillen und interessengeleitetem Verhalten. Indem Kondrič Horvat das Handeln der titelgebenden Hauptfigur unter Rückgriff auf Dürrenmatts Verständnis der Tragikomödie als tragisch-komische Schuldverstrickung analysiert, arbeitet sie die gesellschaftskritische Dimension von Grigorceas grotesker Komik heraus.

Gonçalo Vilas-Boas untersucht Humor und Parodie in Thomas Meyers zweiten Wolkenbruch-Roman »Wolkenbruchs waghalsiges Stelldichein mit der Spionin« von 2021 und versteht beide als zentrale narrative Strategien, die eng an kommunikative und rezeptionsabhängige Prozesse gebunden sind. Der Beitrag arbeitet heraus, wie Humor wesentlich im Zusammenspiel zwischen Erzähler und Leser entsteht, wobei besonders das Spannungsverhältnis zwischen provozierenden Inhalten und deren heiterer Darstellung wirksam wird. Während in Meyers erstem Wolkenbruchroman die humoristische Auseinandersetzung mit Stereotypen und Klischees jüdischen Lebens und die daraus resultierenden familiären und religiösen Konflikte dominierten, richten sich Komik, Satire und Parodie im zweiten Roman stärker auf gesellschaftliche und globale Phänomene, insbesondere das Manipulationspotenzial digitaler Medien und antisemitisch-verschwörungstheoretischer Diskurse. Die Handlung kombiniert bewusst groteske und historisch verfremdete Elemente wie die Verbindung von NS-Ideologie, Internetkultur und Verschwörungstheorien zu einem parodistischen Gesamtbild. Vilas-Boas arbeitet dabei heraus, wie sich Meyers situationelle Komik durch Übertreibung, Tabubrüche und Leserprovokation entfaltet, etwa in der satirisch angedeuteten Nähe der Machtvisionen und Manipulationsmechanismen der nazistischen »Neogermanen« und des »Vereins der Verlorenen Söhne Israels«. Auch das idyllisch-utopische Pseudo-Happyend des Romans liest Vilas-Boas in diesem Sinne als skeptisch-ironisierende Brechung im Dienst gesellschaftskritischer Satire.

Dariusz Komorowski untersucht Lukas Linders Werk unter dem Aspekt eines ambivalenten Lachens, das sich im Spannungsfeld von Stärke und Schwäche entfaltet. Sein Ansatzpunkt ist die Beobachtung, dass Linders Texte von Machtkonstellationen geprägt sind, in denen Figuren zwischen Selbstbehauptung und Ausgeliefertsein oszillieren. Dabei wird Ironie als zentrales Strukturprinzip verstanden, das insbesondere aus der Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und tatsächlicher Situation der Figuren hervorgeht. Vor allem anhand des Stücks »Die zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts« zeigt der Beitrag, wie Linder literarische Muster aus Robert Walsers »Felix-Szenen« und Nietzsches »Zarathustra« aufgreift und fort-

schreibt. Während bei Walser Schwäche in eine Form subtiler Stärke überführt werden kann, bleiben Linders Figuren zumeist in ihrer Ohnmacht gefangen. Sie verkennen ihre Lage und erscheinen gerade dadurch als tragikomische Figuren, deren vermeintliche Stärke sich als Illusion erweist. Das Komische entsteht wesentlich durch situative Ironie und Erwartungsbrüche, etwa in Szenen, in denen Gewalt und Hilflosigkeit mit naiver oder unangemessener Reaktion kontrastiert werden. Gleichzeitig werden die vermeintlich Starken erbarmungslos in ihrem Egoismus und ihrer Rücksichtslosigkeit entlarvt. So wird ein komplexes Spiel zwischen Figuren- und Rezeptionsebene etabliert, denn die Ironie bleibt für die Figuren oft unsichtbar, während sie für den Leser offensichtlich ist. Insgesamt beschreibt der Beitrag Linders Werk als ein »Seiltänzeln« zwischen subtiler und drastischer Ironie, zwischen Komik und Tragik, in welchem Lindners Antihelden durch ihre kindlich-naive Beharrlichkeit letztlich eben doch eine paradoxe Stärke durch Schwäche zuwächst. Die von Komorowski auf den Autor bezogene Charakterisierung der »Kauzigkeit« als Haltung der Widerständigkeit gegenüber ästhetischen und gesellschaftlichen Zwängen kann so mit Gewinn auch auf seine Figuren bezogen werden.

Ján Jambor analysiert den Humor in Lorenz Paulis Rigo-und-Rosa-Geschichten als zentrales poetologisches Prinzip, das sowohl auf der Ebene der Handlung als auch der sprachlichen Gestaltung wirksam wird und viel zur Popularität von Paulis Büchern bei Kindern wie Erwachsenen beiträgt. Paulis Texte sind als moderne, fabelähnliche Tiergeschichten konzipiert, die auf explizite Moralisierung verzichten, jedoch durch Verdichtung und spielerische Leichtigkeit grundlegende existenzielle und zwischenmenschliche Themen verhandeln. Im Zentrum der Geschichten steht die Beziehung der beiden Hauptfiguren, des alten Leoparden und der jungen Maus, des Raub- und des Beutetiers, deren grundlegende Inkongruenz die wichtigste Quelle der Komik darstellt. Die in dieser Konstellation angelegte Spannung wird zunehmend in eine humorvolle, von gegenseitigem Vertrauen und Empathie geprägte Freundschaft überführt. Die Analyse identifiziert verschiedene Typen von Geschichten, in denen unterschiedliche Facetten des Humors dominieren: Situationskomik, handlungsgetriebene Komik, reflektierender und philosophischer Humor sowie metafiktionale Spiele mit Sprache und Wirklichkeit. Besondere Aufmerksamkeit schenkt die Analyse sprachlichen Mitteln wie Wortspielen, Neologismen und lustigen Wortentstellungen, Pointen und absurden Analogien, die den dialogischen Charakter der Texte prägen. Insgesamt erscheint Paulis Humor als lebensbejahend. Er bietet eine wohlwollende Perspektive auf menschliche Schwächen und Erfahrungen und dient so als