

KLEINER STIMMUNGS-ATLAS
IN EINZELBÄNDEN

G

PETER CHRISTIAN HALL

»GROTESK«

GROTESK

PETER CHRISTIAN HALL

GROTESK

Der Vermittlungsmodus
»falsches Zugleich«

Überlegungen zu einem nicht nur
ästhetischen Grenzwert

Textem Verlag

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden
Hg. Gustav Mechlenburg, Nora Sdun
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Korrektur und Lektorat: Textem

Bd. 24 – G: Grotesk
Peter Christian Hall

© Textem Verlag, Hamburg 2019
Druck: druckhaus köthen
ISBN 978-3-86485-132-2
www.textem-verlag.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die
Martha Pulvermacher Stiftung

INHALT

Initialzündungen Gustaf Gründgens und sein Publikum 1946, Carl Sternheim, Georg Büchner, Friedrich Schlegel, Wolfgang Kayser, Michail Bachtin, Martin Heidegger, Paul Celan – und ich	13
Seitenstück Grotесken als Kompositionsmuster der Essayistik Michel de Montaigne zur Charakteristik seines/des essayistischen Schreibens	24
Die sonderbare Konjunktur der ästhetischen Kategorie »grotesk« Vom Niedrig-Komischen zum Großartigen	25
Fünf Seitenstücke 1. Was grotesk alles bedeuten kann Gängige umgangssprachliche Synonyme	38
2. Im Wildwuchs der Definitionen Das Grotесke in der Forschungs- literatur: Was ist das?	40

3. Das Sammelsurium der Komposita	44	Eine schein-häretische Zwischenbemerkung	77
Aus der Bestimmungsvielfalt der Forschungsliteratur		Zur Vermittlungsfunktion von Glaubens- wirklichkeit	
4. Die Breite des Autorenspektrums	46	Seitenstück	
Autoren, deren Werke in jüngster Zeit unter dem Aspekt des »Grotesken« untersucht worden sind		Fantastische Groteskfiguren	81
		Holzschnitte mit Bezug zu Rabelais' grotesker Gestaltung	
5. Die Preisträger des »Kasseler	48	Das Problem mit der Komik des Grotesken	85
Preises für grotesken Humor«		Max Klingers Gemälde <i>Tod am See</i> als	
Ein Beleg für die Unschärfe der Kategorien		Exempel (Vorgeschaltet Auerbachs Wortge- brauch in <i>Mimesis</i>)	
Mäuselmachen, Hexentänze, Teufelspakte	50	Seitenstück	
Zum grotesken Potenzial unmetaphorisch verstandener Dämonie		Eingemachter Eigensinn	99
		Zur potenziellen Trost- und Begütigungsfunktion grotesker Gestaltung	
Seitenstück		Grotesker Schwalbengesang	102
Dämonen, ganz unmetaphorisch	58	Vom Sinn scheinbaren Unsinn	
Aus einem Gemälde David Teniers		eines Mörike-Gedichts	
Die Begriffsgeschichte, neu erzählt	59	Seitenstück	
Die bildende Kunst emanzipiert sich vom archäologischen Missverständnis		Eine Stilverfehlung	109
		Das Einbandmotiv des ersten Buchs über den Expressionismus	
Seitenstück			
Die Schriftfamilie der	73		
Sans-Serif-Typografie			
Eine Merkwürdigkeit der Namensgebung			

Die Urzelle grotesker Lyrik im frühen Expressionismus Oder: Vom Ende der Welt als Zusammenhang <i>Weltende</i> von Jakob van Hoddis – entmythisiert	111	Seitenstück Der gefühlsselige Schönheitssinn von Auschwitz-Tätern Nach den Mitteilungen Fania Fénelons	178
Seitenstück Die groteske Evokation eines wahrhaftigen Weltendes Ein unumgänglicher Hinweis auf <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> von <i>Karl Kraus</i>	138	Die Wahrheit liegt im Unglaublichen Zu einer der schmerzlichsten Passagen aus <i>Die Ästhetik des Widerstands</i> von Peter Weiss	180
Der Umschlag von Fiktion in Lebenswirklichkeit Am Beispiel von Franz Kafkas <i>Die Verwandlung</i>	141	Seitenstück Heinrich Himmler gibt sich als immuner Erzähler Die Judenvernichtung zur heroischen Tat umgelogen	184
Seitenstück Empfundenes falsches Zugleich Renée Sintenis in Sorge um den Verbleib ihrer Bronzen kurz vor der Einnahme Berlins durch die Rote Armee der Sowjetunion am 8. Mai 1945	146	Zwei Etüden zur grotesken Leere 1. Christian Morgensterns <i>Der Lattenzaun</i> – eine ungeahnte Vorahnung vom Schicksal der Entarteten	192
Der Tod ist kein Meister aus Deutschland Pauls Celans <i>Todesfuge</i> – unter dem Aspekt des Grotesken betrachtet	148	2. Eugen Gomringers <i>das schwarze geheimnis ist hier</i> – auch etwas über das Wahre, das im Unwahren liegt	198
		Seitenstück Eine leere Seite Einladung an die Deutungskraft der Leserinnen und Leser	203

Die Diskrepanz von poetischer und prosaischer Wahrnehmung Wie Bertolt Brecht den 17. Juni auf groteske Weise verarbeitet hat	204	Seitenstück Zu guter Letzt: Ein groteskes Zugleich als utopischer Erlösungsmoment Georg Kreislers <i>Frühlingsmärchen</i>	242
Zwei Seitenstücke		Zu allerletzt	245
1. Keines Kommentars bedürftig <i>Spiegel</i> -Personalie zur Wahl einer »Miss Holocaust«	225	Mynonas grotesker hermeneutischer Zirkel	
2. Verdrängungsprozesse als Exempel des »falschen Zugleichs«	226		
Kurzer Seitenblick auf den vergessenen Nachkriegsbestseller von Hans Scholz		Literaturverzeichnis	247
Zur Hermeneutik der (visuellen) Mimesis Ein groteskes Paradox an Beispielen von René Magritte und Marcel Duchamp	232		
Seitenstück Günter Grass war nie der Blechtrommler Zur grotesken Verwechslung eines Romanautors mit seiner Romanfigur	236		
Die Sprengkraft des Grotesken in geschlossenen Systemen Oder: Ein Silberstreif am Horizont des Literaturfunktionärs Hermann Kant	239		



Dass ein groteskes Tier durchaus nicht dämonisch oder unheimlich sein muss, belegt dieser possierlich-harmlose, in den Ähren turnende Mauselefant aus der frühen Jugendstilphase des Zeichners und Buchgestalters Marcus Behmer (*DIE INSEL*, 4. Jahrgang, 4. Quartal 1901).

INITIALZÜNDUNGEN

GUSTAF GRÜNDGENS UND SEIN PUBLIKUM 1946,
CARL STERNHEIM, GEORG BÜCHNER,
FRIEDRICH SCHLEGEL, WOLFGANG KAYSER,
MICHAEL BACHTIN, MARTIN HEIDEGGER,
PAUL CELAN – UND ICH

»Wer auf dem Kopf geht, meine Damen
und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der
hat den Himmel als Abgrund unter sich.«

Paul Celan: *Der Meridian*. Rede anlässlich
der Verleihung des Georg-Büchner-Preises
1960. Frankfurt am Main 1961, S. 14

Ein einziges Stichwort *grotesk* umreißt eine Schlüsselszene der Selbstbegegnung des deutschen Bildungsbürgertums mit seiner Verstrickung ins (damals noch kein Jahr vergangene) »Dritte Reich«: Am 3. Mai 1946 trat Gustaf Gründgens, soeben nach neunmonatiger Haft aus dem sowjetischen Speziallager Jamlitz zurückgekehrt, erstmals wieder auf die Bühne des Deutschen Theaters in Berlin – als Christian Maske in Carl Sternheims Komödie *Der Snob*. Da das Entnazifizierungsverfahren des vormaligen Generalintendanten der Preußischen Staatstheater noch nicht abgeschlossen war, blieb bis kurz vor der Premiere fraglich, ob er auftreten dürfe.

Als sich der Vorhang hob, stand Gründgens tatsächlich auf der Bühne und stürmischer Beifall brach los. Das läßt sich recht einfach als Willkommensgruß interpretieren. »Schön, daß du wieder da bist«. Dann aber die ersten Worte: »Das ist grotesk!« Wieder brandete ihm stürmischer Beifall entgegen. Die Angaben über die Länge schwanken zwischen fünf und zwanzig Minuten. Warum wurde jetzt geklatscht? Das konnte nur heißen: »Es ist grotesk, dass dieser Mann verhaftet war und verhört wurde, es ist grotesk, in welcher Situation er ist.« Es ist ein typischer Nachkriegspakt, einer jener Pakte, die wortlos geschlossen werden und die länger halten als schriftliche Verträge.¹

In Sternheims Drama ist der das Stück eröffnende Ausruf »Das ist grotesk«, der den Beifallssturm des Berliner Theaterpublikums für Gründgens auslöste, die Reaktion des verbissenen Emporkömmlings Christian Maske auf die schriftliche Bitte seines ihm sozial peinlich unterlegenen kleinbürgerlichen Vaters, ihm aus einem finanziellen Engpass zu helfen. Der Sohn empfindet die Wiederbegegnung mit seinem Herkunftsmilieu als unerhörte, unerträgli-

1) Peter Michalzik, »Der Snob. Gustaf Gründgens wurde am 22. Dezember vor hundert Jahren geboren«; in: *DIE ZEIT* Nr. 52, 1999. Das Ereignis wird in der Gründgens-Biografie so bestätigt; s. Carola Stern (2007), S. 237 ff. und Thomas Blubacher, *Gustaf Gründgens* (2013), Kapitel 17, »Das ist grotesk«.

che Zumutung. Sternheim könnte mit diesem grellen Auftakt einen vergleichbar grellen Szenenschluss aus Georg Büchners *Woyzeck* zitiert haben. Die Szene »Straße«, in der Hauptmann, Doktor und Woyzeck zusammentreffen, endet mit dem Ausruf »Grotesk! Grotesk! Der Hauptmann kommentiert so den von ihm beobachteten Abgang Woyzecks und des Doktors: »Mir wird ganz schwindlig vor den Menschen. Wie schnell! Der lange Schlingel greift aus, als läuft der Schatten von einem Spinnbein, und der Kurze, das zuckelt. Der Lange ist der Blitz und der Kleine der Donner. Haha ... Grotesk! Grotesk!«²; und in der Szene »Öffentlicher Platz. Buden. Lichter« der *Woyzeck*-Paralipomena legt Büchner gleich zwei Personen, »Herr« und »Franz«, wiederum zum Szenenschluss die fast identischen Ausrufe in den Mund: »Herr: Grotesk! Sehr grotesk!« (nachdem Franz davon gesprochen hat, dass er einmal einen kleinen Hund auf die Krempe seines großen Hutes gehoben habe). Darauf sagt Franz: »Sind Sie auch Atheist? Ich bin ein dogmatischer Atheist. – Ist's grotesk?« Und er wiederholt: »Ich bin ein Freund des Grotesken. Sehen Sie dort? Was ein grotesker Effekt! Ich bin ein dogmatischer Atheist. Grotesk!«³ – damit endet die Szene.

In allen vier Fällen – von Gründgens wie vom Berliner Theaterpublikum 1946, von Sternheim

2) Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* (1958), S. 163

3) Ebd. S. 499

1913 in *Der Snob* und von Büchner 1836/37 im *Woyzeck* – wird die Kategorie grotesk nicht (mehr) auf die Gestaltungsweise eines Kunstwerks, sondern auf spezifische Lebenswirklichkeiten bezogen: auf Situationen der Unangemessenheit, des Unpassenden, des Ungehörigen, des Unerhörten. Es bleiben dennoch durchaus ästhetisch groteske Szenen, auch wenn in ihnen vom Grotesken als einer Realität außerhalb der Sphäre des Ästhetischen die Rede ist.

Schon Friedrich Schlegel hatte 1797/98 in seinem *Athenäums-Fragment* 424 den ursprünglich rein ästhetischen Fachterminus auf die politische Realität seiner Zeit bezogen:

Man kann die Französische Revolution als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatengeschichte betrachten, als ein fast universelles Erdbeben, eine unermessliche Überschwemmung in der politischen Welt; oder als ein Urbild der Revolutionen, als die Revolution schlechthin. Das sind die gewöhnlichen Gesichtspunkte. Man kann sie aber auch betrachten als den Mittelpunkt und den Gipfel des französischen Nationalcharakters, wo alle Paradoxien desselben zusammengedrängt sind; als die furchtbarste Grotteske des Zeitalters, wo die tiefstinnigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Abndungen desselben in ein grauses Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind. Zur Ausführung dieser historischen Ansichten findet man nur noch einzelne Züge.⁴

Die ästhetische Kategorie grotesk ist also schon seit über 200 Jahren aus der Fachterminologie der systematischen Ästhetiker auch ins allgemeine Weltverständnis ästhetisch sensibilisierter Betrachter eingewandert. Ein Bezug zum Außerästhetischen ist, wie noch zu zeigen sein wird, der Kategorie grotesk freilich seit ihrer Begriffsprägung eigentümlich. Dass dort, wo Autoren zu grotesken Stilmitteln greifen, sie diese dazu noch beim Namen nennen und ausdrücklich thematisieren, ist allerdings keineswegs die Regel. Im Gegenteil: Die meisten grotesk gestalteten literarischen Werke oder auch nur besonderen Stellen solcher Werke thematisieren oder explizieren ihren spezifischen Gestaltungsmodus durchaus nicht. Sie mindern damit eher deren spezifische Wirkung, als sie zu verstärken. Das gilt erst recht für jene Texte, die bereits von ihren Autoren mit der Gattungsbezeichnung »Grotteske« etikettiert worden sind – hier geht es nicht ganz ernsthaft und schon gar nicht mit rechten Dingen zu.

Als Wolfgang Kayser, einer der renommiertesten Germanisten der jungen Bundesrepublik Deutschland, elf Jahre nach dem Beifallssturm des Berliner Theaterpublikums für Gustaf Gründgens, seine Untersuchung *Das Grotteske in der Malerei und Dichtung* vorlegte, nahm er auf diese aus der Ästhetik ins Nichtfiktive, ins Leben ausgewanderten Wortbedeutungen keinen Bezug, sondern beließ

4) Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften* (1964), S. 82

den Begriff, um ihn zu klären, gar zu definieren, scheinbar strikt im Bereich der ästhetischen Immanenz. Doch statt ihn auf Stileigentümlichkeiten, auf spezifische Kompositionsweisen oder Vermittlungsmodi zurückzuführen, leitete er ihn aus einem zutiefst verstörten Weltverständnis ab, zu dessen Beschreibung er sich einer Fülle von Anlehnungen und Übernahmen aus der Existenzphilosophie und sogar aus der Tiefenpsychologie bediente. Auch Kayser war nicht unbelastet. Sein Aufenthalt seit 1941 in Lissabon als Leiter des Deutschen Kulturinstituts war keine Emigration, sondern hatte wohl eher mit Funktionserfüllung im Auftrag und Geist des »Dritten Reichs« zu tun.

Kayser beschreibt das Groteske als künstlerische Reaktion auf eine als chaotisch erfahrene Welt und bringt damit eine neue, eine traumatische Ernsthaftigkeit in den ästhetischen Diskurs. Das Groteske gilt ihm nicht mehr als bloß fiktionale Hervorbringung, etwa als eine fratzenhafte, willkürliche, fantastische Übertreibung oder Verzerrung, sondern er deutet es als die adäquate künstlerische Reaktion auf eine aus den Fugen geratene außerästhetische Wirklichkeit. Er beschreibt das Groteske als Erfahrung der Bodenlosigkeit und des unvermutet Ins-Wanken-Geratens des für selbstverständlich Gehaltene und Unhinterfragten, als Reaktion auf Verunsicherung angesichts der Aufhebung für gültig gehaltener Regeln, Gesetze, Ordnungen und Sicherheiten, als Ausdruck eines

unpersönlichen, aus undefinierten Tiefenschichten hervorbrechenden Es.⁵ Damit gewinnt für ihn das Groteske vornehmlich unheimliche, irrationale Qualitäten. So kommt er zur Deutung des Grotesken als Einbruch des Dämonischen in die Welt und als dessen künstlerische Bannung in der Welt. Er fand damit große Zustimmung und hat nachhaltig auf den durch ihn angeregten ästhetischen Fachdiskurs nicht nur der deutschen Germanistik eingewirkt.

Eigenartigerweise definiert Wolfgang Kayser den bereits in der Renaissance metaphorisch aus der bildenden Kunst generell in alle Bereiche der Ästhetik übertragenen Begriff grotesk mittels einer abermaligen Metaphorisierung. Denn vom »Dämonischen« zu reden, ohne an die reale Existenz von Dämonen zu glauben, ist selbstverständlich nichts anderes als eine Metapher. Und selbstverständlich hat weder Kayser noch irgendjemand von denen, die seinen Ansatz akzeptiert, mit ihm weitergearbeitet oder ihn vertieft haben, auch nur einen Augenblick an die reale Existenz von Dämonen geglaubt. Das Dämonische als scheinbar unmetaphorisch, als objektiv genommene und nicht selbst

5) Diese Zusammenfassung orientiert sich an der Paraphrase Dorothea Scholls in ihrer den kunst- und literaturwissenschaftlichen Grotesk-Diskurs neu anstoßenden Habilitationsschrift *Von den »Grottesken« zum Grotesken* (2004).

klärungsbedürftige Kategorie im säkularen, aufgeklärten, rationalen wissenschaftlichen Denken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist denn doch einigermaßen verblüffend.

War die Kategorie des Grotesken für Gründens, für sein frenetisch applaudierendes Berliner Publikum und für den selbst nicht unbelasteten Wolfgang Kayser womöglich (auch) eine geeignete Chiffre für den eigenen und für den Umgang der neue Elite der jungen westdeutschen Nachkriegsdemokratie, die zu großen Teilen uneingestanden auch schon die der NS-Zeit gewesen war, um ihre persönlichen Verstrickungen sich selbst und der Gesellschaft erklärlich, kommensurabel und tolerabel zu machen? Implizierte die mit dämonischen Valenzen aufgeladene ästhetische Kategorie des Grotesken in den 50er und 60er Jahren eine latente Möglichkeit zur Selbstexkulpation vom aktiven Engagement ins »Dritte Reich«, das so als Überwältigung durch eine unpersönliche, unheimliche, aus der Finsternis aufgestiegene irrationale (Über-)Macht deutbar wurde?

Die erste und ebenfalls bis heute in den Grotesk-Diskurs der Literaturwissenschaft nachwirkende polemische Opposition gegen Wolfgang Kayser's Grotesk-Begriff kam 1967 ausgerechnet von jenseits des Eisernen Vorhangs, nämlich aus der Sowjetunion. Der Literaturwissenschaftler und Literaturtheoretiker Michail Bachtin, in der stalinistischen Sowjetunion seit 1929 in der Verbannung lebend und deshalb überhaupt erst in den

60er Jahren in Deutschland bekannt – und mit einem Dissidenten-Bonus dann sogar berühmt – geworden, hat in seinem an François Rabelais entwickelten und explizierten Verständnis des Grotesken all die Werte wie Abgründigkeit, Absurdität, Bodenlosigkeit, Beklemmung, Entfremdung, Grauen oder Unheimlichkeit abgelehnt, die für Kayser konstituierend für seinen Dämoniebegriff waren. Stattdessen hat Bachtin das Groteske auf die Entstellung menschlicher Körperlichkeit zurückgeführt, was einem Rückfall auf das Niveau des ästhetischen Diskurses der systematischen Ästhetiker eher des 18. als des 19. Jahrhunderts gleichkommt. Bachtin's Ansatz, das Groteske als kollektiven Ausdruck volkstümlich karnevalesker Vitalität und Lebensfreude im Zeitalter der Renaissance zu deuten, ermöglicht ihm in kühner Dialektik, die stets Verstörendes, Normabweichendes, Unangemessenes und Uneinverständiges implizierende ästhetische Kategorie mit dem Weltbild des dialektischen Materialismus und dem herrschenden Diktat des sozialistischen Realismus kompatibel zu machen, indem er die Wertordnung der traditionellen Ästhetik auf die gesellschaftspolitische Hierarchie überträgt, verkürzt und aus dem Niedrig-Komischen die Komik der gesellschaftlich niederen Schichten macht. Dementsprechend definiert er das Groteske am Beispiel Rabelais als kollektive Opposition des einfachen Volkes gegen klerikale Ernsthaftigkeit und Bevormundung. Im Lachen über das Groteske realisiert sich ihm – ausgerechnet in der stalinisti-

schen Sowjetunion – eine befreiende Antwort auf jede Form von Einschüchterung, Einschränkung oder Zwang und dementsprechend sieht er im Grotesken die in die Renaissance projizierte Utopie einer schranken- und klassenlosen Gesellschaft verwirklicht. Auch das ist eine Reaktion auf eigene Lebenswirklichkeit, der man kaum groteske Züge absprechen kann.

Just in jenen 60er Jahren der neuen Konjunktur des Grotesk-Begriffs in der deutschen Literaturwissenschaft warb Paul Celan mit jahrelang insistierender Beharrlichkeit und aller dichterischen Intensität um wenigstens ein klärendes Wort des im höchsten Ruhm stehenden Philosophen Martin Heidegger zu dessen frühem emphatischen Engagement für den nationalsozialistischen Staat. In seinen Gedichtband *Sprachgitter* hatte Celan am 15. 9. 1961 als Widmung an Heidegger geschrieben: »Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand draus zu lesen.«⁶ Seinen Eintrag vom 25. 7. 1967 ins Gästebuch der berühmten Berghütte Heideggers zitiert er in seinem Gedicht *Todtnauberg*: »die in dies Buch / geschriebene Zeile von / einer Hoffnung heute, auf eines Denkenden / kommenden / Wort / im Herzen.« Von Heidegger kam, so auch noch in dieses Gedicht eingearbeitet, auf der gemeinsamen Rückfahrt im Auto nur »Krudes«.

6) Zitiert nach Axel Gellhaus, ... *seit ein Gespräch wir sind* (2002), S. 11.

Und Heidegger dankte Celan am 30. 1. 1968 für die Übersendung eines Einzeldrucks dieses Gedichts – mit der nur dort in Klammern eingefügten Intensivierung der Erwartung »auf eines Denkenden / kommenden (un- / gesäumt kommenden) / Wort« – mit einer kryptischen Berufung auf Ungesagtes: »Seitdem haben wir Vieles einander zugeschwiegen. Ich denke, daß einiges noch eines Tages im Gespräch aus dem Ungesprochenen gelöst wird.« Dazu ist es nie gekommen. Axel Gellhaus schreibt darüber, auf Celans Freitod anspielend: »Man traf sich noch einmal am Gründonnerstag des Jahres 1970. Für den Sommer hatte Heidegger noch einen gemeinsamen Ausflug geplant. Celan entschied sich anders.«⁷ Man muss, will man ihn nicht für zynisch halten, dem sprachbewussten Philosophen unterstellen, dass er sich des bitteren Beigeschmacks von Wahrheit, der dem Doppelsinn seines Verbs zuschweigen eingeschrieben ist, nicht intendiert hat, sondern dass der ihm nur unterlaufen ist. Heidegger hatte offenbar kein Sensorium dafür, welche existenzielle Kränkung er dem jüdischen Dichter mit dem ungleich sensibileren deutschen Sprachempfinden angetan hat. Heidegger wie Celan hätten diesen im »Zuschweigen« gescheiterten Kommunikations- und Verständigungsversuch wohl kaum selbst mit der Kategorie grotesk belegt – aber sie drängt sich auf.

7) Ebd. S. 15

Grotesken als Kompositionsmuster der Essayistik
 Michel de Montaigne: Zur Charakteristik
 seines / des essayistischen Schreibens

Wer sich essayistisch mit der nicht nur ästhetischen Kategorie des Grotesken beschäftigt, kann sich dabei auf den wohl vornehmsten Gewährsmann dieser Gattung berufen. Hat doch Michel de Montaigne das Kompositionsmuster seiner und damit der Essayistik in Analogie zu dem in der Renaissance wiederentdeckten antiken Baudekorationsystem der Grotesken wie folgt beschrieben:

Indes ich einen Maler, den ich bei mir habe, bei der Verzierung seines Werkes beobachtete, kam mich die Lust an, ihm darin zu folgen. Er wählte die beste Stelle in der Mitte jeder Wand, um darauf mit seinem Können ausgearbeitete Gemälde zu setzen; und die leeren Stellen ringsum füllte er mit Grotesken, das sind phantastische Malereien, deren Anmut nur in ihrer Abwechslung und Wunderlichkeit liegt. Was ist dies hier in Wahrheit auch anderes als Grotesken und Zerrgebilde, aus verschiedenen Gliedern zusammengestückt, ohne bestimmte Gestalt, ohne andere als zufällige Ordnung, Folge und Verhältnis?

Anfangssätze des Essays »Von der Freundschaft« von Michel de Montaigne; aus ders., *Essais* (1953), S. 219–229, S. 219 f.

DIE SONDERBARE KONJUNKTUR
 DER ÄSTHETISCHEN KATEGORIE
 »GROTESK«

VOM NIEDRIG-KOMISCHEN ZUM
 GROSSARTIGEN

»Um die Menge zu bewegen. – Muss nicht Der, welcher die Menge bewegen will, der Schauspieler seiner selber sein? Muss er nicht sich selber erst in's Grotesk-Deutliche übersetzen und seine ganze Person und Sache in dieser Vergrößerung und Vereinfachung vortragen?«

Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft* (1980), S. 513

Keine andere ästhetische Kategorie hat eine so sonderbare Konjunktur erlebt wie der Begriff grotesk in den rund 500 Jahren ihrer Begriffsgeschichte. Geprägt wurde der Begriff, worauf noch zurückzukommen sein wird, aufgrund eines archäologischen Missverständnisses als kunsthistorischer Fachterminus für eine spezifische Form ornamentaler malerischer Architekturdekoration aus dem antiken Rom, als diese in der frühen Renaissance wiederentdeckt wurde. Auf dem Weg metaphorischer Übertragung wurde daraus erst ein Sammelbegriff für befremdliche, regelwidrige, nicht naturnachah-

mende Darstellungsweisen auch in anderen Bereichen der Kunst. Später wurde der Begriff dann, mit dem Brüchigwerden aller systematischen Regelwerke der Ästhetik, in einer neuerlichen Metaphorik aus dem ästhetischen Diskurs auch in die nichtfiktionale Welt und deren alltäglich-umgangssprachlichen Bereich überführt. Seit der Romantik verlor »Grotesk« sukzessive seinen bis dahin vorherrschend komiknahen Beiklang, um zu einem allgegenwärtigen ästhetischen Charakteristikum der Moderne und zugleich zu einem Leitbegriff auch außerästhetischer aktueller Befindlichkeiten und Weltdeutungsmuster zu avancieren.

Auch wenn es wie ein Kalauer klingt, tragen die Bildung des Begriffs und dessen radikaler Bedeutungswandel selbst groteske Züge. In dieser scheinbaren Tautologie⁸ lässt sich womöglich ein durchgehendes Strukturprinzip entdecken, das für alle ästhetischen Phänomene zutrifft, auf die sich die Kategorie grotesk anwenden lässt – bei allen Bedeutungs- und Funktionsunterschieden über die

8) Dieser tautologische Anteil des Begriffs ist keine originäre Entdeckung, sondern wird in literaturwissenschaftlichen Monografien zur Kategorie des Grotesken mehrfach thematisiert, nämlich von Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (1991), beispielsweise so: »Auf den ersten Blick mag das Vorhaben einer ernsten Beschäftigung mit dem Grotesken selbst ein wenig grotesk anmuten.« (S. 11) oder so: »Die Kategorie des Grotesken ist eine groteske Kategorie.« (S. 110)

Jahrhunderte hinweg und bis in den zeitgenössischen, den auch außerästhetischen Sprachgebrauch. Das hieße nichts anderes, als dass auch bei scheinbar diametralen Unterschieden in der Stilistik, der Ausprägung und Funktion, den Unterschiedlichkeiten der Kontexte, der Individual- wie der Zeistile, über Gattungs-, Kunst- und Epochengrenzen hinweg sich im jeweils Grotesken ein Kontinuum durchhält, das sich auf einen charakteristischen, präzisen Begriff bringen lässt; einen Begriff, der zwar uneindeutig sein muss, aber deshalb eben noch keineswegs beliebig oder nur vage.⁹

Angesichts dieser Begriffskonjunktur und des über die Jahrhunderte mit ihr einhergehenden Bedeutungswandels müssen alle Versuche scheitern, eine verbindliche Definition der Bedeutung des Grotesken und seiner ästhetischen Funktion zu finden. Das braucht niemand zu verwundern, denn es wäre offenkundig unsinnig, etwa dem Komischen, der

9) Eine der großen und sehr materialreichen philologischen Einlassungen auf Begriff und Gestaltung des Grotesken, Alexander Scheidweilers *Malerei, Monstren, Muschelwerk. Wandlungen des Grotesken in Literatur und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* (2009), konstatiert bereits in ihren Einleitungssätzen einen »diametralen Gegensatz« zwischen dem Grotesken im Werk Friedrich Dürrenmatts und in dem seiner Untersuchung zugrunde gelegten Zeitraum von etwa 1750 bis 1850 – und hält dennoch am Begriff fest.