

<b>Zeitschrift:</b>	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse de littérature générale et comparée
<b>Band:</b>	- (2004)
<b>Heft:</b>	35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque
<b>Artikel:</b>	Das Groteske : "Auf halbem Weg zum Tier"
<b>Autor:</b>	Sorg, Reto
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1006372">https://doi.org/10.5169/seals-1006372</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Das Groteske – “Auf halbem Weg zum Tier”<sup>1</sup>

Ich hatte keinen Ausweg [...], so hörte  
ich auf, Affe zu sein.

Franz Kafka

### 1. Groteske Mischung

**H**oraz beginnt die *Ars Poetica* mit einer rhetorischen Frage, die seither im Raum steht:

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde?<sup>2</sup>

– mit einer Frage, die er anschliessend auch auf die Dichtung münzt und damit erstmals von der *pictura* auf die *poesis* schliesst:<sup>3</sup>

Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet, so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.<sup>4</sup>

1 Anlässlich von Botho Strauß’ 60. Geburtstag erschien von diesem Beitrag eine gekürzte und veränderte Fassung; vgl. “Groteske Passagen”, in: Thomas Oberender (Hrsg.), *Unüberwindliche Nähe – Texte über Botho Strauß*, S. 189-195.

2 Horaz, *Ars Poetica*, S. 5: “Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?”

3 Zu diesem Zusammenhang vgl. nach wie vor Buch, *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*.

4 Horaz, *Ars Poetica*, S. 5: “Credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae.” Horaz wäre nicht der Dichter gewesen, der er war, hätte er das implizite Verbot nicht noch differen-

Die hier geschilderten ‘Gebilde’ repräsentieren *avant la lettre* die Quintessenz dessen, was später einmal ‘das Groteske’ heißen wird. Wenn Horaz an den Beginn der *Ars Poetica* das abschreckende Beispiel eines Monstrums stellt, weiss er um dessen Faszinationskraft.<sup>5</sup> Wie hier die Grenze zwischen Mensch und Tier verschwimmt, mag beiläufig erscheinen, eine Provokation bedeutet es allemal: Was weder Mensch noch Tier ist, stellt gleichsam alles in Frage.

Über die groteske Mischung hinaus zielt Horaz auf ein weiteres Allgemeines. Das erweist die zum geflügelten Wort gewordene Zwischenbilanz, auf welche die Argumentation erst einmal hinführt: “Kurz, sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein.”<sup>6</sup> Die angeprangerte Mischung steht für falsches Augenmass, stilistische Verfehlung und das mangelnde Gespür, was Dichtung angemessen sei. Sie bezeichnet also generell ‘Uneinheitliches’, ‘Unvereinbares’, ‘Unabgeschlossenes’. Es ist dann Bachtin gewesen, der die Analogie zwischen Text und Körper fest etabliert hat: “Der *groteske Körper* ist [...] ein *werdender*. Er ist *nie fertig* und *abgeschlossen*, er ist *immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper* [...].”<sup>7</sup>

Wie sehr sich die an die Antike anschliessende Poetik Horaz’ “Warnbild”<sup>8</sup> zu Herzen nahm und auf Geschlossenheit

ziert: “Und doch hatten Maler und Dichter seit je die gleiche Freiheit, zu wagen, was sie nur wollten.’ Ich weiß das, und diese Gunst erbitte ich selbst und gewähre sie den andren, aber nicht so, daß sich Grimm und Sanftmut verbindet, nicht so, daß Schlangen mit Vögeln sich paaren und Lämmer mit Tigern.” (“Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.’ / Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim; / sed non ut placidis coeant inmitia, non ut / serpentes avibus geminentur, tigribus agni.”)

5 Zur Wirkungsgeschichte vgl. Gersch, *Literarisches Monstrum und Buch der Welt*, insbes. S. 60-65.

6 Horaz, *Ars Poetica*, S. 5.

7 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

8 Gersch, *Literarisches Monstrum und Buch der Welt*, S. 50. – Andererseits entnimmt Jorge Luis Borges den frühen Vergil-Kommentatoren, dass die Chimäre die Menschen bald “langweilte”, da sie “allzu heterogen” war, und zum “Chimärischen” verflachte: “Die zusammenhanglose

und Einheitlichkeit bedacht war, veranschaulicht die *rota vergili*, das im 13. Jahrhundert aufgekommene ‘Rad des Vergil’, das vorschrieb, wie das literarische Feld zu bestellen war. Praktischerweise umspannte mit Vergil ein Dichter gleich das gesamte literarische Spektrum.

Klar getrennten Welten, die durch die *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis* mustergültig repräsentiert wurden, waren Stilebenen (schlicht, mittel, hoch), Stände (Hirte, Landmann, Feldherr/Herrsscher), Eigennamen (Tityrus/Meliboeus, Triptolemus/Coelius, Hector/Ajax), Werkzeuge (Stab, Pflug, Schwert), Örtlichkeiten (Weideland, Feld, Lager/Stadt), Bäume (Buche, Obstbaum, Lorbeer/Zeder) und Tiere (Schaf, Rind, Ross) fest zugeordnet.<sup>9</sup> Die didaktisch-schematische Vorstellung der *genera dicendi* prägten Rhetorik und Literatur vom Humanismus über das Barockzeitalter (Ständeklausel) bis hin zu Gottsched, der die klassische Dreistillehre gegen die galanten Ausdifferenzierungen und ihre “Alfanzereyen”<sup>10</sup> noch einmal restituierete.

Was aber passiert, wenn die inkriminierten Vermischungen, Verzerrungen und Verfremdungen dennoch ins Werk gesetzt werden (wie dies etwa Grimmelshausen mit dem berühmten Titelkupfer zum *Simplicissimus* getan hat)? Horaz sagt, wir erinnern uns, in einem solchen Fall könnte man sich das ‘Lachen nicht verbeissen’. Daraus schliessen wir, grotesk strukturierte Dichtung sei nicht erhaben genug, um zum klassischen Kanon zu zählen, indes hinreichend ‘komisch’, das Publikum zu ergötzen.

Figur verschwindet, und das Wort bleibt, um das Unmögliche zu beschreiben.” (Borges, *Einhorn, Sphinx und Salamander*, S. 36f.)

9 Entwickelt von Johannes von Garlandia in seiner *Parisiana poetria* (nach 1229); vgl. Ueding/Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, S. 66-69 (dort auch eine grafische Darstellung); vgl. ferner Ganszyniec, *Rota Vergili*.

10 Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, S. 241.

Es ist ein Merkmal des literarisch Grotesken, dass es seit jeher auf Gedeih und Verderb an die Komik geknüpft ist.<sup>11</sup> Das groteske Lachen seinerseits – da kann man die Theoretiker von Horaz über Möser, Flögel, Rosenkranz, Schneegans, Bachtin, Kayser bis zu Thomson und Rosen befragen –, ist gekennzeichnet durch seine Ambivalenz. Insbesondere für die “modernistische[ ] Groteske”<sup>12</sup> gilt, dass da kein unbeschwertes Lachen geweckt wird, sondern eben jenes, das einem im Halse stecken bleibt, das man sich nicht verkneifen kann, das zwischen Bewunderung und Missbilligung schwankt, dessen man sich schämen muss. Dem auslösenden Reiz eignet dabei Unheimliches und Dämonisches, er röhrt an Tabus und impliziert Verbotenes.

Etwa zur gleichen Zeit wie “grotesk” wandert auch das Wort “Götze” ins Deutsche ein. Als Bezeichnung für “‘Götterbild’ u. ‘falscher Gott’”<sup>13</sup> war es durch Luthers Bibelübersetzung und die zahllosen Polemiken gegen den “Heidnische[n] Götzen-Krempel”<sup>14</sup> in aller Munde.<sup>15</sup> Interessanterweise zeichnen sich die aus christlicher Sicht als ‘Götzenbilder’ verdammten Darstellungen der fremden Göttheiten durch alle Merkmale des Grotesken aus. Ein Klassiker,

11 Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, insbes. S. 32-46 (“Grundzüge der Lachkultur”). – Die Komik kann auch unfreiwillig resultieren; das zeigt Horaz’ Beispielreihe ‘verunglückter’ Dichtung, worin auch derjenige rangiert, der “einen Delphin in die Wälder” und “ins Meer einen Eber” malt, nur weil er “ein einzelnes Thema verschwenderisch auszugestalten begehrte” (Horaz, *Ars Poetica*, S. 7).

12 Bachtin unterscheidet von der “modernistischen” und der “romantischen” die “vorromantische” Groteske, die den Mittelpunkt seiner Karnevals-Theorie bildet; vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 24f. (“Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken”).

13 *Lexikon für Theologie und Kirche*, S. 960.

14 Birken, *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst*, S. 67. Der barocke Hof- und Kirchenliederdichter Siegmund von Birken, ein Pfarrerssohn, bezieht sich auf die Götter der griechischen Mythologie, die in christlicher Dichtung nichts zu suchen hätten.

15 Vgl. die “Einleitung” zu Sorg/Würffel: *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*, sowie im selben Band Sorg, “Gestaltwandel der Götzen”, bes. S. 61-63.

wie Wilhelm Michels *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* von 1911, eröffnet den Abbildungsreigen mit asiatischen "Götzenbilder[n]",<sup>16</sup> die jene für das Groteske charakteristische "menschenähnliche"<sup>17</sup> Gestalt aufweisen. Als traditionalistischer Rassist erkennt Michel in ihnen eine "Familie [...] göttliche[r] Raubtiere"<sup>18</sup> und "blutrünstige[ ] Schreckensbilder", die vor "dämonischer Zeugungslust zu verzerrten Gebilden schwollen, ihre Göttlichkeit fast nur in ihrer Unmenschlichkeit dokumentierend".<sup>19</sup> – Eine Charakterisierung, bei der einem das Lachen vergehen kann.

Ganz anders die ethnologisch inspirierte Ästhetik. Sie erhob die Kultobjekte zu "Kunst"<sup>20</sup> und bezeugte so deren Einfluss auf die Entwicklung der Moderne. Als Carl Einstein sich 1915 über die *Negerplastik* Gedanken macht, erblickt er in den "Fetische[n]" und "Götter[n]"<sup>21</sup> keine "Schreckensbilder", sondern vorbildliche "Skulpturen",<sup>22</sup> die er der als beliebig empfundenen Gegenwartskunst als Muster hoher Verbindlichkeit entgegen hält.<sup>23</sup> Als wäre Einstein jener von Robert Walser beschriebene von "Barbarenwonne" durchrieselte junge Mann, der sich im Völkerkundemuseum ob einem "rohe[n] Götzenbild" plötzlich "an Leib und Seele verzaubert" sieht und in Versuchung gerät, ein solches "aufs lebhafteste anzubeten".<sup>24</sup> Heute ist Einsteins Tafelband über

16 Vgl. Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, S. 5 (Verzeichnis der Abbildungen); der Band erlebte bis in die zwanziger Jahre hinein Auflage um Auflage.

17 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. III, S. 1071.

18 *Ebd.*, S. 11.

19 *Ebd.*, S. 10.

20 Einstein, *Negerplastik*, S. 7: "Kaum einer Kunst nähert sich der Europäer dermaßen mißtrauisch, wie der afrikanischen."

21 *Ebd.*, S. 8.

22 *Ebd.*

23 Die konservative Kritik – Karl Scheffler zielte auf Picasso und den Kubismus – reagierte umgehend und verhöhnte die Figuren als "Schutzheilige der neuesten Malerei" (zit. nach Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 154).

24 Alle Zitate aus Walser, "Das Götzenbild", S. 129f.

die *Negerplastik* berühmt, seine Einleitung gilt als die erste Theorie des Kubismus.

Figuren und Masken, die das “Sichverwandeln” und “Mischformen” zwischen Mensch und Tier festhalten, nennt auch Einstein grotesk. In der “Groteske”, so raunt er, erhebe “sich drohend das Mißverhältnis zwischen den Göttern und dem Geschöpf”.<sup>25</sup> Das ethnologische Interesse Einsteins, der mit der “infinitesimale[n] Groteske”<sup>26</sup> *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1907/1912) auch literarisch Massstäbe gesetzt hatte,<sup>27</sup> war Teil jener “Wiedergeburt des Grotesken”<sup>28</sup> (Bachtin), die nach der Jahrhundertwende alle Bereiche erfasst, bis hin zum Grotesk-Tanz.<sup>29</sup>

Dass das Groteske und die ‘Götzenbilder’ verwandt sind, ist für unsere Fragestellung aus mehreren Gründen von Bedeutung:

- (1) Zwischen Groteskem und ‘Götzenbildern’ besteht eine Analogie, was die zwischen Komik und Dämonie oszillierende Form anbelangt und deren Prinzip, Heterogenes, ja Inkompatibles aus der Realität zu kombinieren, so dass Unnatürliches, Überraschendes, Unwahrscheinliches bzw. (ontologisch) Unmögliches resultiert. Neben der Kombination von Menschlichem und Pflanzlichem sowie Organischem und Mechanischem gründen beide Phänomene in der “Vermengung menschlicher und tierischer Züge”, Bachtin zufolge “eine der ältesten Formen der Groteske”,<sup>30</sup> gleichsam ihre Quintessenz.
- (2) Groteske Darstellungen und ‘Götzenbilder’ sind mit einem Tabu belegt. Kanon und Monotheismus verhängen über beide ein Verbot. Sie werden entweder verfolgt oder durch

25 Alle Zitate aus Einstein, *Negerplastik*, S. 30.

26 Einstein, *Werke*, S. 19.

27 Vgl. Sorg, *Aus den “Gärten der Zeichen”. Zu Carl Einsteins “Bebuquin”*.

28 Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 24. Auch Sandig geht von einer “Wiederentdeckung des Grotesken” um 1900 aus (Sandig, *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*, S. 131).

29 Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 449-453.

30 Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 15 (“Die groteske Gestalt des Leibes”). Vgl. auch Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 357.

Integration entschärft. In der Kunst reicht das Spektrum von Karl Rosenkranz' Bestimmung der "Defiguration" als "positive Negation [des Schönen]"<sup>31</sup> bis zur bekannten Vorstellung, der massgebliche Teil zeitgenössischer Kunst sei 'entartet'.<sup>32</sup> Bei aller Aufwertung, die das unorthodoxe Groteske seit der Romantik erfahren hat, ist seine Geschichte die Geschichte einer dialektischen Abhängigkeit vom Klassisch-Schönen.<sup>33</sup> Wenn groteske Kunstwerke und 'Götzenbilder' das Andere der Norm repräsentieren, sind sie dieser *nolens volens* geschuldet.

(3) Was Faszination und Irritation anbelangt, haben Groteskes und 'Götzenbilder' eine vergleichbare Wirkung. Das Spektrum reicht von der Ohnmachttempfindung über das Schwanken zwischen Grauen und Lachen und Angst und Lust bis zur anarchischen Befreiung von den Normen herrschender Vorstellungen. Da die Deformation die menschliche Gestalt tangiert, betrifft sie den Menschen existenziell und provoziert die Frage nach dem Katalog der Werte.

<sup>31</sup> Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, S. 138.; zum Grotesken vgl. insbes. S. 181ff.

<sup>32</sup> Vgl. *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst* [1935].

<sup>33</sup> In der Forschung werden dazu zwei Meinungen vertreten (gelegentlich von ein und derselben Person): Einerseits wird eine systematische Marginalisierung des Grotesken diagnostiziert (so Fuß, *Das Groteske*, S. 30-62), andererseits wird die Moderne gängigerweise als "die groteske Epoche par excellence" (*ebd.*, S. 54) begriffen. – Die Marginalisierung bedeutet dabei keine generelle Ausschliessung aus dem literarischen Feld, sondern eine systematische Zuweisung zu bestimmten Gattungen und Genres wie Komödie, Satyrspiel, grotesk-komischem Theater, Schauerroman und literarischer Groteske. – Auch das Kompendium *Bildung. Alles, was man wissen muss* (1999) geht davon aus, dass mit der "Avantgarde des 20. Jahrhunderts" die "Zertrümmerung der schönen Formen der Literatur" einhergehe und nun die "Gestalt des Grotesken, des Deformierten, des Exzesses, des Schocks, der Desintegration und des Häßlichen" (Schwanitz, *Bildung*, S. 214) dominiere.

## 2. Kultivierung der Groteske

Ästhetisch betrachtet, handelt es sich beim Grotesken um eine “Technik der intensivierten *Verfremdung*, deren Spektrum – in der Tradition der alten Strukturformel ‘Verkehrte Welt’ – vom bloß Skurrilen über das Obszöne und Makabere bis zum Bedrohlichen reicht: vom närrischen Topos bis zur apokalyptischen Vision.”<sup>34</sup>

Man könnte – und vielleicht ist das gar nicht verkehrt – die moderne Literatur als das Ergebnis einer gründlichen Vermengung einst sorgsam getrennter Bereiche auffassen. Als hätte da jemand munter am Rad des Vergil gedreht und das schönste Durcheinander angerichtet: Ajax reitet ein Schaf, der Landmann wird zum Feldherrn, Pflüge beackern das Forum, Hector mutiert zum Pferd – alles im blühendsten Gemenge der Stile, mit einem notorischen Hang zu Destabilisierung und Transgression.

Es wäre dann die Romantik gewesen, die das Durcheinander aus dem ‘Ghetto des Karnevals’ befreit und ins Positive gewendet hätte. Für Friedrich Schlegel war das klassische Groteske eine Spielart barock-manieristischer Kombinationswut gewesen, die er als “rein willkürliche oder rein zufällige Verknüpfung von Form und Materie”<sup>35</sup> abtat. Den “Mangel der Allgemeingültigkeit”<sup>36</sup> im eigenen Zeitalter brachte er nicht mit der grotesken Vorzeit in Verbindung. Im Vielfältigen und Mannigfaltigen erkannte er etwas Neues, das er das “Interessante”<sup>37</sup> nannte. Romantisch gedacht, war das disparate Jetzt keine reine Gegenwart, sondern der Vorschein des Künftigen. Was an das Heterogene der Groteske hätte erinnern können, wurde in der utopischen Poetik der

<sup>34</sup> Haaser/Oesterle, “Grotesk”, S. 746.

<sup>35</sup> Schlegel, *Schriften zur Literatur*, S. 69 (“Athenäums-Fragmente”). Vgl. ferner *ebd.*, S. 59: “Wie das Naive mit den Widersprüchen der Theorie und der Praxis, so spielt das Groteske mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie, liebt den Schein des Zufälligen und Seltsamen und kokettiert gleichsam mit unbedingter Willkür.”

<sup>36</sup> *Ebd.*, S. 115 (“Über das Studium der griechischen Poesie”).

<sup>37</sup> *Ebd.*, S. 116.

Romantik domestiziert. Integriert und um den Stachel des Widerspruchs gebracht, diente das Diverse nach Schlegel der "Vorbereitung des Schönen".<sup>38</sup> So erwuchs aus der lustvollen Empörung über die Verletzung von Normen und Tabus das idealistische Interesse am Besonderen.

Es soll hier jedoch nicht weiter die Rede sein von der frühromantischen 'Kultivierung' des Grotesken und dessen Wiederkehr als "zügellose Romantik"<sup>39</sup> (Isaiah Berlin) bei Tieck, 'Bonaventura', Hoffmann, Potocki, Gautier, Poe, Hugo und Flaubert; auch nicht von der grotesken Vielfalt im Fin de Siècle und frühen 20. Jahrhundert, als der Boom zur Ausbildung eines eigenen Genres führte, der literarischen Groteske.<sup>40</sup> Es soll nun vielmehr von der Gegenwart die Rede sein und der Frage, welche Funktion dem Grotesken in der heutigen Literatur zukommt.

### 3. Der Mensch, das sterbende Tier

Auf den ersten Blick scheint das Groteske in der massgeblichen Literatur der Gegenwart ausgedient zu haben. Ein 'Meister des Grotesken'<sup>41</sup> ist nicht in Sicht, keine Suchmaschine verzeichnet Nennenswertes. Fündig würde man nach wie vor in der Fantasy- und Science-Fiction-Welt, insbesondere im Film, sowie in der Subkultur von Gothic Rock, Dark, Black oder Death Metal<sup>42</sup>.

38 *Ebd.*

39 Berlin, *Die Wurzeln der Romantik*, S. 165. – Zur "Entwicklungsgeschichte des Nachstücks in der Romantik" vgl. Leopoldseder, *Groteske Welt*.

40 Vgl. Sorg, "Groteske". Als Kurzdefinition kann gelten: "Kürzerer Text, der in irritierender Manier Heterogenitäten kombiniert und zwischen Komik und Grauen oszillierende Effekte gestaltet." (*Ebd.*, S. 748)

41 Vgl. die Anthologie *Gift und Galle. Die Meister der Groteske melden sich wieder zu Wort*, die ausschliesslich historisches Material enthält.

42 Vgl. Alben wie *Enigma Grotesque* (2000) der norwegischen Band SORG oder die aktuelle CD von Marilyn Manson, *The Golden Age of Grotesque* (2003).

Dass wir dennoch nicht in der entzaubertsten aller Welten leben, erweist neben Hollywood und Pop auch die bildende Kunst, wo an Groteskem keinerlei Mangel herrscht. Die Werke von Lynn Hershman, Jürgen Klauke, Hannah Wilke, Fischli/Weiss, Martin Kippenberger, Joseph Beuys, Dieter Roth, Eugen Schönebeck, Annette Messager, Arnulf Rainer, Francis Bacon, Cindy Sherman, Sophie Calle, Magnus Scharmanoff, Danica Dakic, Jonathan Meese, Sigmar Polke, Ulrike Ottinger, Olaf Breuning, Chantal Michel oder Matthew Barney wären ohne ihre grotesken Züge undenkbar.<sup>43</sup>

Das grosse Gewicht des Grotesken in der Gegenwartskunst stelle ich fest, ohne es weiter zu erklären.<sup>44</sup> Es hat wohl schlicht damit zu tun, dass das Groteske sich des Mediums bedient, das die grösste Reichweite verspricht. Und das ist – wie schon zu Zeiten des “kecke[n] Meister[s]”<sup>45</sup> Callots – das Bild. Verglichen mit Holzschnitt, Stahlstich, Lithografie, klassischer Fotografie und Rotationsdruck, steigert die heutige Hard- und Software die Bild-Macht ins Phänomenale. Auch ist nachvollziehbar, dass die Hochglanz-Ästhetik einen grotesken Widerspruch provoziert.

Lange nach einem zeitgenössischen Schriftsteller suchen, an dessen Werk sich der gegenwärtige Stellenwert des Grotesken erweist, muss man trotzdem nicht: Bei Botho Strauß bildet es den sprichwörtlich roten Faden. In früheren Werken vermittelte Strauß das Groteske mit Vorliebe mythologisch. Man denke an den “Romantische[n]ReflexionsRoman”<sup>46</sup> *Der junge Mann* (1984), in dem die deutsche Geschichte dem “empfindliche[n] Chronist[en]”<sup>47</sup> als die “Narrenmaske einer Karneval feiernden Evolution”<sup>48</sup> erscheint. Oder an Stücke wie *Kalldewey, Farce* (1981) und

<sup>43</sup> Vgl. dazu die zwei Ausstellungskataloge *Ich ist etwas Anderes* und *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit* sowie den Beitrag von Falckenburg, “Auf Wiedersehen: Zur Rolle des Grotesken in der Gegenwartskunst”.

<sup>44</sup> Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Dominique Iehl, S. 267f.

<sup>45</sup> Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 14 (“Jacques Callot”).

<sup>46</sup> Strauß, *Der junge Mann*, S. 15.

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 10.

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 86.

*Die Fremdenführerin* (1986), an das "Nachstück"<sup>49</sup> *Angelas Kleider* (1991) oder an *Der Park* (1984); letzteres bespielt Shakespeares *Sommernachtstraum* und zehrt vom Fantasma, eine Gesellschaft sei "statt einem Mythos oder einer Ideologie dem Genius eines großen Kunstwerks"<sup>50</sup> erlegen – das letzte Wort behält Titanias bocksfüssiger Fabel-Sohn.<sup>51</sup>

In Strauß' neueren Werken dagegen lauert das Groteske 'überall', es ist diffuser geworden, unberechenbar, gleichsam allgegenwärtig. Im Prosaband *Wohnen, Dämmern, Lügen* (1994) etwa treffen wir auf eine Frau, "die ewig unerlöst zwischen Tier- und Menschenwelt umherirren" muss, da ihre schrille Stimme unmenschlich-tierisch klingt:

So war sie gleichsam in eine absolute Arteinsamkeit verbannt: sie zog Möwen an, die sie nicht lieben konnte; und jedem Mann, dem sich die Unglückliche in Liebe näherte – nähern musste, jauchzte sie zu, daß es ihm eiskalt über den Rücken lief.<sup>52</sup>

Auch in der Erzählung *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich* (2003) muss man nicht lange warten: Kaum beginnt sie, ist von den Verwandlungen der antiken Mythologie die Rede, die indes nicht als Metamorphose gedeutet werden, sondern als "Entstellung" (N, 11).<sup>53</sup> Tatsächlich gleichen die verwandelten Menschen grotesken Zwitterwesen, da sie "das alte Bewusstsein" nicht verlieren und somit "im Innersten unverwandelt" bleiben. Sie seien, heisst es: "Nicht ganz durchgeformt, transgenetisch auf der Strecke geblieben, *auf halbem Weg zum Tier.*" (N, 11)

"Nicht ganz durchgeformt, transgenetisch auf der Strecke geblieben, *auf halbem Weg zum Tier*" – was sich wie eine

49 So der Untertitel: *Nachstück in zwei Teilen*.

50 Strauß, *Der Park*, S. 7 (Vorbemerkung): Einleitend nimmt Strauß vorweg, Figuren und Handlung seien "besetzt und bewegt, erhoben und genarrt durch den *Geist* von Shakespeares 'Sommernachtstraum'".

51 Vgl. *ebd.*, S. 121-127.

52 Strauß, *Wohnen, Dämmern, Lügen*, S. 31.

53 Die Zitate aus *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich* werden im Folgenden im laufenden Text unter der Verwendung der Sigle N nachgewiesen.

Reminiszenz an den Fall Gregor Samsa liest –, umschreibt Strauß' Verhältnis zum Grotesken genau:

(1) Strauß ist der klassischen Bildungstradition verpflichtet und teilt die konventionelle Vorstellung, das Groteske sei eine instabile, unabgeschlossene Mischform des Heterogenen.

(2) Strauß ist informiert und bezieht die Möglichkeiten der aktuellen Technik mit ein. Weil er diese auf jene der antiken Mythologie bezieht, wird das technische Potenzial poetisch relativiert. Dies gilt für die gentechnischen und bioplastischen Manipulation ebenso wie für das so genannte "Morphing" (vgl. N, 36), das ist jene Form digitaler Bildanimation, die stufenlose Gestaltveränderung ermöglicht und etwa ein weibliches Gesicht in ein männliches verwandelt oder eine menschliche in eine tierische Gestalt und umgekehrt (beliebt in den Video-Clips und in der Werbung).

(3) Strauß ist auf der Höhe der kulturwissenschaftlichen Debatte, die zur Zeit die alte Leitfrage nach der Grenzziehung zwischen Mensch und Tier wieder entdeckt und sich entschieden in den ethischen Diskurs einklinkt. So geht Giorgio Agamben aktuell in *Das Offene. Der Mensch und das Tier* von einer messianischen mittelalterlichen Bilddarstellung aus, die "die gekrönten Häupter der Gerechten mit unverwechselbar tierischem Antlitz" zeigt – die "grotesken Züge"<sup>54</sup> der Gestalten sind unverkennbar. Agambens Bildbeschreibung endet mit der Spekulation, ob der Künstler damit nicht "bedeuten wollte, daß am letzten Tag die Beziehung zwischen Tieren und Menschen eine neue Form annehmen und daß sich der Mensch selber mit seiner tierischen Natur versöhnen würde".<sup>55</sup>

Auch bei Strauß impliziert die groteske Vermischung von Mensch und Tier die Verquickung von Ästhetik und Moral und ist ein Anzeichen für grossen Ernst: Ob es sich wirklich um die "Minima Moralia des neuen Jahrtausends"<sup>56</sup> handelt,

<sup>54</sup> Agamben, *Das Offene*, S. 12.

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 13.

<sup>56</sup> Köhler, "Orpheus in der Tiefgarage", S. 43.

wie das Feuilleton meinte, muss sich erst noch weisen. Sicher ist hingegen, dass der Autor eine fundamentale Frage beansprucht, die Frage nämlich nach den Bedingungen der menschlichen Existenz im Zeichen ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Dies schliesst auch den ursprünglichen "Schöpfungs-Befehl": "Bis hierher und nicht weiter" mit ein, der längst zur "Pathosformel" verkommen sei und "von dessen Bannkraft und Autorität wir nurmehr ein schwaches sprachlich-poetisches Nachbeben empfangen" (U, 7) würden.

Ein Blick auf seine beiden letzten Bücher legt die Frage nahe, ob Botho Strauß nicht vielleicht doch ein 'Meister des Grotesken' sei. Die Erzählung *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich* geht an ihren neuralgischen Stellen in groteske Passagen über, wo Julia dann beispielsweise von einem Missgeschick erzählt. Ihr Bericht wird immer unrealistischer, bis der Erzähler kommentierend eingreift:

Julia konnte gar nicht aufhören, immer ausmalender von weiblichen Übergrößen zu berichten, vielleicht um sich ihr Versagen in einem grotesken Märchen von der Seele zu erzählen. (N, 28)

Natürlich gibt Strauß, der bereits als junger Autor für die "vertierte Vernunft" in einer "deformierte[n] Wirklichkeit"<sup>57</sup> sensibilisiert war, keine grotesken Geschichten zum Besten, wie es zu Beginn des 20. Jahrhunderts *en vogue* war. Das Groteske erweist sich vielmehr als eigentliche Matrix seines Schreibens und erlangt eine – durchaus widersprüchliche – doppelte strategische Funktion.

Im Anschluss an die Romantik und in der Tradition eines Franz Kafka oder Elias Canetti<sup>58</sup> erscheint es einerseits als emphatischer Inbegriff der Poesie. Dies veranschaulicht die folgende wegweisende Stelle:

Was immer ich höre und sehe, verliere ich an den Traum. Mein Gedächtnis ist leer, alle Geschichten, die man mir erzählt, fließen zur

<sup>57</sup> Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*, S. 77 u. 78.

<sup>58</sup> Vgl. *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*.

Nacht hin, eben noch begreifbar, handliche alltägliche Geschichten und schon sind sie aufgelöst und umgekehrt, neu gemischt und durcheinandergebracht, unverständlich. Der Traum ist die Schmiede des Unverstehens. Wir können nichts begreifen am ganz hellen Tag ohne die heimliche Rückversicherung bei dieser wüsten Umkehrung, die an allem beteiligt ist, was wir ordentlich erledigen, unsere anarchische Reserve, die uns befähigt, *oben* im Wachen folgenreiche Verträge zu schließen oder strenge Prüfungen abzulegen. (N, 8)

Andererseits erscheint das Groteske in bewährter Manier als Sinnbild einer aus den Fugen geratenen Welt. An einer Stelle sagt der Erzähler der “einst ruhige Lauf der Dinge” sei “vorbei” (N, 119) und erklärt die Welt zum grotesken Musterfall, apokalyptische Aussichten inklusive. “[U]nablässig” würden die Wasser steigen:

Und die Wasser, damit meine ich die heraufziehenden Heerscharen von Schatten, die ungeheure Vermehrung der Dinge aus Schein und Schatten. Den unabsehbaren und alles zermalmenden Fluß der Unwirklichkeit, der unsere Fundamente unterspült und unsere Habe davonträgt. Der jedes einzelne Haus, jedes Gesicht und jede Seele mit sich reißt und entstellt. Der alles zerteilt und in seinen trüben Fluten auf- und abtauchen lässt, wie die zerstückelten Glieder junger Mädchen, wie zerstückelte Najaden. So muss man das sehen. Alles andere ist eine schändliche Verharmlosung! (N, 119)

Die Passage verdeutlicht, dass Strauß von der Fiktion, die als Poesie ihre guten Dienste leistet, die ‘Virtualität’ unterscheidet, die nicht dialektisch zur Kenntlichkeit entstellt, sondern heillos destruktiv wirkt. Als wäre die Welt für immer mit dem “Tropfen der Deformation” (N, 37) kontaminiert, wie es in dem Abschnitt heißt, der das “Morphing” behandelt, jene “Fluch und Schrecken über die Welt” (N, 38) bringende Bildtechnik, die “alles nach Belieben umgestalten und auswechseln kann” (N, 36).

Wie in der späten Romantik fehlen in Strauß’ poetischem Kosmos zur “dämonischen Verzeichnung” (N, 101) die wirk samen Gegenkräfte. Und die Poesie, die eigentlich eine solche Kraft sein könnte, läuft Gefahr, dass aus dem grotesken Wirbel ein grotesker ‘Schwindel’ wird, weil sie *nolens volens* dem “Bild-Bedarf” des Molochs ‘Virtualität’ zuarbeitet. So ist Strauß zunehmend zum ‘Übertreibungskünstler’ gereift: Die Welt gilt ihm als grotesk, und im Grotesken erkennt er

weniger das Heilige oder Wunderbare im volkstümlichen Gewand (wie ein Rabelais es tut), das partiell und punktuell die herrschende Ordnung destabilisiert, als vielmehr den Ausdruck umfassender Degeneration. So erklärt eine in Rage geratene Figur an einer Stelle, im "alte[n] schwache[n] Europa" (N, 123) sei der einzige erkennbare Wille der "Untergangswille" (N, 124). Zu Beginn seiner Karriere hatte Strauß die "grotesken Gesten",<sup>59</sup> die er etwa bei Ödön von Horvath aufspürte, noch unmittelbar auf die politischen Umstände bezogen.

Wie die Frühneuzeit oder Flaubert, wo die "Götzen aller Völker und Zeiten"<sup>60</sup> vorbei paradieren und die Barbaren Urständ feiern, die "ihre Götzen wie große gelähmte Kinder"<sup>61</sup> herum tragen, fasst Strauß das Thema grundsätzlich metaphysisch und verknüpft die als grotesk empfundene Welt mit "Selbstvergottung" (U, 58) und falschen Göttern. In unserer Gegenwart lasse sich "nicht einmal das Nötigste verändern", meint er. "Dazu müsste man Dutzende von Götzen stürzen." (U, 37)

Freilich gilt auch für Strauß, was Michel Foucault über Flauberts *La tentation de Saint-Antoine* (1874) sagt, jenes Sammelsuriums grotesker Merkwürdigkeiten, an dem der Romancier zeit seines Lebens verbissen geschrieben hat. Der "Aufmarsch grotesker Figuren"<sup>62</sup> ist weder eine reine Kopfgeburt noch das Abbild der Wirklichkeit, sondern auch "ein Monument gründlichsten Wissens",<sup>63</sup> mit anderen Worten: ein "Bibliotheksphänomen"<sup>64</sup> – der Stoff seinerseits ist alt, gestaltet wurde er schon von Callot.<sup>65</sup> Finden sich bei Flau-

59 Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*, S. 78.

60 Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, S. 113.

61 *Ebd.*, S. 112.

62 Foucault, "Nachwort", a.a.O., S. 219.

63 *Ebd.*, S. 220.

64 *Ebd.*, S. 222

65 Vgl. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 14 ("Jacques Callot"), Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, S. 192f.

bert Spuren der Kompendien und Bestiarien von Augustinus, Tillemont, Matter, Reuss, Bournouf, Hottinger, Creuzer und anderen mehr,<sup>66</sup> so bei Strauß jene von Flaubert.

*Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich* ist über weite Strecken ein Traumbuch und gleicht darin Flauberts Buch, in dem “alle grotesken Figuren dieser Erde [...] vorüberziehen”.<sup>67</sup> In Strauß’ aktuellem Werk mit dem kapriziös demütigen Titel *Der Untenstehende auf Zehenspitzen* (2004), das seinerseits weniger grotesk ist als das vorhergehende, gibt der Autor seine Quelle freimütig preis und erwähnt *Die Versuchung des heiligen Antonius* explizit. Dies im Zusammenhang mit der Figur Billie, die den aus ‘Reflexionswolken’ bestehenden Text durchgeistert und der die ganze Empathie des Erzählers gehört.

Während der argumentative Hauptteil in bewährter Manier die “geschäftig[ ] Intelligenz” (U, 5)<sup>68</sup> der Gegenwart aphoristisch-essayistisch reflektiert, ist der Billie-Strang fiktional. Er handelt von der Erinnerung an Billie, die nun tot ist. Sie verkörperte eine spezielle Form von dichterischer Vernunft,<sup>69</sup> die am “Muster der Flaubertschen ‘Versuchung’” (U, 29) orientiert gewesen sei. Ihr Bild vom 20. Jahrhundert trägt alle Wesensmerkmale des Grotesken, enthält es doch die

(Abbildung im Anhang), sowie Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, S. 107, 108 u. 110f.

66 Vgl. *ebd.*, S. 220.

67 *Ebd.*, S. 227.

68 Die Zitate aus *Der Untenstehende auf Zehenspitzen* werden im Folgenden im laufenden Text unter der Verwendung der Sigle U nachgewiesen.

69 Strauß nennt als Billies Vorbild u. a. die spanische Philosophin María Zambrano (1904-1991), eine Schülerin Ortega y Gassets, für welche die Literatur, insbesondere das mystische Schrifttum, von Bedeutung war. Sie entwickelte das Konzept einer *razón poética*, einer dichterischen Vernunft, und verfasste Denkbilder, in der Tradition Walter Benjamins.

[...] Chimären der Moderne, phantastische Kreaturen des Wissens und der Geistesverwirrungen, Tragelaphe von Kulten und Utopien, Dämonen der Ideologien und Dämonen der Aufklärung,

kurz: "Die große Geisterschar des Geistes" (U, 29). Und dies nicht in historisch-mythologischer, sondern in unverblümt zeitgemässer Gestalt:

[...] die nadelkissenköpfigen Atomphysiker, die von Dauermaulsperrre befallenen Politiker, lachsgestaltige Ökologisten, die hühnerfüßigen Könige der Rockmusik, die aus Tibet zurückgekehrten Protestanten. (U, 30)

Wenn Strauß zu Billie festhält: "Der ganze Reigen ihrer nächtlichen Verlockungen entsteigt diesem Buch, das sie umschreibt. Es hiess einmal: *Die Versuchung des heiligen Antonius*" (U, 122), so gilt dies – buchstäblich und im übertragenen Sinn – auch für sein eigenes Schreiben, welches das groteske 'Wesen' *seiner* Zeit Revue passieren lässt.

In *Der Untenstehende auf Zehenspitzen*, der *Neuen Zürcher Zeitung* zufolge das Dokument "einer halb eingestandenen Resignation",<sup>70</sup> erscheint die verstorbene Dichterin Billie als Inbegriff der poetisch-verstörenden Gegenkraft, die sich dem Lauf der Geschichte entgegenstellt. Dabei erweist sich ihr 'groteskes' Wesen als etwas Trennendes: Als der Erzähler Billies Nähe sucht, beginnt sie

unverständlich und entstellt zu reden. [...] Sie sprach ganz entsetzlich verzeichnet und mit perverser Stimme, bloß um mir zu bedeuten, daß sie für mich nicht mehr erreichbar sei [...]. (U, 83)

Die Ambivalenz, die das Groteske bei Botho Strauß kennzeichnet, das Verbindende und Trennende, das es vermenkt, erscheint als 'Grund' aller Poesie: Immer noch muss die Literatur die als deformiert und verkommen erfahrene Welt bis zu dem Punkt poetisch verzerren und verwandeln, wo ein Anderes, Nicht-Groteskes zum Vorschein kommen kann. Das

<sup>70</sup> Köhler, "Orpheus in der Tiefgarage", a.a.O., S. 43.

archaisierende Pathos und die romantische Herkunft dieses Denkens sind offenkundig, unverkennbar auch seine 'Modernisierung' durch die kritische Theorie. Adornos Philosophie, die dem jungen Strauß das Mass aller Dinge gewesen war, impliziert bekanntlich, dass die moderne Lebenswelt der "Konsumsphäre" das "Zerrbild wahren Lebens"<sup>71</sup> sei.

Damit die grotesken Wesen in Strauß' neueren Texten ihre unheimliche Bedeutung bewahren, müssen die Bildspender den aktuellen Bedrohungsszenarien entstammen. Das wahrhaft Groteske repräsentiert stets den *state of the art* des Vorstellbaren: Bei Strauß zieht es die Brisanz aus der verstörenden Tatsache, dass mit Techniken, wie Cloning, Transplantation und Bioplastik, erstmals 'groteske Mischwesen' möglich werden, die ausserhalb der Welt der Signifikanten,<sup>72</sup> das heißt nicht mehr nur im Bereich des Wunderbaren, sondern auch *realiter* existieren: "Invasion der Implantate! Alles wird dem Menschen einpflanzbar sein und alles wird anwachsen." (U, 81)

Was tun, wenn die Trennlinie zwischen Mensch und Tier (und Maschine), die die uneigentliche Rede der Dichtung 'naturgemäß' verletzt und übertritt, zu einer Nahtstelle wird, an der tatsächlich zusammenwächst, was nicht zusammengehört? Wie reagieren, da Horaz' "poetologische Karikatur",<sup>73</sup> mit der am Beginn seiner Poetik ein negatives Exempel statuierte, buchstäblich möglich wird. Botho Strauß besinnt sich auf seine Mittel, denn andere hat er nicht. Schwer lasten in seinem "[k]ritische[n] Surrealismus"<sup>74</sup> auf dem erfinderischen

71 Adorno, *Minima Moralia*, S. 7f.

72 Vgl. Fuß, *Das Groteske*, S. 373, in Bezug auf Rabelais: "Die Kombination des Heterogenen produziert Signifikanten, denen kein außertextliches Signifikat zugeordnet werden kann. Das so beschriebene Wesen ist unvorstellbar."

73 Gersch, *Literarisches Monstrum und Buch der Welt*, insbes. S. 51.

74 Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*, S. 54; Strauß verwendet den Ausdruck für die anarchisch inspirierte, anti-bürgerliche Theaterkultur der späten sechziger Jahre,

Spiel der Fiktion die Bedenken: Die Verwandlung fällt nicht leicht, die Vermischung ist etwas, wovor man zurückschrecken muss. Und ins Gelächter, das Horaz dem Grotesken entgegenhielt, stimmt er nicht ein:

Ich bin zwar den Grimassen des Sozialen, der gräßlichen Entstellung menschlicher Begegnungsformen glücklich entflohen, doch geht mit hier, fern der Groteske, auch die Gabe zu lächeln verloren.<sup>75</sup>

#### 4. Nicht allein

Botho Strauß mag sein 'Eremiten-Dasein' fernab der Metropolen noch so zelebrieren, allein auf weiter Flur steht der heimliche 'Hüter des Grotesken' nicht. Treibt einen Philip Roth nicht in gewisser Hinsicht Vergleichbares um? Zuletzt in *The Dying Animal* (2001), jener horazisch bündigen Erzählung, die als verstörender Nachklang des ausufernden Romans *The Human Stain* (2000) gelesen werden kann. *The Dying Animal* lässt von Anfang an in einem chimärischen Licht erscheinen, was im Fortgang der Erzählung zunehmend grotesk überhöht wird, um sich zu guter Letzt in einer "grotesque farce"<sup>76</sup> zu spiegeln. Wie Tiere zu Grunde gehen der alternde New Yorker Star-Kritiker und seine junge Consuela, die ihm statt Trost Verzweiflung spendet. – Auch das liest sich wie die novellistische Aufbereitung der alten, jüngst von Agamben aufgegriffenen Frage, der Frage, wie sich der

die elitär war und in der aufklärerisch kulturkritischen Tradition der Frankfurter Schule stand.

75 Strauß, *Die Fehler des Kopisten*, S. 70; Strauß bezieht sich auf seinen ländlich abgelegenen Wohnsitz in der Uckermark.

76 Gegen Ende der Erzählung sehen die todkranke Consuela und der Kritiker zusammen die Sylvestersendung des kubanischen Fernsehens, ein stupid weltfremdes Tingeltangel. Die Exilkubanerin Consuela, die für ihr Leben gern einmal Havanna gesehen hätte, konstatiert unter Tränen: "It is a bit of a grotesque farce." (Roth, *The dying Animal*, S. 147) Zu der Wirklichkeit des gescheiterten Paars, das den Tod vor Augen hat, bildet die TV-Sendung die überzeichnete Entsprechung: "It's a wild celebration of no one knows what." (Ebd., S. 148)

Mensch – mehr denn je im Begriff, seine Grenzen zu übersteigen – vom Tier unterscheidet. Und ist nicht auch J. M. Coetzee mit der “Wesensverwandtschaft”<sup>77</sup> von Mensch und Tier befasst? *Elizabeth Costello* (2003), sein jüngstes ‘Lehrstück’, in das der 1999 publizierte Erzähl-Essay *The Lives of Animals* Eingang gefunden hat, behandelt die Frage nach dieser fundamentalen Differenz, indem er in provokativer Manier das Schlachten von Tieren mit dem Holocaust konfrontiert. Immer wieder erweist Coetzee dabei einem ganz bestimmten Autoren die Reverenz: “Of all men Kafka is the most insecure in his humanity.”<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Coetzee, *Elizabeth Costello*, S. 136. – Coetzee, *Elizabeth Costello*, S. 106: “However, kindness to animals — and here I use the word *kindness* in its full sense, as an acceptance that we are all of one kind, one nature — has been more widespread than you imply.”

<sup>78</sup> Coetzee, *Elizabeth Costello*, S. 75 (“Franz Kafka ist unter allen Menschen derjenige, der sich seines Menschseins am wenigsten sicher ist.” [Coetzee, *Elizabeth Costello*, S. 97]). – Die deutsche Ausgabe trägt den Untertitel *Acht Lehrstücke*.

## Literatur

## Primärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951]. Frankfurt, Suhrkamp, 1985 (bs; 236).
- Birken, Siegmund von, *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy mit Geistlichen Exempeln ...*, Faksimileausg. nach dem Originaldr. von 1679 bei Christof Riegel in Nürnberg, Hildesheim u. New York, Olms, 1973.
- Borges, Jorge Luis (mit Margarita Guerrero), *Einhorn, Sphinx und Salamander. El libro de los seres imaginarios. Das Buch der imaginären Wesen*, übers. von Ulla de Herrera, Edith Aron u. Gisbert Haefs, 2. Aufl., Frankfurt, Fischer, 2000 [1993] (Werke in 20 Bänden; 8).
- Coetzee, J. M., *Elizabeth Costello. Acht Lehrstücke* [2003], aus dem Engl. von Reinhild Böhnke, Frankfurt, Fischer 2004.
- Coetzee, J. M., *Elizabeth Costello. Eight lessons*, London, Secker & Warburg, 2003.
- Coetzee, J. M., *The Lives of Animals*, Edited and with an introduction by Amy Gutmann, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Einstein, Carl, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth, o. J. [1921] (Orbis Pictus; 7).
- Einstein, Carl, *Negerplastik* [1915], hrsg. von Rolf-Peter Baacke. Mit einem Text von Hannes Böhringer, Berlin, Fannei & Walz, 1992.
- Einstein, Carl, *Werke*, hrsg. von Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz, 1992, 4 Bde.
- Flaubert, Gustave, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, aus dem Franz. von Barbara u. Robert Picht. Mit einer Bilddokumentation u. einem Nachw. von Michel Foucault, Frankfurt, Insel, 1996 (it; 1868).
- Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung, o. J. [1935].
- Gift und Galle. Die Meister der Groteske melden sich wieder zu Wort*, hrsg. von Peter Lohmann, Rainer Leibbrand u. Johannes Hartmann, Hamburg, Buntbuch-Verlag, 1983.

- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1742], in: ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. VI, 1, hrsg. von Joachim u. Brigitte Birke, Berlin u. New York, de Gruyter, 1973.
- Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Ausstellungskat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27. März bis 9. Juni u. Haus der Kunst, München, 27. Juni bis 14. Sept. 2003, hrsg. von Pamela Kort, München u. a., Prestel, 2003.
- Hoffmann, E. T. A., *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, mit einer Vorrede von Jean Paul, Berlin u. Weimar, Aufbau 1994 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; 1).
- Horaz, *Ars Poetica / Die Dichtkunst*. Lateinisch / Deutsch, übers. u. mit einem Nachw. hrsg. von Eckart Schäfer, rev. u. bibliograf. erg. Aufl., Stuttgart, Reclam, 1994 (RUB; 9421).
- Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19. Feb. bis 18. Juni 2000, hrsg. von Armin Zweite, Doris Krystof u. Reinhard Spieler, Köln, DuMont, 2000.
- Schlegel, Friedrich, "Über das Studium der Griechischen Poesie. 1795-1797", in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 1: *Studien des Klassischen Altertums*, eingel. u. hrsg. von Ernst Behler, München, Paderborn u. a., Schöningh, 1979, S. 217-367.
- Strauß, Botho, *Angelas Kleider. Nachtstück in zwei Teilen*, München u. Wien, Hanser, 1991.
- Strauß, Botho: *Die Fehler des Kopisten*, München u. Wien, Hanser, 1997.
- Strauß, Botho, *Der junge Mann*, München u. Wien, Hanser, 1984.
- Strauß, Botho, *Der Park. Schauspiel*, München u. Wien, Hanser, 1984.
- Strauß, Botho, *Der Untenstehende auf Zehenspitzen*, München u. Wien, Hanser, 2004.
- Strauß, Botho, *Die Fremdenführerin. Stück in zwei Akten*, München u. Wien, Hanser, 1986.
- Strauß, Botho, *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich*, München u. Wien, Hanser, 2003.

- Strauß, Botho, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, Texte über Theater 1967-1986*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1987 (Theaterbibliothek).
- Strauß, Botho, *Wohnen, Dämmern, Lügen*, München u. Wien, Hanser, 1994.
- Walser, Robert, "Das Götzenbild", in: ders.: *Prosa*, Auswahl u. Nachw. von Walter Höllerer, Frankfurt, Suhrkamp, 1960 (bs; 57), S. 129f.

### Sekundärliteratur

- Agamben, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier* [2002], aus dem Italien. von David Giuriato, Frankfurt, Suhrkamp, 2003 (es; 2441).
- Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russ. übers. u. mit einem Nachw. vers. von Alexander Kaempfe, Frankfurt, Fischer, 1990 (FW; 7434).
- Bachtin, Michail M., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, aus dem Russ. von Gabriele Leupold, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von Renate Lachmann, Frankfurt, Suhrkamp, 1987.
- Berlin, Isaiah, *Die Wurzeln der Romantik* [1999], hrsg. von Henry Hardy, aus dem Engl. von Burkhardt Wolf, Berlin, Berlin Verlag, 2004.
- Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995 (ZeitSchriften: Ftb; 12396).
- Buch, Hans Christoph, *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München, Hanser, 1972.
- Falckenburg, Harald, "Auf Wiedersehen: Zur Rolle des Grotesken in der Gegenwartskunst", in: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Ausstellungskat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27. März bis 9. Juni u. Haus der Kunst, München, 27. Juni bis 14. Sept. 2003, hrsg. von Pamela Kort, München u. a., Prestel, 2003, S. 183-193.
- Foucault, Michel, "Nachwort", in: Gustave Flaubert: *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, aus dem Franz. von

- Barbara u. Robert Picht, mit einer Bilddokumentation u. einem Nachw. von Michel Foucault, Frankfurt, Insel, 1996 (it; 1868), S. 215-251.
- Fuß, Peter, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Böhlau, 2001 (Kölner Germanistische Studien: Neue Folge; 1).
- Ganszyniec, Ricardus, *Rota Vergili*, in: "EOS" (1930/31), Nr. 33, S. 58ff.
- Gersch, Hubert, *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausen Titelbild zum "Simplicissimus Teutsch"*, Tübingen, Niemeyer, 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 119).
- Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. I-XVI, Leipzig, Hirzel, 1854-1960.
- Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Ausstellungskat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27. März bis 9. Juni u. Haus der Kunst, München, 27. Juni bis 14. Sept. 2003, hrsg. von Pamela Kort, München u. a., Prestel, 2003.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* [1927], hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin u. New York, de Gruyter 1987.
- Haaser, Rolf u. Günter Oesterle, "Grotesk", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar u. a., Bd. 1, Berlin u. New York, de Gruyter, 1997, S. 745-748.
- Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München u. Wien, Hanser, 1985.
- Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19. Feb. bis 18. Juni 2000, hrsg. von Armin Zweite, Doris Krystof u. Reinhard Spieler, Köln, DuMont, 2000.
- Kayser, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling, 1957.
- Kiefer, Klaus H., *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Niemeyer (Communicatio; 7).
- Köhler, Andrea, "Orpheus in der Tiefgarage. Botho Strauss' uckermärkische Notizen", in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 102, 4. Mai 2004, S. 43.

- Leopoldseder, Hannes, *Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachstücks in der Romantik*, Bonn, Bouvier, 1973 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 127).
- Lexikon für Theologie und Kirche*, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. von Walter Kasper, Freiburg u. a., Herder, 1995.
- Michel, Wilhelm, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* [1911], mit 103 Abb., 21. bis 25. Aufl., München, Piper 1919.
- Rosenkranz. Karl, *Ästhetik des Hässlichen* [1853], hrsg. u. mit einem Nachw. von Dieter Kliche, Leipzig, Reclam (RB; 1341).
- Sandig, Holger, *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*, München, Fink, 1980.
- Schwanitz, Dietrich, *Bildung. Alles, was man wissen muss*, Frankfurt, Eichborn, 1999 (Eichborn Lexikon).
- Sorg, Reto, *Aus den "Gärten der Zeichen". Zu Carl Einsteins "Bebuquin"*, München, Fink, 1998.
- Sorg, Reto, "Gestaltwandel der Götzen. Technikkult und Primitivismus in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts", in: Reto Sorg u. Stefan Bodo Würffel (Hrsg.), *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*, München, Fink, 1999, S. 59-77.
- Sorg, Reto u. Würffel, Stefan Bodo (Hrsg.), *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*, München, Fink, 1999.
- Sorg, Reto, "Groteske", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar u. a., Bd. 1, Berlin u. New York, de Gruyter, 1997, S. 748-751.
- Sorg, Reto, "Groteske Passagen", in: Thomas Oberender (Hrsg.), *Unüberwindliche Nähe – Texte über Botho Strauß*, mit Fotografien von Ruth Walz, Frankfurt, Theater der Zeit, 2004, S. 189-195.
- Ueding, Gert u. Steinbrink, Bernd, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, 3., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar, Metzler, 1994.

## Abstract

Horace's *Ars poetica* opens with a description of a monstrous creature, which can be considered as the epitome of the Grotesque. Even though disapproved by Horaz himself, this creature with its hybrid character stimulated much fascination and is at work even to this day. From an aesthetic point of view, the Grotesque may be considered as a particular technique, applied in order to intensify a sense of *alienation*. Putting the old formula 'The world turned Upside down' into operation, we can find it within many forms: In the merely ludicrous, the obscene, the macabre or menacing, thus manifested in the buffoon *topos* up to an apocalyptic vision. Botho Strauß is one of the contemporary 'master of the Grotesque' as his latest books *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich* (2003) and *Der Untenstehende auf Zehenspitzen* (2004) illustrate. Strauß shares the traditional view that the Grotesque is an unstable hybrid of heterogeneous ingredients. Affiliating with the Romantics and continuing the line already marked by authors like Gustave Flaubert, Franz Kafka and Elias Canetti, he combines classical mythology with contemporary genetic and bio plastic manipulations and thereby questions the conditions of human existence in this age of technical reproduction. The explosiveness of the problem lies in the fact that due to cloning, transplant and bio plastics, grotesque hybrid creatures have become possible not only in the realm of marvellous fiction, but realiter, as living beings. As usual, Strauß combines aesthetics and morals. The Grotesque becomes an emblem of a world completely out of order, driven by a '*will to self-destruction*' and '*self-idolisation*'. In accordance with authors like Philip Roth (*The Human Stain*, 2000; *The Dying Animal*, 2001) and J. M. Coetzee (*The Lives of Animals*, 1999; *Elizabeth Costello*, 2003), Strauß regards it as the obligation of literature to transform the world, experienced as deformed and depraved so as to elicit something other, non-grotesque. A task, however, more and more difficult to accomplish.