

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 Grotleske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Am Leitfaden des Grotlesken : zur Einleitung

Autor: Hedinger, Martin / Müller Farguell, Roger W. / Sorg, Reto

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006371>

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: 21.11.2025

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

Martin Hedinger
Roger W. Müller Farguell
Reto Sorg

Am Leitfaden des Grotesken. Zur Einleitung

Ich schreibe das ganz bestimmt aus
Verzweiflung über meinen Körper und
über die Zukunft mit diesem Körper.
Franz Kafka

Als das konstruktive Prinzip des Grotesken gilt die willkürliche Mischung heterogener Elemente. Paradebeispiel dafür ist das monströse Mischwesen am Eingang von Horaz' *Ars Poetica*, das seine Leser zu nachdenklichem Gelächter provozieren soll.

Noch für Friedrich Schlegel "spielt das Groteske mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie, liebt den Schein des Zufälligen und Seltsamen und kokettiert gleichsam mit unbedingter Willkür."¹

Als Inbegriff einer aus den Fugen geratenen Kunst repräsentiert das Groteske, lange bevor es zum Begriff wird, das Andere der geregelten Norm. Es wird als beklagenswerte Fehlleistung verteufelt, als anarchisch-rebellische Widerrede verherrlicht oder als raffiniert indirekte Darstellung des Schönen kultiviert, das nach seiner ästhetischen Verfremdung von einer Aura des Kultischen umgeben ist.

Überblickt man die Literatur und ihre Geschichte, so zeigt sich, dass am Leitfaden des Grotesken stets neue Ausdrucksformen entstanden sind. Was eben noch selbstverständlich, vorbildlich und unantastbar erschien, wird – mittels Karikatur oder Dekonstruktion – 'dämonisch' verzerrt. Zunächst meist verfemt, markieren die neuen Formen unter Umständen schon bald neue Standards, wie etwa die Schauerromantik, die sowohl Belebtes und Unbelebtes vermengt als auch die Elemente unterschiedlicher Gattungen, oder wie der Kubis-

1 Friedrich Schlegel, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Wolfdieterich Rasch, 2. Aufl., München, 1985, S. 59 (*Athenäums-Fragmente*).

mus, der mit den linearen Raum-Zeit-Dimensionen die konventionellen Konturen auflöst und in simultane Anschauungen überführt.

Groteske Kunst verletzt nicht nur Regeln, sondern rührt auch an Tabus. In dieser Hinsicht ist sie immer extreme Kunst. Vielleicht ist das mit der Grund dafür, dass man ihr oft ambivalent begegnet. Carl Einstein zum Beispiel, der in seinem frühen Roman *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1907/1912) dem Grotesken viel Raum gibt und die hergebrachten Formen des Erzählens über den Haufen wirft², hat sich später von der Groteske-Euphorie der klassischen Moderne radikal distanziert und ihr gleichsam unlautere Motive unterstellt. Groteske Kunst enthalte entweder “ein idealisierendes Moment” oder zeige lediglich, dass “man nicht d'accord” sei; jede Groteske enthalte “ein Stück Sadismus, eine Rache, eine Feindschaft [und viel Angst]”.³

Einsteins Kritik an den modernen “Monstres”⁴ läuft auf eine Fundamentalkritik hinaus, die repräsentativ ist für den Vorbehalt, mit der die groteske Kunst regelmässig konfrontiert ist: Sie sei abhängig von dem, was sie deformiere, verfüge über keinen Eigenwert und könne somit nicht als schöpferisch gelten. Eine Position, die ebenso überspannt erscheint wie das Fantasma einer ‘absoluten’ Kunst.

Heutzutage befinden wir uns in der denkwürdigen Situation, dass Groteskes allgegenwärtig ist und ob seiner Omnipräsenz kaum mehr wahr-, geschweige denn ernst genommen wird: sei es im Film, wo die digitale Bildanimation mit stufenloser Gestaltveränderung (das so genannte *Morphing*) spektakuläre *special effects* erlaubt, sei es in der Fantasy-Literatur, wo die Mischwesen Legion sind, sei es in

2 Vgl. Reto Sorg, “Aus den Gärten der Zeichen”. Zu Carl Einsteins “Bebuquin”, München 1997.

3 Alle Zitate: Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, hrsg. von Sibylle Penkert, Reinbek, 1973 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; dnb; 17), S. 130.

4 Vgl. ebenda, S. 149–181, das Kapitel: “Buch II: Die Monstres. Das Bild vom Menschen. Der Konflikt vom ultravisuell dynamischen Individuum und der Gestalt”.

der Welt der Mode und des Pop, wo Stil-Ikonen wie Paul Gauthier und Gothic-Artisten vom Schlage eines Marilyn Manson mit den Ton angeben, oder sei es in der bildenden Kunst, wo Meister der Irritation wie Dieter Roth oder Matthew Barney die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Bei aller Gegenwärtigkeit des Grotesken gilt: Von seiner Popularität in Antike, Renaissance und Romantik, von seiner Eleganz im Fin de Siècle, von seiner existenziellen Emphase bei Autoren wie Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt oder Elias Canetti und von der Euphorie, mit der sich Poststrukturalisten wie Deleuze/Guattari seiner annahmen,⁵ hat es viel verloren. Als hätte man sich mit Flaubert daran gewöhnt, über die Monster *nonchalant* zu reden: “On n’en voit plus”, und auch dem Metamorphotischen nicht anders als *cool* zu begegnen: “Rire du temps où en y croyait. Ovide en est l’inventeur.”⁶

Was uns täglich an Groteskem vor Augen liegt, bedarf von Zeit zu Zeit eines Skandalons, um wieder als Phänomen ins Bewusstsein zu gelangen. Ein solches ‘Erweckungs-erlebnis’ bot im Jahre 2003 die von der amerikanischen Kunsthistorikerin Pamela Kort konzipierte Münchner Ausstellung *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*.⁷ In aller Anschaulichkeit erinnert sie daran, dass die grotesk-komische Bildtradition nie abgebrochen ist und von der Renaissance über die ‘andere Moderne’ Arnold Böcklins bis hin zu Cindy Sherman und dem Comic Strip eines Raymond Pettitbon reicht.

5 Vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur [1975], aus dem Franz. von Burkhard Kroeber, Frankfurt, 1976; Nachwirkungen davon noch bei Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. a., 2001.

6 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des Idées reçues suivi du Catalogue des Idées chic*, Paris, 1978, p. 120 et p. 119.

7 *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, 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., 2003.

War es jahrelang die bildende Kunst, die das Sujet des Grotesken weiter entwickelte,⁸ greift in jüngster Zeit auch die Literatur das Thema wieder auf. Hier zeichnet sich – gegenläufig zur inflationären Entwertung des Grotesken in der Populärkultur – eine ‘fundamentalistische’ Wendung ab, eine eigentliche und bemerkenswerte Renaissance des Grotesken. Am Leitfaden des Grotesken gelangt man da zu jener alten Grundfrage der Kultur zurück,⁹ die die Anthropologen ebenso beschäftigt wie die Künstler: Was unterscheidet den Menschen vom Tier? Im Labor virtueller Heterogenitäten stellt das Groteske auch vor die Frage der Reversibilität anthropologischer Prämissen.

Giorgio Agambens Essay *Das Offene. Der Mensch und das Tier* (2002) etwa, der über “Anthropogenese”¹⁰ und das menschliche Selbstverständnis in der späten Moderne spekuliert, geht von spätmittelalterlichen Bibel-Illustrationen aus, die den Menschen als einen grotesken Tier-Menschen darstellen.¹¹ Inspiriert von Rilkes *Achter Elegie* mit ihrer poetischen ‘Wendung’, der zur Selbstreflexion verdamnte Mensch erkenne das Offene nur gespiegelt im Auge des Tiers,¹² greift Agamben die von Alexandre Kojève entworfene Vorstellung auf, der moderne Mensch sei am Ende der Geschichte angelangt und insofern im Begriff zu ‘verschwin-

8 Vgl. *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19. Feb. bis 18. Juni 2000, hrsg. von Armin Zweite, Doris Krystof u. Reinhard Spieler, Köln, 2000. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang Margaretha Dubachs und Jürg Willis groteske Humanplastiken im “musée bizarre”, Dauer Ausstellung, Rieden bei Baden (www.musee-bizarre.ch).

9 Vgl. dazu den Essay von Rudolf Altrichter, *Zurück zur Seinsfrage. Über den Humanismus der Virtualität*, München, 2003.

10 Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier* [2002], aus dem Italien. von David Giuriato, Frankfurt, 2003 (es; 2441), S. 87.

11 Vgl. ebd., S. 4f. u. 11ff.

12 Vgl. Rainer Maria Rilke, “Die achte Elegie”, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 2, Frankfurt, 1976 (Insel-Werkausgabe), S. 714-716, und Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, a.a.O., S. 65-71.

den', als er "wieder Tier wird".¹³ Das ungeklärte Verhältnis von Menschheit und Tierheit, das durch die Jahrhunderte hindurch die grotesken Darstellungen beflügelt hat, spitzt Agamben zu einer der drängenden politischen Frage unserer Zeit zu.

Darüber hinaus verkehrt J. M. Coetzee in seiner provokanten Abhandlung über das Leben der Tiere die eingebürgerte Vorstellung, die Nationalsozialisten hätten ihre Opfer wie Vieh behandelt, wodurch die Grenze zwischen menschlichem und tierischem Verhalten verschwimme: "Sie waren Vieh, nicht ihre Opfer. Weil sie Mitmenschen, nach dem Bild Gottes geschaffene Wesen, wie Vieh behandelten, waren sie selbst zum Vieh geworden."¹⁴

Auch Botho Strauß, in dessen Werk das Groteske eine unverzichtbare Referenz markiert,¹⁵ fokussiert die Tatsache, dass die 'grotesken Mischwesen', die mittels Cloning, Transplantation und Bioplastik möglich werden, nicht mehr länger nur als Signifikanten, sondern *realiter* existieren. Die Grenze zwischen Maschine, Mensch und Tier, von der wir gewöhnt sind, dass die Dichtung sie übertritt, ist zu einer realen Nahtstelle geworden. Es zeichnet sich ab, dass die "poetologische Karikatur",¹⁶ die am Anfang von Horaz' Poetik steht, buchstäblich zum Lebewesen wird.

Der vorliegende Band steht im Zeichen solch neuer Aktualität des Grotesken. Er enthält überarbeitete Beiträge der Referate, die am 7. und 8. Mai 2004 in Bern anlässlich der Jahrestagung der Schweizerischen Gesellschaft für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft gehalten wurden, sowie ausgewählte Beiträge aus dem Kreise der Interuniversitären Arbeitsgruppe der SGAVL, die sich ebenfalls mit

13 Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, a.a.O., S. 15.

14 J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello. Acht Lehrstücke* [2003], aus dem Engl. von Reinhild Böhnke, Frankfurt, 2004, S. 85.

15 Vgl. dazu den Beitrag von Reto Sorg in diesem Band.

16 Hubert Gersch, *Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmlausen Titelbild zum "Simplicissimus Teutsch"*, Tübingen, 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 119), S. 51.

diesem Schwerpunkt befasst haben. Die Betrachtungen des hier verhandelten Schlüsselphänomens europäischer Kulturgeschichte reichen von zeitgenössischen Autoren, die sich in ganz unterschiedlicher Weise auf das Groteske beziehen, wie Giorgio Agamben, J. M. Coetzee, Botho Strauß, Philip Roth und Michel del Castillo, zuvor auch Friedrich Dürrenmatt, Else Lasker-Schüler oder Ramón María del Valle-Inclán und Miguel de Unamunos, über die Epoche machenden Ausprägungen des Phänomens im 19. und 18. Jahrhundert (etwa bei Nikolai Gogol, Charles Baudelaire, Jean Potocki, E. T. A. Hoffmann oder Heinrich von Kleist) bis zurück zum Meister des Grotesken, Rabelais. Selbst die dichterische Umsetzung psychiatrischer Konzepte findet hier ihren thematischen Ort. Einige Beiträge sprengen indes den rein textwissenschaftlichen Rahmen und richten ihr Augenmerk auch auf Bilddarstellungen (Johann Heinrich Füssli, J. M. W. Turner, Chaim Soutine) sowie die Wechselwirkungen der Literatur mit anderen Künsten, namentlich der Musik (Hector Berlioz), während zwei Beiträge überdies das Groteske in der Mode behandeln.

Trotz dieser thematischen und methodischen Streubreite bestätigt sich aber bei eingehender Lektüre der Eindruck einer inneren Kohärenz in den vielfältigen Aspekten des Grotesken. Tatsächlich orientiert sich die Mehrzahl der Forschenden an einem offenen Spannungsfeld, dessen Pole zwei Standard-Theorien des Grotesken bilden: Es handelt sich zum einen um M. Bachtins "grotesken Realismus",¹⁷ demgemäss sich im unabgeschlossenen Körper das ständige Werden und Vergehen und im Gelächter, das er hervorruft, die Befürwortung dieser Naturgegebenheit spiegelt, und zum andern um W. Kayzers "sich entfremdende Welt",¹⁸ in welcher sich das Subjekt letztlich einer tragischen Orientierungslosigkeit ausgesetzt sieht. Neuere theoretische Re-

17 Vgl. M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M., 1995.

18 Vgl. W. Kayser: *Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung*, Oldenburg u. a., Gerhard Stalling, 1957.

flexionen werden gelegentlich beigezogen; sie haben aber spürbar weniger Einfluss als ihre gewichtigen Vorgänger, die sie synthetisieren und systematisieren.¹⁹ Hat dieses Spannungsfeld zwar weiterhin eine allgemein anerkannte Gültigkeit, so begnügen sich viele Autoren jedoch nicht mit der Einordnung des einen oder des anderen Werkes in diesen vorgegebenen Rahmen. Vielmehr zeichnet sich die Tendenz ab, den Rahmen durch Detailanalysen und durch die Untersuchung von Grenzfällen auf die Probe zu stellen und weiter auszudifferenzieren.

Als solcher Grenzfall wird hier insbesondere die Mode angesprochen. Mode mag bisweilen befremden oder amüsieren, selten jedoch ruft sie spontan die Reaktionen des Grauens oder unwiderstehlichen Gelächters – also die Charakteristika des Grotesken – hervor. Dennoch werden strukturelle Übereinstimmungen zwischen Mode und Groteske flagrant: Der Körper wird nicht nur durch die Überbetonung einzelner Glieder deformiert (man denke an die berühmten “braguettes”, deren sich die Figuren Rabelais’ rühmen), sondern er verwandelt sich zugleich in ein Kompositum aus lebender und toter Materie, aus menschlichen und tierischen, organischen und anorganischen Elementen. Ihr groteskes Potential entfaltet die Mode aber erst vollständig in der Inszenierung als Kunstwerk: So bei Johann Heinrich Füsslis beängstigenden Modezeichnungen, aber auch in der theatralischen Gestaltung des Kostüms, wie es der karnevaleske Einschlag in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* beweist, und nicht zuletzt in der Designer-Mode, wo die fiktionalen Überformungen des anatomisch-prothesenhaften Groteskleibes zur Karikatur des Mainstreams gesteigert sind.

Im Lichte der modischen Groteske erhellen sich Hinweise aus anderen Beiträgen, wonach etwa die anonym erschiene-

19 Die drei am häufigsten zitierten neueren Studien sind: P. Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. a., 2001; D. Iehl: *Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997; E. Rosen: *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 1991.

nen *Songes drolatiques de Pantagruel* einem Pariser Kunsthandwerker und Sticker zugeschrieben werden, und dass sie möglicherweise als Vorlagen nicht nur Malern, sondern auch Modemachern gedient haben. Was auf den ersten Blick als Grenzfall im Rahmen des Grotesken erscheinen konnte, erweist sich demnach im Quervergleich der Texte und Kontexte als ein Phänomen, das ins Zentrum des Grotesken führt. Zu ähnlichen komparativen Entdeckungen laden zahlreiche weitere Themenkomplexe ein, wie diejenigen der Persönlichkeitsspaltung, des Zerrspiegels oder des Abgründig-Erhabenen. Sie mögen der komparatistischen Lektüre im Folgenden als thematischer Leitfaden im Labyrinth des Grotesken dienen.