

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2004)
Heft:	35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque
Artikel:	Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne
Autor:	Amrein, Ursula
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006383

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: 09.01.2026

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

Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne

Das Groteske lässt sich als Modus einer Darstellung beschreiben, die auf die Dissonanz, das Exzentrische und Bizarre setzt. Mit den Mitteln der Verzerrung und der Verfremdung, der Mischung heterogener Stilformen und Ausdrucksweisen erzeugt es Effekte des Skurrilen und Komischen, aber auch des Unheimlichen und Dämonischen. In wechselnden Konstellationen markiert es dabei die Gegenposition zu einer Macht, die ihrerseits unterschiedliche Erscheinungsformen aufweisen kann. Das Groteske ist darüber hinaus durch eine Reihe typisierter Bilder und Vorstellungen definiert.¹ Auf sie haben die Künste im 20. Jahrhundert vielfach zurückgegriffen und Konflikte gestaltet, denen beispielhaft die Signatur der Moderne eingeschrieben ist. Vom Expressionismus bis hin zu den Theoriedebatten der Dekonstruktion haben Figuren des Grotesken hier Konjunktur im Kontext einer Reflexion, die ihren Fokus auf Grundfragen der menschlichen Existenz richtet. Als Medium einer solchen Reflexion erscheint die Groteske insbesondere deshalb geeignet, weil sie der Literatur mit der Abkehr vom mimetischen Darstellungsprinzip einen Imaginationsraum öffnet und so die Entfaltung einer Phantasie erlaubt, die nicht durch

¹ Zur Genese, Typologie und Modalität der Groteske sowie zum aktuellen Forschungsstand vgl. *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, hrsg. von Pamela Kort, München et al., Prestel, 2003 (Ausstellungskatalog Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main), den Sammelband *Das Groteske in der Dichtung*, hrsg. von Otto F. Best, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, sowie die einschlägigen Lexikonartikel “Grotesk”, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 2, Stuttgart, Metzler, 2001, pp. 876-900, “Groteske”, in: *Reallexikon der deutschen Literatur*, hrsg. von Harald Fricke et al., Bd. 1, Berlin und New York, de Gruyter 1997, pp. 748-751, und “Groteske”, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 3, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 899-900.

das Gebot der direkten referentiellen Bezugnahme auf die ausserliterarische Wirklichkeit eingeschränkt ist. An ausgewählten Beispielen ist dieser Verfahrensweise im Folgenden genauer nachzugehen. Angestrebt ist kein Überblick über die literarische Groteske in der Moderne. Vielmehr soll das Auftauchen grotesker Figuren und Darstellungsformen in seiner Ereignishaftigkeit erfasst und in seinen spezifischen poetischen Leistungen diskutiert werden. Zur Diskussion stehen Inszenierungen grotesker Körper, denen die Differenz erfahrungen der Moderne eingeschrieben sind (Else Lasker-Schüler), der Gegensatz von monströsem Leib und gestähltem Körper im nationalsozialistischen Kunstdiskurs, die Darstellbarkeit des Zweiten Weltkriegs auf der Bühne (Friedrich Dürrenmatt) sowie die Verwendung grotesker Elemente für das Bildhaftmachen von Theoremen der Dekonstruktion (Jacques Lacan und Jacques Derrida).

Der groteske Körper als Verkörperung des Nicht-Identischen im Feld von Kunst, Macht und Geschlecht.
Else Lasker-Schülers *Der Prinz von Theben* (1914)

Mit Else Lasker-Schüler steht am Beginn meiner Ausführungen eine Autorin, deren Name sich bestenfalls als Marginalie in den einschlägigen Registern zur Groteske verzeichnet findet.² Die Literaturgeschichte kennt sie vor allem als Lyrikerin, genauer als Verfasserin von Liebesgedichten sowie von Gedichten, die ihre Erfahrungen im Exil zum Gegenstand haben. Erinnert sei an Texte wie *Der Tibetteppich* (1910), *Die Verscheuchte* (1934) oder *Mein blaues Klavier* (1937). Diese Festlegung auf das Genre der Lyrik ist das Resultat einer vorwiegend biographisch ausgerichteten Lektüre, die sich in erster Linie für die faktische Authentizität des Dar-

² Einzig der Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (wie Anm. 1) verweist auf Lasker-Schüler, beschränkt sich indes darauf, als Beispiel für ihren Beitrag zur Groteske den Titel des Gedichts *Groteske*, 1905 veröffentlicht im Zyklus *Der siebente Tag*, zu zitieren.

gestellten interessiert und dabei von sentimental und identifikatorischen Zügen nicht frei ist. Eine solche Lektüre vermag den hochartifiziellen Strategien ihrer Texte kaum gerecht zu werden. Sie übergeht insbesondere die produktive Auseinandersetzung der Autorin mit der literarischen Tradition, wozu auch ihr Rekurs auf die Modalität und Typologie der Groteske gehört.

Es kann nicht das Ziel meiner Ausführungen sein, Lasker-Schülers Poetik der Groteske umfassend zu rekonstruieren. Hingegen soll an einem ausgewählten Beispiel das Verfahren dieser Poetik erhellt und zugleich exemplarisch Einblick in die spezifische Modernität der Lasker-Schülerschen Prosa gewonnen werden, die erst in jüngster Zeit in den Blickpunkt der Forschung gerückt ist.³ Ich beziehe mich dabei auf den 1914 veröffentlichten Erzählband *Der Prinz von Theben. Ein Geschichtenbuch*. Über die im Titel genannte Figur verbindet das Buch in assoziativer Form eine Reihe anekdotischer Begebenheiten, die thematisch wenig Gemeinsamkeiten aufweisen und die untereinander oft nur insofern in Beziehung stehen, als sie die nähere oder weitere Verwandtschaft des Prinzen betreffen. Folie der Erzählung ist die imaginierte Welt des Orients, markiert durch exotische Schauplätze und Namen. Zu den zentralen Passagen in *Der Prinz von Theben* gehört das *Buch der drei Abigails*, aus

³ Zu nennen sind hier insbesondere die Arbeiten von Marianne Schuller, "Literatur im Übergang. Zur Prosa Lasker-Schülers", in: *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jutta Dick und Barbara Hahn, Wien, Verlag Christian Brandstätter, 1993, pp. 232-242, dies., "Ich bin Wasser darum bin ich keine Frau". Zu Else Lasker-Schülers melancholischer Prosa", in: *Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*, Bd. 44/45, Juli 1994, pp. 11-24, sowie Doerte Bischoff, *Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*, Tübingen, Niemeyer, 2002. Die genannten Arbeiten, die sich im Umfeld poststrukturalistischer Theoriebildung bewegen und spezifisch die Poetik der Prosatexte in den Blick gewinnen, weisen verschiedentlich auf groteske Elemente bei Lasker-Schüler hin, ohne dass der typologische Zusammenhang indes genauer erläutert oder die genretypischen Eigenschaften herausgearbeitet würden.

dem hier die erste Episode genauer betrachtet werden soll. Sie handelt von Abigail dem Ersten, dem zum Herrscher, zum "Melech" Auserwählten, den die Erzählung buchstäblich als "Spätgeborenen"⁴ inszeniert:

Er wurde Melech, als er noch im Mutterleibe war. Die Melechmutter klagte, denn Abigail weigerte sich zur Welt zu kommen. Der lag in seiner Mutter Prachtleib wohl geborgen und schnarchte so laut, dass man seinen Schlummer vom Palaste aus bis über den Fluss, im Osten der Stadt vernahm. Der junge Melech wollte nicht zur Welt kommen. Und Diwagâtme, seine Mutter, gewann einen Umfang, der über das Königs-kissen hinauswuchs, und man polsterte für ihren hohen Leib ein Gemach des Palastes aus, darin sie sich ausdehnte von Tag zu Tag. Der junge Melech lebte nun in ihrem Leibe zwanzig Jahre und weigerte sich zur Welt zu kommen. [...] Und der Marktplatz wurde ausgehöhlt und mit weichen Schafsfellhaaren ausgestopft, denn Diwagâtme, die Mutter des eigensinnigen Abigail, konnte ihres Leibes wegen nicht mehr im Palast bleiben, und also geschah auf Raten ihres ärztlichen Beistands, dass sie behutsam trugen eines Mittags unzählige Sklavenhände, begleitet von der Musik der Dudelsackpfeifer und Schellen und Trommeln auf ihren neuen Sitz mitten auf dem Marktplatz in Theben.⁵

Das Groteske dieser Darstellung beruht auf der Inszenierung eines monströsen Leibes, der jegliche Grenzen von Raum und Zeit sprengt. Diwagâtme wächst mit ihrer Schwangerschaft über das Bett, die Kammer und den Palast hinaus. Auf dem Marktplatz bereiten ihr die Thebaner daraufhin ein Lager, das der räumlichen Ausdehnung ihres Leibes Rechnung trägt. Zugleich aber wird ihr Körper in einer Weise zur Schau gestellt, die das Intime nach aussen kehrt und den mütterlichen Leib zum Pilgerort für ihre Untertanen werden lässt. Sie muss sich "betasten lassen von dem kleinen Staate, der sich um ihren Leib wie um eine Insel bildete, Umschau hielt und Messungen veranstaltete".⁶ Insofern als die Formu-

⁴ Else Lasker-Schüler, "Der Prinz von Theben" (1914), in: dies., *Werke und Briefe*, Kritische Ausgabe, Bd. 3.1: Prosa 1903-1920, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1998, pp. 375-408, hier p. 393. Im Folgenden zitiert als KA 3.1.

⁵ KA 3.1, p. 391f.

⁶ KA 3.1, p. 392.

lierung ‘Messungen veranstalten’ nicht nur eine medizinische Handlung, sondern auch das religiöse Messeritual anklingen lässt, vermischt die Beschreibung hier die Ebenen des Profanen und des Sakralen. Sie bringt das Alltägliche und das Erhabene zusammen, lässt dieses unentschieden nebeneinander stehen und verweist darin zugleich auf das Inkommensurable in der Beschreibung des aussergewöhnlichen Ereignisses. Der groteske Modus der Darstellung überträgt sich mit diesem Verfahren auf den Duktus der poetischen Sprache selbst.⁷

Lasker-Schülers verzerrte Darstellung zweier Körper, die auf Schwangerschaft und Geburt einerseits, auf Essen und Schlafen andererseits reduziert sind und die in dieser Form als Teil einer Inszenierung figurieren, die die Grenzen von Intimität und Öffentlichkeit, von Norm und Abweichung, von Leben und Tod exponiert, trifft sich exemplarisch mit Michail Bachtins Beschreibung des grotesken Körpers.⁸ Gelesen mit Bachtin erhellen und bestätigen sich die grotesken Züge in Lasker-Schülers Werk, doch sind diese in ihrer spezifischen Bedeutung damit noch nicht hinlänglich erfasst. Eine Interpretation, die nicht bei Bachtins Phänomenologie des grotes-

7 Die Effekte des Komischen erzeugende Vermengung von Sakralem und Profanem gehört zu den zentralen stilistischen Strategien der Groteske. Die Konfrontation dieser beiden Sphären als poetische Verfahrensweise Lasker-Schülers diskutiert Sabine Graf, “Das Abendmahl auf der Kaffeehausbühne. Transformation und Poetik in Else Lasker-Schülers Prosaschrift ‘Das heilige Abendmahl’”, in: *Colloquium Helveticum* 34/2003 (Cahiers suisse de littérature générale et comparée), pp. 251-264.

8 Vgl. Michail Bachtin, “Der groteske Leib”, in: ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. aus dem Russischen von Alexander Kämpfe, Frankfurt am Main et al., Ullstein, 1985, pp. 15-23. – Zur Entstehungsgeschichte von Bachtins Theorie der Groteske und der Möglichkeit, diese Theorie für das Verständnis der literarischen Moderne fruchtbar zu machen, vgl. Peter Jelavich, “Grotesk und karnevalesk: Negation und Erneuerung um 1900”, in: *Grotesk!* (wie Anm. 1), pp. 79-89. Jelavich diagnostiziert: “Es ist geradezu verblüffend, wie viele Vorformen und Analogien zu Bachtins Theorie um die Jahrhundertwende zu finden sind”, als “Kronzeugen” seiner These führt er Oskar Panizza an; *ibid.*, p. 81.

ken Leibes stehen bleiben oder Lasker-Schüler gar enthistorisierend als Musterbeispiel für seine Theoriebildung instrumentalisieren will, hat insofern präziser nach den einzelnen Elementen ihrer poetischen Gestaltung zu fragen.

Über die Figur Abigails problematisiert die Autorin das Verhältnis von Herrschaft und genuin poetischer Existenz. Sie inszeniert dieses Verhältnis als unmögliches und verbindet es zugleich mit einer spezifischen Dramaturgie der Geschlechter:

Aber einmal hörte ihn seine Mutter eine himmlische Melodie sagen und sie dachte an das hohe Lied Salomos, doch sie verschwieg der Stadt und sogar den Nächsten ihrer Umgebung das neue Geheimnis ihres Leibes. Abigail, ihr Sohn war ein Dichter und kein Regent; ihr sein Beharren in der dunklen, sorglosen Nacht wohl verständlich, den anderen ein immermehr zunehmendes Rätsel. Von dem Bewahren des Geheimnisses wurde Diwagâtme krank; Schatten bedeckten ihre strahlenden Augen, und stumm wurde sie vor Furcht, doch einmal einzuflechten den Dichtgeist ihres Sohnes in ein gleichgültiges Gespräch, zumal sie keine andere Freude empfand als die beim Vernehmen des hohen Liedes ihres Sohnes. [...] Der beharrende Melech aber lebte weiter vom Fleisch und Blut seiner Mutter, und sie fühlte ganz genau, dass er eine Vorliebe für einige Gerichte hatte; dass er nur dichtete beim Genusse süßen Blutes, wenn seine Mutter verzuckerte Rosen verzehrte. Aber immer, wenn sich die ungeduldigen Bürger der Stadt seiner Mutter näherten, verkroch er sich ganz tief in seiner einsamen, pochenden Heimat, bis er eines Tages das Herz seiner Mutter gewaltig mit seinem Fuss in die Rippen stiess und Diwagâtme tötete. Da weigerte sich der Muttermörder nicht mehr – zur Welt zu kommen, aus der erstarnten Nacht.⁹

Diwagâtmes Sohn wird auf den Thron gesetzt, nackt und mit „unberührt“ schöner Haut sitzt er da und fürchtet sich „in der offenen Welt“.¹⁰ Die Bürger indes feiern ihren „Wundermelech“.¹¹ Ihm gehören die „Töchter Thebens“, „mit offenem Kelch für den Schmetterling“ erwarten sie ihn und „er kroch in jeder Jungfrau Leib und er sehnte sich nur noch nach dem

9 KA 3.1, p. 392.

10 KA 3.1, pp. 392f.

11 KA 3.1, p. 393.

Mond, wenn er rund und weich am Himmel pochte".¹² Als "verwöhnter König" stirbt er schliesslich beim Brand seines Palastes. Ohnmächtig an einer Säule seines Palastes zusammengebrochen, wird er "von einer Karawane, die im Mordunkel noch träumte, überritten".¹³

Während sich Abigail, beheimatet im Körper seiner Mutter, als Dichter zeigt, der über den Vergleich mit dem Hohelied als Liebesdichter in höchster Vollendung ausgewiesen ist, erscheint er nach der Geburt als satter, fauler, aber auch beliebter Herrscher. Als Dichter hingegen ist er bedeutungslos. Indem Lasker-Schüler die Spaltung Abigails in den Dichter einerseits, den Herrscher andererseits über die Beziehung zum Körper der Mutter entwirft und als Zäsur die Geburt setzt, verortet sie das genuin Dichterische in einem Raum, der der Ordnung von Sprache und Gesetz vorausliegt. Dieser Raum liesse sich im Sinne Julia Kristevas als "semiotische Chora"¹⁴ fassen. Mit der Geburt, inszeniert als Tötung der Mutter, gelangt Abigail in eine Welt, die der Modalität des Dichterischen abweisend, wenn nicht feindlich gegenübersteht. Es ist hier allenfalls noch in der Form einer Entstellung präsent, fassbar in der makellosen Schönheit des spätgeborenen Melech. Mit der kontrastierenden Gegenüberstellung der beiden Sphären verbindet sich indes keine eindeutige Wertung, denn auch der Zustand vorgeburtlicher Geborgenheit in der Nacht des mütterlichen Körpers erscheint durchaus ambivalent. Als Liebesdichter ist Abigail inzestuös an seine Mutter gebunden, und er nimmt, wenn er ihr süßes Blut aufsaugt, überdies die Züge eines Vampirs an, der sich vom Leben anderer nährt.

Lasker-Schüler entwirft hier ein geschlechtsspezifisch strukturiertes Konzept von Autorschaft. Sie zeigt den Dichter abhängig von einem weiblichen Prinzip, das sich in der näh-

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. aus dem Französischen von Reinhold Werner, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 39.

renden Funktion erschöpft und in der Tötung überwunden wird. Abigail löst sich mit diesem Akt vom mütterlichen Körper, tritt als Dichter fortan aber nicht mehr in Erscheinung und sehnt sich vergeblich zurück in die nächtliche Heimat eines Körpers, für den der „Mond, wenn er rund und weich am Himmel pochte“¹⁵ ein unzulängliches Substitut darstellt. Dieser Substitutscharakter ist sprachlich markiert durch die Formulierung die „pochende[n] Heimat“,¹⁶ mit der der Text Abigails Geborgenheit im mütterlichen Leib umschreibt. Innerhalb dieser Konstellation fungiert das Weibliche als Voraussetzung der Autorschaft, als Subjekt hingegen ist die Frau vom Zugang zu dieser Position ausgeschlossen. Der Text kennzeichnet Autorschaft deutlich als männliche Funktion, verfährt aber auch hier mehrdeutig, wenn er dieser Funktion die Spuren des überwundenen Weiblichen einzeichnet. Als Sohn Diwagâtmes ist Abigail fraglos eine männliche Figur, steht aber dadurch, dass er den Namen einer der mit König David verheirateten Frauen trägt, zugleich in einem weiblichen Zusammenhang.¹⁷ Über den Namen Abigail hält die Erzählung die ausgelöschten weiblichen Elemente in der Figur des Dichters präsent, und sie integriert den Sohn Diwagâtmes überdies in die weitläufige Verwandtschaft jenes sagenhaften biblischen Königs, der sich Ruhm nicht nur als Herrscher, sondern auch als Sänger und Psalmendichter erworben hat.¹⁸ Der Verweis auf das Hohelied unterstreicht diese Genealogie. Die „himmlische Melodie“ ihres Sohnes lässt Diwagâtme „an das hohe Lied Salomos“¹⁹ denken. Ihr Vergleich identifiziert Abigail mit dem Sohn Davids aus dessen Verbindung mit Bathseba. Wie sein Vater hat auch Salomo an den Sphären von Kunst und Macht teil, vermag indes die Grösse und Einheit seines Reiches nicht zu bewah-

¹⁵ KA 3.1, p. 393.

¹⁶ KA 3.1, p. 392.

¹⁷ 1 Sam 25,2-42.

¹⁸ Vgl. den Artikel „David“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom et al., Herder, 1994, pp. 478-490.

¹⁹ KA 3.1, p. 392.

ren.²⁰ Indem Lasker-Schüler den Dichter Abigail auf Salomo bezieht, zeichnet sie ihre Figur einerseits aus, unterläuft andererseits deren Position, denn Salomo versagt letztlich in seiner Rolle als Herrscher. Die Anspielungen auf die Bibel konstituieren in diesem Sinne ein Motivgeflecht, das Abigails fragile Position implizit kommentiert.²¹

Festzuhalten ist, dass Lasker-Schüler im Modus der Groteske den dichterischen Schöpfungsakt in seinen verborgenen Implikationen nachzeichnet. Sie diagnostiziert die Unmöglichkeit einer Autorschaft, die die Identität des Dichters im Feld von Kunst, Macht und Geschlecht garantieren könnte. Kunst und Macht sind in *Der Prinz von Theben* als gegensätzliche Sphären ausgewiesen und der Zugang zur Autorschaft nur unter Verleugnung und Abtötung der weiblichen Anteile möglich. Lasker-Schülers Arbeit an dieser Konstellation beschränkt sich nicht auf das zitierte Buch. Motive aus dem *Prinzen von Theben* werden später im Roman *Der Malik* (1919) aufgenommen, wobei die Autorin hier vor allem die Unmöglichkeit einer weiblichen Autorposition akzentuiert. Anders als im Falle des Melech ist die geschlechtliche Identität des Malik (arabisch für König) nicht eindeutig festgelegt. Erst nach seiner Krönung zum Dichterfürsten präsentiert sich der Malik als männliche Figur. Dieser Vereindeutigung liegt eine Verdrängung zugrunde, die im Text mehrfach zur Darstellung gelangt. Am deutlichsten geschieht dies in der Schlusszene des Romans, wenn der Malik unmittelbar vor seinem Tod der schlummernden Seele seiner Mutter in den Zweigen eines Birkenbaums begegnet. Er fällt in einen tiefen Schlaf und „träumte, es wäre eine abendländische Dichterin in einem kleinen Kämmerlein hoch in einem Turme und spiele mit dem Mond und seinen Sternen“.

20 Vgl. den Artikel „Salomo“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (wie Anm. 18), Bd. 4, pp. 15-23.

21 Auch die Tatsache, dass das Alte Testament Salomo fälschlicherweise als Schöpfer des Hohelieds ausweist, könnte in diesem Kontext bedeutsam sein.

Zickzack”²². Der Malik, dem dieses Traumbild das unerreichbare Ideal seiner ureigensten Existenz vor Augen hält, ist im Text auch umschrieben als der “arme Spielprinz” aus Theben, als “Abigail der Erste von Theben”, “Jussuf Abigail von Theben” oder “Kaiser Abigail Jussuf”.²³ Er trägt darin Züge des Melech, der seinerseits eine Variation des Prinzen von Theben, der Hauptfigur in der gleichnamigen Erzählung, darstellt. Dieses Spiel mit den Namen sprengt nicht nur die textuellen Grenzen, sondern überschreitet auch die Grenzen von Fiktion und Realität. Lasker-Schüler selbst benutzte die genannten Namen, indem sie mit diesen ihre Briefe und Zeichnungen signierte. Die Verwendung erfolgt dabei nicht im Sinne eines Pseudonyms, das die wahre Identität der Autorin verdecken sollte. Sie steht vielmehr im Zeichen einer Identitätsbildung, die Kunst- und Lebenswelt ineinander überführt. Der Melech und der Malik sind in diesem Sinne als artifizielle Figuren und zugleich als Figurationen der Autorin selbst lesbar.

Der monströse Körper und die entartete Kunst

Lasker-Schülers spezifische Modernität zeigt sich besonders deutlich in der Konfrontation mit ästhetischen Positionen, die nach 1933 die Vorstellung von der ‘richtigen’ Kunst bestimmen. Ihre Inszenierungen des grotesken Körpers figurieren in diesem Kontext als Paradebeispiele entarteter Kunst. Exemplarisch für diese Wahrnehmung steht der Kommentar des *Völkischen Beobachters* zur Verleihung des Kleistpreises, den Lasker-Schüler 1932 zusammen mit dem völkischen Autor Richard Billinger bekommen hatte. Der *Völkische Beobachter* berichtete über dieses Ereignis unter dem Titel *Die Tochter*

²² Else Lasker-Schüler, “Der Malik. Eine Kaisergeschichte mit Bildern und Zeichnungen”, in: *KA* 3.1 (wie Anm. 4), pp. 431-521, hier p. 518.

²³ Vgl. *KA* 3.1, pp. 451, 454, 474, 487.

eines Beduinenscheichs erhält den Kleistpreis.²⁴ und spielte in seiner Beschreibung der Preisträger die “urtümliche, aus bodenständigem niederösterreichischem Blutserbe quellende Gestaltungskraft” Billingers gegen die “rein hebräische Poesie” der “knabenhafte düren Jüdin Else Lasker-Schüler”²⁵ aus. Im Kontext einer solchen Wertung, die die Problematisierung des Geschlechterverhältnisses in den Texten Lasker-Schülers in pervertierter Form gegen die Autorin selbst kehrt und die darüber hinaus den literaturkritisch verfestigten Gegensatz von ‘wahrer deutscher Dichtung’ und ‘entartetem jüdischem Literatentum’ aufnimmt, verkehren sich Lasker-Schülers groteske literarische Gestalten zu bösartigen Karikaturen der Autorin selbst. Sie dienen beispielhaft der Verkörperung eines feindlichen Prinzips, das es zur Erhaltung der deutschen Kultur auszumerzen gilt. 1933 sieht sich Lasker-Schüler zur Flucht aus Deutschland gezwungen, 1936 verliert sie die deutsche Staatsbürgerschaft, nachdem die Nürnberger Rassengesetze schon ein Jahr zuvor die Unvereinbarkeit von ‘deutsch’ und ‘jüdisch’ rechtlich festgeschrieben hatten. 1939 emigriert sie nach Palästina, wo sie im Januar 1945 stirbt. Verklärt zur “grössten Lyrikerin, die Deutschland je hatte”,²⁶ kehrt sie nach dem Zweiten Weltkrieg schliesslich postum in die deutsche Literatur zurück und wird zur Ikone deutsch-jüdischer Versöhnung; sie stellt, so Gottfried Benn, “das Jüdische und das Deutsche in einer lyrischen Inkarnation”²⁷ dar. Die rassische Ausgrenzung im Zeichen des ‘Jüdischen’ war damit aufgehoben und hatte einer nachträglichen Aneignung Platz gemacht, die über die

²⁴ “Völkischer Beobachter”, 18. November 1932, in: *Else Lasker-Schüler 1869-1945*, hrsg. von Erika Klüsener und Friedrich Pfäfflin, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1995 (Marbacher Magazin 71/1995), pp. 226-228.

²⁵ *Ibid.*, p. 227.

²⁶ Gottfried Benn, “Erinnerungen an Else Lasker-Schüler”, in: ders., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Bd. 3: Essays und Reden, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, pp. 541-543, hier p. 542.

²⁷ *Ibid.*

Identifikation mit dem Pathos der Opfer die Geschichte der Täter in den Hintergrund rückte.²⁸ Zugleich war die Autorin mit dieser Rezeption wiederum einem normativen Diskurs unterworfen, der die schonungslose Radikalität, mit der sie ihrerseits die Erfahrung des Nicht-Identischen über die Inszenierung monströser Körper problematisiert hatte, erneut negierte und die Bedeutung, die das Groteske vor allem in ihren Prosatexten spielt, als wunderliche Phantasien nachhaltig zu verharmlosen vermochte.²⁹

In der Art und Weise ihres Umgangs mit der Groteske artikulieren Lasker-Schülers Texte ein eminent modernes Lebensgefühl. Sie spiegeln die epochalen Veränderungen um 1900, die das zeitgenössische Vokabular als Verlust von Ganzheit fasst und für die es Begriffe wie Auflösung, Riss, Zersplitterung und Nivellierung bereit hält. Die Soziologie hat diesen Vorgang später als Ausdifferenzierung der Wertesphären und als Pluralisierung der Lebensstile umschrieben. Während die Moderne diesen Ausdifferenzierungsprozess als nicht hintergehbar problematisiert, geht die Antimoderne den genau umgekehrten Weg. Sie reagiert auf den Verlust der Ganzheit, indem sie, wie Peter Sloterdijk formuliert, einen „Jahrmarkt der Synthesen“³⁰ veranstaltet und nach einer

-
- 28 Zu den Topoi in der Rezeption Lasker-Schülers sowie zur Problematik der nachträglichen Verortung innerhalb der deutschen Literatur vgl. Jakob Hessing, *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. Else Lasker-Schüles mythisierende Rezeption 1945-1971*, Tübingen, Niemeyer, 1993 (conditio judaica, Bd. 3). – Im Falle Benns erscheint die Vereinnahmung vor allem aus dem Grund skandalös, weil sich Benn 1933 als kommissarischer Leiter der Sektion Dichtkunst an der preussischen Akademie der Künste in Berlin in den Dienst der nationalsozialistischen Kulturpolitik gestellt und sich aktiv an der Ausgrenzung jüdischer und linker Autorinnen und Autoren beteiligt hatte.
- 29 Der Klappentext zu *Der Prinz von Theben* in der Ausgabe des Suhrkamp Verlags 1996 beispielsweise preist das genannte Buch als ein „höchst anmutige[s] und phantastische[s] kleine[s] Geschichtenbuch“ an.
- 30 Peter Sloterdijk, „Weltanschauungssessayistik und Zeitdiagnostik“, in: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, hrsg. von Bernhard Weyergraf, München und Wien, Hanser Verlag, 1995, pp. 309-339, hier p. 322.

Verschmelzung der getrennten Wertsphären sucht, in der die Widersprüche aufgehoben und die Ambivalenzen der Moderne gewaltsam beseitigt sind.

Der groteske Körper muss aus dieser Position zwingend bekämpft werden. Er erscheint als Symptom einer verweichlichten Lebensweise und als Zerrbild jener Norm, für die in den dreissiger Jahren der arische Männerkörper einsteht. Bildhauer wie Arno Breker gaben diesem Körper seine monumentale Gestalt, und auch Leni Riefenstahl trug mit ihrer filmischen Inszenierung der Olympiade von 1936 entscheidend zu dessen zeichenhafter Präsenz bei. Nicht das Unentschiedene, das Ambivalente und Paradoxe, das Zweifelnde, das, was sich im Werden befindet oder schon wieder in Auflösung begriffen ist, wird hier inszeniert, sondern ein Körper, der gespannter Wille, Kraft und Anstrengung ist. Jede Spur von Zweideutigkeit ist gelöscht, die gesellschaftlichen Widersprüche sind einer Willenskraft unterworfen, die sich zugleich bedingungslos in den Dienst des nationalsozialistischen Regimes stellt. Aufgeladen mit dem ganzen Pathos des Nationalsozialismus verkörpert sich im Bild des gestählten und gehärteten Körpers dabei das, was Autoren wie Paul Ernst oder Hanns Johst, der spätere Präsident der Reichsschrifttumskammer, dramaturgisch als tragischen Konflikt modellieren. Tragisch bezeichnet hier eine Haltung, die vom Gegensatz zwischen den Ansprüchen des Einzelnen und der übergeordneten Volksgemeinschaft ausgeht. Im Rekurs auf die Ideale von Opferbereitschaft und heroischer Lebenshaltung wird dieser Gegensatz dadurch beseitigt, dass der tragische Held die Gültigkeit der überindividuellen Ordnung von Volk und Staat anerkennt und mit seinem Untergang dem von ihm verkörperten Gemeinschaftswillen zum Durchbruch verhilft.³¹ Im Untergang des Helden wird Individualität in dieser Weise symbolisch

31 Zur Konzeptualisierung des Tragischen im nationalsozialistischen Drama vgl. *Tragödientheorien. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Profitlich, Hamburg, Rowohlt, 1999, pp. 205-213.

geopfert und die Opferung zugleich zur heroischen Helden-tat verklärt. Das Begehr-en, Differenz auszulöschen, musste sich im Bereich der Künste insofern zwingend gegen Darstellungen richten, die wie die Groteske die Ambivalenzen, das Different e und Heterogene der Moderne sichtbar vor Augen halten. Mit der gewaltsamen Auslöschung von Differenz nimmt der Kampf gegen die künstlerische Moderne dabei eine Vernichtung vorweg, die auch vor der Umsetzung in die Realität und der Vernichtung von Menschenleben nicht zurückschreckte.

Friedrich Dürrenmatts Rekurs auf die Groteske nach 1945

“Ich könnte mir [...] wohl eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkriegs denken, aber *noch* nicht eine Tragödie, da wir nicht die Distanz dazu haben können.”³² Mit diesen Worten umreisst Friedrich Dürrenmatt 1952 seine Position als Theaterautor in der Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Seiner Verortung liegt insofern eine gattungstypologische Kategorisierung zugrunde, als er die Groteske als spezifische Form der Komödie fasst. Konstitutiv für die Komödie ist nach Dürrenmatt das Moment der Distanz. Setze die Tragödie auf das grosse Gefühl, auf die Einfühlung und das Mitleid, so wolle die Komödie darstellen. Ihr Ziel sei es nicht, die Wirklichkeit mimetisch abzubilden, sondern auf dem Theater die Möglichkeiten dieser Wirklichkeit auszustellen. Zur Illustration dieser These entwirft Dürrenmatt eine Genealogie der Groteske, die von Aristophanes über Rabelais, Swift und Cervantes, die Possen von Nestroy und Raimund bis hin zum absurden Theater von Ionesco und Beckett führt.³³ Den Au-

³² Friedrich Dürrenmatt, “Anmerkungen zur Komödie” (1952), in: ders., *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich, Diogenes, 1998 (Werkausgabe, Bd. 30), pp. 20-25, hier p. 25.

³³ Vgl. Friedrich Dürrenmatt, “Anmerkungen zur Komödie”, (wie Anm. 32), pp. 23ff., sowie “Aspekte des dramaturgischen Denkens” (1964/65), in: ders., *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, (wie Anm. 32), pp. 104-123, hier pp. 113ff.

toren dieser Reihe gemeinsam ist nach Dürrenmatt, dass sie einer Dramaturgie des Einfalls folgten. Präzisierend führt er dazu aus: "Es sind Einfälle, die in die Welt wie Geschosse einfallen (um ein Bild zu brauchen), welche, indem sie einen Trichter aufwerfen, die Gegenwart ins Komische umgestalten."³⁴ Effekt dieses Verfahrens sei:

Wie bei ihm [Aristophanes, U. A.] wird durch einen Einfall die Wirklichkeit verändert, ins Groteske gehoben. [...] Die Tragödien stellen uns eine Vergangenheit als gegenwärtig vor, überwinden Distanz, um uns zu erschüttern. [...] Aristophanes geht den umgekehrten Weg. Da sich seine Komödien in der Gegenwart abspielen, schafft er Distanz, und ich glaube, dass das für eine Komödie wesentlich ist. Daraus wäre zu schliessen, dass ein Zeitstück nur eine Komödie im Sinne des Aristophanes sein kann: der Distanz zuliebe, die nun einmal in ihm zu schaffen ist, denn einen anderen Sinn als diesen kann ich mir für ein Zeitstück gar nicht denken.³⁵

Dürrenmatt kann insofern festhalten: "Das Groteske ist die äusserste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen und gerade darin fähig, Zeitfragen, mehr noch, die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein."³⁶ Als die der Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart einzige adäquate Form des Theaters beruht die Dürrenmattsche Groteske auf einem Verfahren, das auch Bertolt Brecht für sein parabelhaftes Theater nutzte. Was Dürrenmatt als distanzschaffenden Einfall beschreibt, verhält sich nämlich strukturanalog zu dem, was Brecht in seiner Schrift *Kleines Organon für das Theater* als Verfremdungseffekt theoretisch begründet hatte.³⁷ 1949 veröffentlicht, ist diese Schrift im übrigen wie die zitierten Texte Dürrenmatts aus der praktischen Arbeit des Autors am Zürcher Schauspielhaus hervorgegangen. Die Tatsache, dass zwischen der Verfah-

³⁴ Friedrich Dürrenmatt, "Anmerkungen zur Komödie", (wie Anm. 32), p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 24f.

³⁷ Dürrenmatt problematisiert diesen Zusammenhang in "Aspekte des dramaturgischen Denkens", (wie Anm. 33), pp. 109ff.

rensweise der grotesken Verzerrung einerseits, der Verfremdung andererseits strukturelle Übereinstimmungen bestehen, lässt neben den Gemeinsamkeiten aber auch die Unterschiede zwischen den beiden Autoren deutlicher hervortreten. Denn während sich Brechts Modellstück an der Vorstellung der richtigen Welt orientiert, erweist sich Dürrenmatts Groteske als philosophisches Denkspiel. Sie kennt keinen Fixpunkt, von dem aus sich die Welt vermessen lasse. Das Ausserhalb der menschlichen Existenz denkt sie als Nicht-Existenz, als Chaos, wobei sich ihr Interesse darauf richtet, genau dieses Ausserhalb in den Blick zu gewinnen. Sie sucht die Setzungen der Gegenwart in einer Gegensetzung aufzulösen und denkt dieses Spiel insofern als unendliches, als jede Setzung ihre Gegensetzung provoziert. Dass es keinen Ort der Wahrheit gibt, wo diese Bewegung zum Stillstand kommt, deutet Dürrenmatt nicht als Verlust, sondern gerade umgekehrt als Voraussetzung für die Freiheit des Menschen überhaupt. Insofern als die Groteske diesem Chaos, dem Unfassbaren, auf der Bühne einen sinnlichen Ausdruck geben will, wird sie für Dürrenmatt zu einer paradoxen Figur, zur "Gestalt [...] einer Ungestalt"³⁸.

Jenseits der symbolischen Ordnung. Figuren des Grotesken bei Jacques Lacan und Jacques Derrida

Im Zeichen von '1968' verlieren Figuren des Grotesken, wie sie Dürrenmatt beschrieben hatte, an intellektueller Sprengkraft. Die literarischen Verfahrensweisen der Enthistorisierung werden von einer Literatur abgelöst, der es um Nahaufnahmen der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse geht. Mit der Dokumentarliteratur, der Reportage und der Autobiographie gewinnen jene Schreibweisen an Bedeutung, die Dürrenmatt aufgrund ihrer Distanzlosigkeit zum Dargestellten als naturalistisch abgelehnt hatte. Die Gro-

³⁸ Friedrich Dürrenmatt, "Theaterprobleme" (1954), in: ders., *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, (wie Anm. 32), pp. 31-77, hier p. 62.

teske, die ihm dazu dienen konnte, "Gleichnisse der menschlichen Situation"³⁹ zu schaffen, gerät an den Rand der literarischen Praxis, vermag indes gerade angesichts dieser Marginalisierung erneut ihre subversiven Qualitäten zu entfalten. Sie tradiert sich in den siebziger und achtziger Jahren in den clownesken und pantomimischen Spielformen der Kleintheaterbühnen und manifestiert sich im neuen Tanztheater von Pina Bausch und Hans Kressnik. Spätestens mit Christoph Marthaler ist die Groteske erneut auf die grosse Bühne zurückgekehrt. Marthalers Figuren sind Nachfahren von Becketts Wartenden, von Sartres Eingeschlossenen, sie sind der Fliehkraft und damit dem Schwindel ausgesetzt, den die beschleunigte Temporalisierung der Moderne erzeugt, und ihre monströse Körperlichkeit ist Symptom eines verborgenen und zugleich entstellten Begehrens, ohne dass dieses denunziatorisch der Lächerlichkeit preisgegeben würde.

Inszeniert die Bühne den grotesken Körper in seiner Leiblichkeit, so erscheint dieser Körper in der Literatur und in der Philosophie zwangsläufig an die entmaterialisierende Form der Schrift gebunden. Diese Entmaterialisierung ihrerseits bildet die Voraussetzung für die Verwendung grotesker Figuren als Metaphern beziehungsweise als Bilder, die für etwas anderes als das Dargestellte selbst einzustehen haben. An zwei Beispielen aus der Theoriedebatte der Dekonstruktion ist zu zeigen, wie der groteske Körper in dieser Konstellation zur Verkörperung von Vorstellungen wird, die sich dem Zugriff der Sprache entziehen. Er figuriert dabei als Metapher innerhalb einer Theoriebildung, der es fundamental um die Abgrenzung von Positionen der Metaphysik sowie der Verabschiedung der Vorstellung vom autonomen Subjekt geht. Mit Jacques Lacan und Jacques Derrida stammen diese Beispiele von zwei Autoren, deren Arbeiten sich sowohl der produktiven Auseinandersetzung mit Ferdinand de Saussures strukturaler Sprachanalyse als auch kanonrelevanten Autoren

³⁹ Friedrich Dürrenmatt, "Anmerkungen zur Komödie", (wie Anm. 32), p. 23.

der Moderne wie Sigmund Freud und Friedrich Nietzsche verdanken.

Am Internationalen Kongress für Psychoanalyse trug Jacques Lacan im Sommer 1949 in Zürich die Thesen zur Genese des Ich vor, die ihn berühmt gemacht haben. Sie sind festgehalten im Vortrag *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*.⁴⁰ Lacan geht hier von der Feststellung aus, dass das Kleinkind im Alter von etwa sechs Monaten jubilatorisch auf sein eigenes Spiegelbild reagiere. Diese Reaktion deutet er als Zeichen dafür, dass sich das Kind im Spiegel erkenne, genauer, dass es sich mit dem Bild identifiziere, das ihm der Spiegel zeige. Im Akt der Identifikation vollziehe es dabei einen entscheidenden Entwicklungsschritt. Abhängig von der Pflege anderer und motorisch ohnmächtig, antizipiere es im Spiegelbild die Vorstellung einer Kontrolle über seinen Körper, die es faktisch nicht besitze, die für die Reifung seiner körperlichen Macht und die Herausbildung seiner Identität aber unabdingbar sei. Insofern im Spiegelstadium die Unzulänglichkeit der effektiven Entwicklung übersprungen werde, sei der in diesem Stadium gebildeten Identität, die als "matrice"⁴¹ der künftigen Erfahrungen fungiere, zwingend ein Akt der Verkennung eingeschrieben. Das im Spiegelstadium gebildete Ich erweist sich infolgedessen als fiktiv, es besitze, so Lacan, eine "structure comme paranoïaque"⁴², die nicht pathologisch als individuelles Versagen, sondern viel grundsätzlicher als Effekt der Ichkonstitution überhaupt verstanden wird. Das Wissen um diese fiktive Struktur macht die Identität fragil und lässt sie phasenweise einbrechen. Der Einbruch artikuliert sich dabei insofern über Symptome des Körpers, als im Spiegelstadium dessen mangelnde Fähigkeit zur Selbstkontrolle übergangen wurde. Nach Lacan sind es hysterische Zwangsvorstellungen sowie Alpträume vom zerstückelten Körper,

⁴⁰ Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", in: ders., *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp. 89-97.

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

⁴² *Ibid.*, p. 93.

die den Mangel und damit die fiktive Struktur des Ichs zur Darstellung bringen. Dadurch, dass Lacan den Traum vom zerstückelten Körper explizit an Darstellungen von Hieronymus Bosch bindet, vermittelt er diesen Mangel beispielhaft über die Modalität der Groteske:

Ce corps morcelé [...] se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzième au zénith imaginaire de l'homme moderne. Mais cette forme se révèle tangible sur le plan organique lui-même dans les lignes de fragilisation qui définissent l'anatomie fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme, de l'hystérie.⁴³

Individuelle und menschheitsgeschichtliche Entwicklung werden hier überblendet und in der Form eines Dramas inszeniert, das sich der Benennung durch die Sprache und das Denken der symbolischen Ordnung entzieht.

Taucht der groteske Körper bei Lacan als Bild für die existentielle Erfahrung von Nicht-Identität auf, die vor allem am Körper festgemacht wird und jene Elemente erfasst, die sich nicht in das Register des Imaginären und des Symbolischen einschreiben lassen, so greift Derrida in seiner

43 *Ibid.*, p. 94. – „Dieser zerstückelte Körper [...] zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stösst. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenit des modernen Menschen heraufstieg. Aber diese Form erweist sich als greifbar im Organischen selbst, an den Bruchlinien nämlich, welche die fantasmatische Anatomie umreissen und die offenbar werden in Spaltungs- und Krampfsymptomen, in hysterischen Symptomen.“ Übersetzung zitiert in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 183.

1967 veröffentlichten Schrift *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*⁴⁴ auf die Figur des Grotesken an jener Stelle in seiner Argumentation zurück, die im Kern die Verfahrensweise der Dekonstruktion betrifft. Auch hier geht es um eine Grenzüberschreitung, das heisst um eine transzendierende Bewegung, die sich einen durch das Groteske bezeichneten Raum erschliessen will. Anders als Lacan beschreibt Derrida diesen Raum aber nicht in psychoanalytischen Kategorien, sondern fasst ihn als das Aussen der sprachlichen Ordnung, als das Andere des abendländischen Logozentrismus. Gewinnt die Groteske bei Lacan dabei Bedeutung im Rekurs auf Arthur Rimbauds Feststellung: "Je est un autre"⁴⁵, so steht sie bei Derrida in Beziehung zu der ebenfalls lapidar formulierten Quintessenz seiner theoretischen Schriften, die lautet: "Le centre n'est pas le centre."⁴⁶

Derrida bezieht sich in der genannten Schrift kritisch auf den Strukturalismus, indem er die Struktur, genauer, die Strukturalität der Struktur zu denken sucht. Er weist darauf hin, dass die Struktur nur als geordnetes, auf ein Zentrum hin ausgerichtetes Ganzes funktionieren könne. Dieses Zentrum verortet Derrida in doppelter Weise sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Struktur. Als kohärenzstiftender Mittelpunkt im Inneren der Struktur organisiert es deren Aufbau. Diese Operation ihrerseits wird garantiert durch die Referenz auf eine übergeordnete Instanz, auf ein externes Zentrum, das Derrida im Begriff des "signifié transcendantal"⁴⁷ fasst. Am Strukturalismus nun kritisiert Derrida die

⁴⁴ Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", in: *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, pp. 409-428.

⁴⁵ Jacques Lacan, "L'agressivité en psychanalyse", Rapport théorique présenté au XI^e congrès des psychanalystes de langue française, réuni à Bruxelles à la mi-mai 1948, in: *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp. 101-124, hier p. 118.

⁴⁶ Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", (wie Anm. 44), p. 410.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 411.

Neutralisierung und Reduktion eines Ereignisses “par un geste qui consistait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe”.⁴⁸ Er verwirft diesen Gestus als nostalgische Haltung und hält dem Strukturalismus eine Denkrichtung entgegen, die auf den Verlust der Transzendenz nicht negativ, sondern affirmativ reagiere, sich der “affirmation joyeuse du jeu du monde et de l’innocence du devenir” öffne, “l’affirmation d’un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active”.⁴⁹ Als Repräsentanten dieser Richtung nennt Derrida Friedrich Nietzsche. Zuzurechnen wäre ihr mit seiner Konzeptualisierung der Groteske aber auch ein Autor wie Friedrich Dürrenmatt.

Indem diese beiden Denkrichtungen, der Strukturalismus einerseits, Nietzsches fröhliche Wissenschaft andererseits, je verschieden den Verlust der Transzendenz problematisieren, erweisen sie sich genuin der Moderne zugehörig. Für Derrida indes stellen sie keine annehmbaren Alternativen dar. Kreise die eine um das verlorene Zentrum, so setze die andere auf das Nicht-Zentrum. Beide zeigten sich darin aber unausgesprochen der Idee eines Zentrums verhaftet, das auch als verlorenes präsent bleibe. Gegen diese Fixierung nun wendet sich Derrida, indem er noch einen Schritt weiter geht und nach der Bewegung fragt, die dem Prozess der Sinngebung vorausliegt und die Differenz als Effekt überhaupt erst zu erzeugen vermag. Um diese Bewegung zu fassen, führt Derrida das Kunstwort “différance”⁵⁰ ein, das mit den Konnotationen von Aufschieben und Differieren arbeitet. Im Zeichen dieser différance versucht Derrida einem Typus von Fragen Raum zu geben, die den Blick nicht verschließen:

[...] devant l’encore innommable, qui s’annonce et qui ne peut le faire, comme c’est nécessaire chaque fois qu’une naissance est à l’oeuvre,

48 *Ibid.*, p. 409.

49 *Ibid.*, p. 427.

50 *Ibid.*, p. 428.

que sous l'espèce de la nonespèce, sous la forme informe muette, infante et terrifiante de la monstruosité.⁵¹

Erneut ist es hier ein monströser Körper, der als Bild, als Verkörperung dessen aufgerufen wird, was sich der logozentrischen Ordnung entzieht. Dass er seine Worte bedacht mit Blick auf den Vorgang der Geburt gewählt habe – “et je dis ces mots les yeux tournés, certes, vers les opérations de l'enfantement”⁵² –, betont Derrida im übrigen ausdrücklich. Wie bei Bachtin ist es der werdende, der in seiner Nacktheit ausgestellte Leib, der in der zitierten Passage für das transgressive Moment einzustehen hat, wobei die schreckenerregende Form der Monstrosität von Derrida an dieser Stelle weit eher behauptet als effektiv erzeugt wird. Indem Derrida an jener Stelle auf den Darstellungsmodus und auf die Bildlichkeit des Grotesken zurückgreift, wo es um das Problem der Repräsentation und damit auch um den Topos der Unsagbarkeit geht, zeigt er sich Denkmustern einer Tradition verhaftet, die ihrerseits einer dekonstruktivistischen Revision zu unterziehen wäre.⁵³ Auf der anderen Seite aber

51 *Ibid.*, p. 428. – Derrida problematisiert an dieser Stelle Vorgänge des “noch nicht Benennbaren, das sich erst ankündigt und dies nur tun kann – so, wie dies jedesmal bei einer Geburt der Fall ist – in der Gestalt der Nicht-Gestalt, in der unförmigen, stummen, embryonalen und schreckenerregenden Form der Monstrosität”. Übersetzung zitiert in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, (wie Anm. 43), p. 313.

52 *Ibid.*, p. 428.

53 Eine vergleichbare Kritik an Derrida formuliert Sigrid Weigel, wenn sie dessen Inanspruchnahme des “Weiblichen” als “Metapher des Metonymischen” innerhalb einer Theoriebildung problematisiert, die sich ihrem eigenen Anspruch nach gegen ontologisierende Bestimmungen wendet. Strukturanalog zur Figur des grotesken Körpers fungiert Weiblichkeit in Derridas Texten als universelles “Bild für das Unentscheidbare” und die “Ambivalenz” schlechthin und wird, entgegen der explizit formulierten Intention der dekonstruktivistischen Lektüre, zugleich essentialistisch festgeschrieben. Vgl. Sigrid Weigel, “Das Weibliche als Metapher des Metonymischen. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise”, in: dies., *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur*.

illustriert Derridas Verfahren auch das Bedeutungspotential der Groteske, die sich in wechselnden historischen und denkgeschichtlichen Konstellationen als Chiffre für Grundfragen der menschlichen Existenz anbietet, auf die Gefahr hin, dass ihr subversiver Charakter dabei bisweilen auch in einer konventionalisierten Geste zu erstarren droht.

Abstract

A l'époque moderne les arts se réfèrent de manière multiple à la tradition du grotesque. Dans le contexte de la réflexion sur les questions fondamentales de l'existence humaine les figures du grotesque figurent en grand nombre. Cette thèse est démontrée à partir des exemples suivants: la mise en scène du corps grotesque dans le texte *Der Prinz von Theben* (1914) de Else Lasker-Schüler, le corps monstrueux par opposition au corps d'acier dans le discours de l'histoire de l'art national-socialiste, la représentation de la deuxième guerre mondiale sur scène (Friedrich Dürrenmatt) ainsi que l'usage que font Jacques Lacan et Jacques Derrida d'éléments grotesques pour démontrer de théorèmes de la déconstruction.