

**CARL PIETZCKER**

Das Grotleske

Sonderdruck  
aus  
Das Grotleske in der Dichtung  
Seiten 85—102

---

DAS GROTESKE

von  
CARL PIETZCKER

1980

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT  
DARMSTADT

## DAS GROTESKE

Von CARL PIETZCKER

Seit Wolfgang Kayzers umsichtig abwägende Untersuchung<sup>1</sup> das Groteske wieder in das wissenschaftliche Gespräch brachte, wurde der Begriff in verschiedenen Arbeiten<sup>2</sup> zumeist in recht unterschiedlicher Bedeutung verwandt. Er umfaßt inzwischen das Manierierte, das Derb-Komische, das Burleske, das Phantastische, das Makabre, das Monströse, das Grauen-Erregende, das Absurde, das Surrealistische, das romantisch Exzentrische und die produzierte Deformation des Menschlichen. Wissenschaftlichen Ansprüchen kann er in solcher Bedeutungsvielfalt kaum genügen. Hieran ist Kayser nicht ganz ohne Schuld; er ging der Wortgeschichte nach, subsumierte nahezu alles, was einmal grotesk genannt wurde, unter den einen Begriff und konnte ihm deshalb nicht die zur Ordnung der einzelnen Phänomene nötige Schärfe geben. Was er unter dem ungenau bestimmten Begriff zusammengefaßt hatte, zerfiel der Forschung wieder in seine einzelnen disparaten Bestandteile.

Wir wollen versuchen, den Begriff so zu bestimmen, daß er sich als Instrument der Literaturwissenschaft<sup>3</sup> verwenden läßt. Begriffsbestimmung bedeutet in diesem Fall Begriffsbegrenzung.

Wir gehen von den Ergebnissen Wolfgang Kayzers aus. Da sie in zahlreichen Detailuntersuchungen gewonnen wurden, können wir uns auf die Ebene stärkerer Abstraktion begeben, ohne Gefahr zu laufen, uns zu weit von den einzelnen grotesken Werken zu entfernen. Da Kayser zudem der geschichtlichen Entwicklung des Grotesken vom Beginn der europäischen Neuzeit bis ins zwanzigste Jahrhundert folgt, können wir den historischen Aspekt etwas vernachlässigen und uns mehr dem „systematischen“, der reinen Begriffsbestimmung zuwenden. Wir sind uns bewußt, daß wir durch diesen Ausgangspunkt von den Ergebnissen Kayzers abhängig bleiben; wir wollen sie lediglich weiterentwickeln, ergänzen und korrigieren.

Kayser will „den Begriff des Grotesken [ ... ] als übergreifende Struktur von Kunstwerken [ ... ] beschreiben<sup>4</sup>“.

Er führt aus:

Das Groteske ist eine Struktur. [ ... ] das Groteske ist die entfremdete Welt, die sich verwandelt hat<sup>5</sup>. — Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, daß wir in dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen<sup>6</sup>. — Wer aber bewirkt die Entfremdung der Welt, wer kündigt sich in der bedrohlichen Hintergründigkeit an? [ ... ] Was einbricht, bleibt unfaßbar, undeutbar, impersonal [ ... ] Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint absurd<sup>6</sup>. — Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinnggebung versuchen. Er darf aber auch nicht vom Absurden ablenken<sup>7</sup>. — Die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden<sup>8</sup>. — Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören<sup>9</sup>. — Die Gestaltungen des Grotesken sind der lauteste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens<sup>10</sup>.

Wenn es „zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen“, läßt sich damit nicht vereinbaren, daß das Groteske zugleich „die entfremdete Welt, die sich verwandelt hat“ ist, denn das Versagen unserer Weltorientierung ist ein Akt des Bewußtseins, die Welt aber zeigt sich dem Bewußtsein; die Orientierung versagt lediglich *angesichts* der entfremdeten Welt. Soll jenes Versagen zur Struktur des Grotesken gehören, so ist das Groteske nicht die „entfremdete“ Welt, sondern die Struktur, in der die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der „entfremdeten“ Welt versagen. Es ist dann die Struktur einer Weltbegegnung, nicht die einer Welt.

Wir stellen die These auf, daß das Groteske die Struktur einer Weltbegegnung ist. Diese These werden wir zunächst ausführen; dann werden wir versuchen, sie zu stützen.

Im Grotesken versagt ein als selbstverständlich geltender Sinn- bzw. Erwartungshorizont vor etwas, das ihm nicht entspricht und deshalb widersteht; die Spannung zwischen beiden ist unabdingbar. Grotesk ist nicht die Vermischung von Stilen, Ordnungen, Bereichen, das bloße Nebeneinander des Heterogenen<sup>11</sup>; das Groteske verlangt vielmehr, daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet

wird, und daß zweitens diese Erwartung scheitert, so daß die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird. Sie wird als unheimlich erfahren, weil sie sich dem Subjekt, das gewohnt ist, sich ihrer zu bemächtigen, entzieht und es dadurch einer nicht beherrschten, weil unverstandenen Wirklichkeit aussetzt. Der Erwartungshorizont und das, was ihn repräsentiert, tragen, schon weil sie das Subjekt sichern, eher positiven Akzent, das, was der Erwartung widersteht und deshalb bedrohlich wirkt, eher negativen. Beide Elemente müssen für das Subjekt als real legitimiert sein, der erwartete Sinn durch das bisherige Bewußtsein und das, was es als real erfaßt, das Widerstehende, durch eine nicht in den gegebenen Sinnhorizont eingefügte, aber gleichwohl als existent erfahrene Wirklichkeit. Fehlt diese Legitimation auch nur einem der beiden Elemente, kann die Welt nicht als fremd oder gar als unheimlich erfahren werden.

Das Grotleske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht.

Ein Werk wirkt grotlesk, wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt. Es hat also nicht selbst jene Struktur, enthält nicht eine bestimmte Erwartung, sondern weckt sie beim Leser durch eines seiner Elemente, das eine Vorstellung auslöst, die einen ihr entsprechenden Erwartungshorizont evoziert. Das Wort „Christus“ etwa kann den christlichen Erwartungshorizont wecken, das Wort „Feinsliebchen“ einen volkstümelnd-sentimentalisierenden und eine Hexameterzeile den eines klassizistischen Griechenkults.

Das Werk muß die Erwartung und ihr Scheitern zwar potentiell in sich tragen, bleibt aber abhängig vom Leser. Wechselt sein Publikum, braucht es nicht mehr grotlesk zu wirken. Es muß dem Leser eine Einstellung anbieten, die er auch gemäß seinen eigenen Voraussetzungen übernehmen kann. Wenn etwa ein Gedicht in der ersten Zeile von „Feinsliebchen“ spricht und in der zweiten von dessen Tätigkeit in einer Schweineschmalzfabrik, so wirkt das nur grotlesk, wenn ein Bewußtsein aus dem Reizwort „Feinsliebchen“ eine Totalvorstellung und die ihr entsprechende Erwartung entwickelt und diese Erwartung dann an der zweiten Zeile scheitern läßt, weil eine volkstümelnd-sentimentalisierende Weltansicht und eine Schweineschmalzfabrik für es schlechthin unvereinbar sind.

Es ist möglich, daß ein nicht hierauf angelegtes Werk grotesk wirkt, weil es Elemente enthält, die bei einem Leser den beschriebenen Bewußtseinsakt auslösen. Wir sagen deshalb „ein Werk *wirkt* grotesk“, wenn es bei einem Leser jenen Bewußtseinsakt auslöst, und „ein Werk *ist* grotesk“, wenn es zum Zeitpunkt seines Entstehens jenen Akt unserer Meinung nach mit Erfolg intendierte. „Ein Werk *ist* grotesk“ ist ein literarhistorisches Urteil. Ein groteskes Werk — d. h., ein Werk, das grotesk ist — nennen wir *eine Grotteske*; hiervon unterscheiden wir *das Grotteske*, den beschriebenen Bewußtseinsakt beim Leser bzw. Autor.

Soll dem Leser die Welt, die im grotesken Werk erscheint, fremd werden, darf der Erwartungshorizont nicht völlig, aber auch nicht zu wenig zerstört werden. Wird er durch das, was sich ihm widersetzt, zu wenig zerstört, so wirkt das Werk harmlos. Wird er aber so weit zerstört, daß die Spannung zwischen ihm und dem Zerstörenden schwindet, wirkt es nur abstoßend. Im grotesken Werk müssen Zerstörung und Erhaltung des Erwartungshorizontes in gespanntem Gleichgewicht stehen; nur so kann es die dem Grottesken oft zuerkannte Wirkung erzielen, anzuziehen und zugleich abzustoßen. Das bedeutet auch, daß die Form, die das Werk erwarten läßt, nie ganz, aber immer etwas zerstört sein muß: sie muß, paradox gesprochen, Form im geformten Zustand ihrer Auflösung sein.

Wenn das Grotteske die Struktur eines Bewußtseinsaktes ist, und ein Werk grotesk, wenn es diesen Akt intendiert, kann es keine für sich stehenden Dinge oder Bereiche geben, die grotesk sind. Als grotesk kann nur erscheinen, was einem Bewußtsein begegnet, dessen Kategorien an ihm versagen und durch keine neuen ersetzt werden. Aber auch dann wirkt nichts isoliertes einzelnes, ein Wort, Ding, Mensch oder Tier, grotesk, sondern eine Zuordnung, z. B. von Worten, Dingen oder Bereichen, von denen jedes einen Erwartungshorizont weckt, der jeweils vom anderen enttäuscht wird. Grotesk wirkt eine Konstellation, in der die einzelnen Momente für ein bestimmtes Bewußtsein einander zum Deutungs- und Wertungskriterium werden und wechselseitig aneinander versagen. Grotesk kann es z. B. wirken, wenn ein banales oder obszönes Wort in einem pathetischen Text erscheint, oder ein phantastisch ausgeschmückter Mensch in einer mitteleuropäischen Trauergemeinde oder ein Elefant in einem Hühnergarten, oder wenn ein Pferd und ein Mensch in einer Gestalt, dem Kentaur, zusammengeschlossen sind.

Heidsiecks Bestimmung des Grotlesken als Deformation, oder gar als konkrete Entstellung des Menschlichen durch den Menschen<sup>12</sup> läßt sich unter diesen Voraussetzungen nicht halten. Der entstellte Mensch ist nicht grotlesk, er kann lediglich so wirken, falls ihm ein Bewußtsein begegnet, das seine Verfassung als Entstellung wahrnimmt und nicht bewältigen kann, weil sie mit seinem Bild vom Menschen nicht übereinstimmt.

Wenn das Grotleske ein Bewußtseinsakt ist, in dem ein Mißverhältnis zwischen einer Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt, erfahren wird, können wir in unserer Definition des Grotlesken einige bisherige aufheben: im „Nebeneinander des Heterogenen<sup>13</sup>“ weckt ein Element eine Erwartung, die das andere enttäuscht; das gilt für den Gegensatz von Aussageweise und Aussageinhalt, „Erzählstil und erzählter Welt<sup>14</sup>“, die „Kontrastierung der Stilebenen<sup>15</sup>“ und die „Verschiebung der Perspektiven<sup>16</sup>“. Das Phantastische kann grotlesk wirken, wenn es in das Normale einbricht und dem Ich die sichernde Selbstverständlichkeit seines Daseins raubt, das Manierierte und Monströse, wenn sie einem Bewußtsein begegnen, das Maß, Begrenzung und Harmonie zu Kategorien seiner Weltorientierung ausbildete.

Wer das Grotleske als Struktur eines Bewußtseinsaktes versteht, muß bei der Analyse jedes einzelnen Grotlesken drei Momente beachten: erstens den Erwartungshorizont und seine Bedeutung für das Subjekt — ist er existenzwichtig oder nur nebensächlich? —, zweitens das, was sich der Erwartung widersetzt — ist es sehr bedrohlich oder nur wenig? Ist es mehr oder weniger negativ belegt? — und drittens das, was die Erwartung und das sich ihr Widersetzende in einen Zusammenhang bringt und dadurch das Grotleske als Struktur erst schafft: das Bewußtsein des Lesers bzw. des Autors.

Unser Vorgehen weckt Bedenken: Ist die Verlagerung von Stoff- und Stilzuständen ins Bewußtsein nicht ein problematischer Psychologismus? — Wissen wir nicht, daß seit der Renaissance als grotlesk auch die Lust am Zusammenfügen organischer Strukturen zu nichtorganischen, in Wirklichkeit nicht vorhandenen Kombinationen gilt? — Müssen wir nicht zugeben, daß nicht das irritierte Bewußtsein, sondern gerade das irritierende Vorhandensein von in Wirklichkeit nicht Vorhandenem grotlesk ist? — Haben wir den Begriff nicht so sehr verengt, daß er manches, was als grotlesk gilt, nicht mehr erfaßt?

Wir haben offenbar den Unterschied zwischen „grotesk“ und „das Groteske“ nicht klar genug dargelegt. Auch wir nennen nicht das Bewußtsein „grotesk“, sondern das Werk; wir verlegen allein „das Groteske“ ins Bewußtsein. Nicht das irritierte Bewußtsein nennen wir „grotesk“, sondern das, was ein bestimmtes Bewußtsein so irritiert, daß es zu dem beschriebenen Bewußtseinsakt kommt; das kann unter den oben aufgewiesenen Bedingungen auch das Vorhandensein von in Wirklichkeit nicht Vorhandenem sein. — Wir verlagern nicht Stilzustände ins Bewußtsein, sondern machen ihre Beurteilung — der Satz „dies Werk ist grotesk“ ist ein Urteil — davon abhängig, daß sie jenen Bewußtseinsakt intendieren. Das Groteske selbst sehen wir freilich als Bewußtseinsakt an; es ist kein Stilzustand, sondern die intendierte Wirkung eines Stils, den wir nur von seiner Intention her verstehen können<sup>17</sup>.

Wir müssen zugeben, daß wir den Begriff so begrenzt haben, daß er nicht mehr alles, was bisher grotesk genannt wurde, erfaßt; das war auch unsere Absicht. Wir wollten ihn so genau bestimmen, daß er zur Scheidung der Phänomene benutzt werden kann<sup>18</sup>. Wenn wir einen definierten Begriff haben, können wir fragen, ob alles, was im Gang der Geschichte grotesk genannt wurde, noch unter ihn fällt.

Das Groteske und das Absurde scheinen nahe verwandt, wenn nicht identisch. Kayser z. B. trennt die beiden Begriffe nicht ausdrücklich.

Für Albert Camus besteht das Absurde nicht für sich; es zeigt sich erst, wenn menschliches Bewußtsein der Welt begegnet:

[ ... ] l'absurdité naît d'une comparaison. Je suis donc fondé à dire que le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l' un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. [ ... ] je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme [ ... ], ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il est pour le moment le seul lien qui les unisse. Si j'en veux rester aux évidences, je sais ce que veut l'homme, je sais ce que lui offre le monde et maintenant je puis dire que je sais encore ce qui les unit [ ... ]. La singulière trinité [ ... ] est à la fois infiniment simple et infiniment compliquée. Le premier de ses caractères à cet égard est qu'elle ne peut se diviser. Détruire un de ses termes, c'est la détruire tout entière. Il ne peut y avoir d'absurde hors d'un esprit humain. [ ... ] Mais il ne peut non plus y avoir d'absurde hors de ce monde<sup>19</sup>.

Hier begegnen wir der oben beschriebenen Struktur des Grotlesken. Eine Erwartung stößt mit etwas zusammen, das sich ihren Kategorien widersetzt, beide werden von dem Bewußtsein zusammengehalten, das ihre gemeinsame Gegenwart, «leur présence commune», schafft und ihren Vergleich, die «comparaison», erst ermöglicht.

Die von Camus beschriebene Struktur ist auch die des Grotlesken; sie ist jedoch nicht, wie es nach flüchtigem Lesen scheinen mag, die Struktur des Absurden, sondern die, in welcher sich das Absurde zeigt, in der es entspringt: «l'absurdité *naît* d'une comparaison [ ... ] *jaillit* de la comparaison»; das Absurde erscheint im Zwiespalt zwischen menschlicher Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt. Insofern ist das Grotleske ein Medium mit dessen Hilfe das Absurde dargestellt werden kann.

Das Absurde ist das Sinnlose, oder besser: das, was einem Bewußtsein als Sinnloses erscheint. Das Grotleske aber ist die Struktur eines Bewußtseinsvorganges, in dem die Erwartung sinnvoller Einordnung von etwas, das sich ihr widersetzt, enttäuscht wird. Das Absurde entsteht in der Begegnung solch einer Erwartung mit etwas, das als wirklich angesehen wird, das Grotleske ist solch eine Begegnung.

Als grotlesk erscheint ein Verhältnis, dessen einzelne Momente einander — für ein bestimmtes Bewußtsein — so widersprechen, daß sie die von einem der Momente evozierten Kategorien der Weltorientierung aufheben; als absurd erscheint das, was sich einem an es herangetragenen Sinn widersetzt; in beiden Fällen wird kein neuer, angemessener Sinn angeboten.

Beide, das Absurde wie das Grotleske, werden im Einzelfall durch die Bedeutung bestimmt, welche die Kategorien, die versagen, für das Subjekt haben. Sind es z. B. Kategorien der Grammatik, die für das Subjekt nicht existenzwichtig sind, so wirken das Absurde und das Grotleske harmlos, betreffen sie jedoch die ganze Existenz, so wirken sie unheimlich. Wir können also eine Skala anfertigen, die vom harmlosen Absurden im Nonsensgedicht bis zum unheimlichen Absurden reicht, dem absolut Sinnlosen, dem Schweigen der puren Tatsächlichkeit. Ebenso ist eine Skala möglich, die vom harmlosen Grotlesken, etwa dem der Sprachgrotleske, zum unheimlichen Grotlesken führt. Mit Hilfe dieser Skala läßt sich manches, was bisher unter dem Pauschalbegriff „grotlesk“ lief, erfassen und verwandten Phänomenen zuordnen. Zu beachten bleibt freilich, daß die Aufhebung von Kategorien der Weltorientierung immer, wenn

auch in unterschiedlichem Maße, unheimlich wirkt, weil das Subjekt dabei der Mittel, mit deren Hilfe es sich orientiert und sichert, beraubt wird, wenn dies beim harmloseren Grotesken auch in einem relativ unwichtigen Bereich geschieht.

Um uns nicht zu weit vom derzeitigen Sprachgebrauch zu entfernen, bezeichnen wir von nun an als absurd nur, was sich einer Erwartung verweigert, die sich als Erwartung von Sinn überhaupt versteht. Wir reduzieren den Begriff also auf den des unheimlichen Absurden unserer Skala. Das Absurde bildet sich dann, wenn z. B. ein Christ seinen Glauben verliert, mit dessen Hilfe er bisher allem, was ihm begegnete, einen Sinn zusprechen konnte, sich aber nicht von dem Anspruch eines umfassenden Sinns lösen kann und keinen neuen findet, oder wenn ein Humanist zu erkennen meint, daß die Menschheit zu unmenschlicher Zukunft verdammt sei. Wolfgang Fritz Haug schreibt, das Absurde resultiere „aus der unversöhnlichen Opposition zweier ‘Welten’, denen beiden der Mensch zugehört<sup>20</sup>“; wir können dies nun genauer fassen: es resultiert aus der Opposition zwischen der enttäuschten Erwartung eines allgemeinen Sinnes und etwas, was das Subjekt für wirklich oder gar für die Wirklichkeit selbst hält.

Im Grotesken wird etwas erfahren, es ist ein Bewußtseinsvorgang, das Absurde dagegen wird selbst erfahren, es ist ein Bewußtseinsinhalt. Das groteske Werk ist ein Mittel zur Erfahrung, z. B. zu der des Absurden oder sozialer Mißstände; ein absurdes Werk aber gibt es nicht, weil der dem Werkbegriff immanente Formbegriff den der Ordnung, also eines, wie auch immer verstandenen Sinnes, einschließt; es wäre ein Widerspruch in sich selbst. Ein Werk kann jedoch das Absurde und einzelnes als absurd zeigen. Hierzu benötigt es nicht immer das Groteske; der Film ›Das Schweigen‹ von Ingmar Bergmann z. B. kommt weithin ohne es aus.

Das groteske Werk weckt im Leser die Erwartung, er werde das, was es ihm bietet, mit Hilfe bestimmter Kategorien deuten können, und enttäuscht diese Erwartung. Das setzt voraus, daß jene Kategorien so vertraut sind, daß er sie ohne Zögern anzuwenden bereit ist; das ist am ehesten der Fall, wenn es seine gewohnten Kategorien sind. Deshalb gehört das Normale, Gewohnte, notwendig zum Grotesken<sup>21</sup>. Eine normale oder der normalen nahestehende Deutungsweise, etwas Ungewohntes,

dem sie begegnet, und die unaufgelöste Diskrepanz zwischen beiden bestimmen die groteske Struktur.

Als Beispiel betrachten wir ein Gedicht Gottfried Benns:

#### Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,  
sah so angeknabbert aus.  
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.  
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell  
fand man ein Nest junger Ratten.  
Ein kleines Schwesterchen lag tot.  
Die anderen lebten von Leber und Niere,  
tranken das kalte Blut und hatten  
hier eine schöne Jugend verlebt.  
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:  
Man warf sie allesamt ins Wasser.  
Ach wie die kleinen Schnauzen quietschten!<sup>22</sup>

Walter Killy hat gezeigt<sup>23</sup>, daß Benn hier eine Reihe von Bildern und Begriffen der damals weithin als normal geltenden Lyrik verwendet<sup>24</sup>, die „alle in uns das Bewußtsein von Geborgenheit erwecken wollen“<sup>25</sup>, und sie dann durch den Kontext entwertet. Benn stellt gewohnten poetisierenden Klischees etwas als Realität gegenüber, das sich ihnen entzieht. Der „Mund eines Mädchens“ etwa stimmt den Leser auf Kuß- und Rosenlyrik ein; er erwartet eine heile poetische Welt, wird aber durch den Restsatz „das lange im Schilf gelegen hatte, sah so angeknabbert aus“ enttäuscht; der poetisierend gefühlvolle Erwartungshorizont zeigt sich jener — fiktiven — Realität nicht gewachsen. Beide bestehen unversöhnt weiter. Der Leser sieht das eben noch als selbstverständlich übernommene Verständnis von jener Realität in Frage gestellt, sich selbst aber ohne eigenes neues Verständnis, mit dem er sie bewältigen könnte.

Dies Beispiel zeigt, daß das Grotleske notwendig auf die Gesellschaft bezogen ist: zu seiner Struktur gehört ein in der Gesellschaft, auf die das Werk zielt, üblicher Erwartungshorizont. Ihn greift es an, es will, „daß der einzelne einen selbstkritischen Abstand zu seinen Gewohnheiten und Gedankenlosigkeiten finde“<sup>26</sup>. Insofern ist es gesellschaftskritisch, auch wenn sich seine Kritik in Einzelfällen nur gegen die in einer Gesellschaft gängige Sprache und die mit ihr verbundenen Vorstellungen, z. B. die

religiösen, wenden mag. Seine Kritik kann sich ebenso gegen Vorstellungen, Verhaltensweisen und Zustände richten, die bereits als sozial eingeordnet erscheinen, z. B. als einem bestimmten Stand zugehörig, und schließlich gegen als Ideologie erkannte Vorstellungen. Brecht z. B. verwendet in der Dreigroschenoper das Grotleske gesellschaftskritisch, wenn er Verbrecher als Menschen mit bürgerlichen Gewohnheiten darstellt, durch diese Gewohnheiten die Erwartung weckt, daß sie sich entsprechend verhalten, und sie durch ihre Banditentaten enttäuscht, und wenn er umgekehrt eine bestimmte Vorstellung vom Verbrecher weckt und in Opposition zu den bürgerlichen Gewohnheiten und Wertungen bringt.

Es mag sich der Einwand erheben, schon die Tatsache, daß einige groteske Werke aus früherer Zeit, z. B. manche von E. T. A. Hoffmann, heute in unserer inzwischen veränderten Gesellschaft noch grotesk wirken, zeige, daß das Grotleske nicht gesellschaftsbezogen sei. Dieser Einwand läßt sich entkräften: ein Werk, das in späterer Zeit noch ebenso oder ähnlich grotesk wirkt wie zur Zeit seines Entstehens, wendet sich gegen etwas, was sich in der Gesellschaft durchgehalten oder wiederholt hat. Ein in späterer Zeit noch wirksames groteskes Werk ist in unserer Kultur meist dadurch bestimmt, daß es, ob vor fünf oder fünfhundert Jahren, in einer christlich geprägten patriarchalischen Gesellschaft entstand und sich gegen die ihr eigenen Zwänge wandte, von denen auch der Autor bestimmt war, z. B. gegen das Reinheitsgebot, die Sexualunterdrückung, die Ehrfurcht vor der Autorität und dem Alter. Soweit sich die christliche Prägung und die patriarchalische Struktur der Gesellschaft wandelten, wandelte sich natürlich auch die besondere Ausprägung der einzelnen grotesken Werke, doch soweit sie sich durchhielten, wirken die frühen grotesken Werke auch noch in später Zeit.

Die dem Grotlesken eigene Diskrepanz zwischen einer Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt, enthält in sich den Einspruch des Bewußtseins gegen etwas, was es für wirklich hält, sei dies der Sinn, der erwartet wird, oder das, was sich ihm widersetzt, oder seien es beide zugleich. — Das Grotleske tritt einem mit absolutem Anspruch auftretendem Sinn entgegen, relativiert oder vernichtet ihn und verhilft dem, was sich ihm widersetzt, diesem Sinn gegenüber zu seinem Recht, ohne eine eigene Deutung zu evozieren oder bereitzustellen. Das Grotleske kann sich weiterhin gegen etwas als wirklich Dargestelltes wenden, indem es zeigt, daß dieses einem bestimmten Anspruch nicht genügt; es kann auch den

erwarteten Sinn und das sich ihm Widersetzende gleichzeitig angreifen, beide transzendieren<sup>27</sup> und das Bewußtsein dadurch von ihnen befreien, ohne ihm freilich einen Anhaltspunkt zu geben, von dem aus es Orientierung und Sicherheit gewinnen könnte. In jedem Grotlesken sind diese drei Möglichkeiten zugleich verwirklicht, wenn im Einzelfall auch vorwiegend der Sinn oder das, was sich ihm widersetzt, oder beide zugleich angegriffen werden. Immer verliert der Sinn etwas von seiner Überzeugungskraft, immer wird das, was sich ihm als Wirklichkeit widersetzt, an seinem Anspruch gemessen, und immer werden beide zugleich transzendiert.

Das Grotleske enthält in sich den Einspruch gegen eine bestimmte Wirklichkeit, das Absurde dagegen das verzweifelte Einverständnis mit Wirklichkeit überhaupt, mit einer sinnlosen Wirklichkeit: auf diesen Unterschied wies bereits A. Heidsieck hin<sup>28</sup>. Das Absurde stellt die Sinnlosigkeit als ausweglos, gegeben und unabänderlich dar, als gehöre sie notwendig zum Leben des Menschen „hier auf Erden“. Das Grotleske kann den Leser über die dargestellte Wirklichkeit hinaustreiben, wenn auch an keinen festen Ort, das Absurde dagegen will ihn in ihr gefangenhalten. Das Grotleske macht den Entwurf, der versagt, als bestimmten, der notfalls durch einen anderen ersetzt werden kann, sichtbar und damit kritisierbar, das Absurde dagegen verschweigt ihn; so ist er auch nicht kritisierbar, das Ausbleiben eines bestimmten Sinns erscheint dadurch als Ausbleiben von Sinn überhaupt. Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Grotleske greift bestimmten Sinn an. Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Grotleske als irdisch.

Das Absurde kann im Medium des Grotlesken erscheinen, wenn der Entwurf, der hier versagt, sich so verstehen läßt, als meine er Sinn überhaupt. In diesem Extremfall beginnt das Grotleske sich aufzulösen. Es gehört notwendig zu ihm, daß der Entwurf als bestimmter und nicht als Entwurf überhaupt erscheint.

Ort, Zeit und Bilder haben im grotlesken Werk gesellschaftlichen Repräsentanzwert, so versteckt und so wenig bewußt er auch sein mag; zeigt ein Werk dagegen das Absurde, wollen sie das allen Menschen Gemeinsame symbolisieren; ihr Anspruch ist dann absolut, nicht relativ, wie im grotlesken Werk.

Da das Grotleske auf etwas verweist, das als wirklich erscheint — auf den Erwartungshorizont und das, was sich ihm widersetzt —, ist es ein

realistisches Gestaltungsprinzip. Hierauf wurde mehrfach hingewiesen<sup>29</sup>. Die stilisierende Übersteigerung des Entwurfs oder des ihm Entgegenstehenden ins beinahe Irreale ist, so paradox das klingen mag, ein realistisches Mittel; sie treibt etwas als wirklich Angesehenes in seine äußerste Konsequenz und macht so die Diskrepanz zwischen der Erwartung und dem ihr Widerstrebenden erst ganz sichtbar. Sie verfremdet, um das Subjekt aus der Unmittelbarkeit zum bisher Vertrauten zu lösen. — Da das Groteske darauf zielt, gesellschaftliche Wirklichkeit sichtbar zu machen und sich kritisch gegen sie stellt, kann es als „entscheidendes Mittel zur Selbsterkenntnis der [ ... ] Gesellschaft<sup>30</sup>“ betrachtet werden.

Zum Grotesken gehören Lachen und Grauen zugleich; Lachen, weil das Ich sich in der Diskrepanz zwischen Erwartung und dem sich ihr Widersetzenden von dem Sinn befreit, der mit der Erwartung gegeben ist. Es greift ihn an und löst sich, indem es ihm eine Niederlage beibringt, in anarchischer Lust von einer Autorität, die es bisher zumindest teilweise noch anerkannte. Es entlarvt den vorgegebenen Sinn als Schein und befreit sich damit von den mit ihm verbundenen moralischen Forderungen. Das Lachen kommt aus der Freude an der Vernichtung verhaßter Vorstellungen; es braucht nicht laut zu sein und kann in Grauen und Ekel beinahe ersticken.

Durch das Lachen unterscheidet sich das Groteske vom Absurden, das dem Ich keine Möglichkeit zur Befreiung gewährt.

Die anarchische Komponente des Grotesken bringt es mit sich, daß die grotesken Werke in unserer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft häufig von Sexualität und Verbrechen bestimmt sind; denn das in einer Gesellschaft von der Autorität Verdrängte ist, wenn es ins Bewußtsein tritt, am besten geeignet, den von jener Autorität getragenen Entwurf in Frage zu stellen. Die „von dem Grotesken bevorzugten Tiere, wie Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen — das Nachtgetier und das kriechende Getier, das in anderen, dem Menschen unzugänglichen Ordnungen lebt<sup>31</sup>“, sind Repräsentanten des Verdrängten; das „Häßliche“, „Abstoßende“ gehört in einer Kultur, die das „Schöne“ zum Wert setzt, zu den Ingredienzien des Grotesken.

Da im Grotesken das Verdrängte, Verbotene hochdrängt und die bisher geltende Autorität angreift, bewirkt es „in uns ein seltsames Gefühl aus Abscheu, Angst, Bedrohung und verlockender Neugier gemischt<sup>32</sup>“.

Das Verbotene stößt hier ab und zieht zugleich an, weil es die verbotene Befreiung verspricht. Das Grotleske fasziniert, weil es bestehende Werte und die mit ihnen gegebenen Verbote angreift; es bewirkt das genaue Gegenteil von Erbauung: ein „satanisches“ Einverständnis mit der Zerstörung; deshalb nimmt das Lachen „Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters an“<sup>33</sup>.

Zum Grotlesken gehört das Grauen, weil es dem Ich die Möglichkeit nimmt, etwas, was es für wirklich hält, durch bestimmte Vorstellungen zu beherrschen, und sich dadurch vor und mit ihm zu sichern: das bisher durch Autorität gestützte Ich entwickelt Grauen, weil es sich ungewohnt darauf verwiesen sieht, die Wirklichkeit ohne Schutz durch eine Autorität zu bewältigen. Grauen und Lachen sind im Grotlesken untrennbar miteinander verbunden, weil sie dieselbe Ursache haben: den Angriff auf die Kategorien der eigenen Weltorientierung. Das Ich reagiert auf ihn gleichzeitig in zwei unterschiedlichen Weisen; das entspricht seiner ambivalenten Haltung zu jenen Kategorien. Will man dies psychoanalytisch deuten, so ist der Angriff auf die Kategorien der Weltorientierung ein Angriff des Ich auf Über-Ich-Anteile; im Lachen begegnete die Lust des Sohnes am Angriff auf den Vater und der Befreiung, im Grauen seine Angst vor der Bestrafung hierfür und vor der Schutzlosigkeit ohne den Vater. Das Ich führt die zur Verdrängung unlustvoll verwendete Energie lustvoll im Lachen ab, wenn der Verdrängungsdruck kurzfristig nachläßt, und entwickelt zugleich Grauen, wenn das Verdrängte ans Licht dringt; dies Grauen zeigt, daß das Ich von dem Über-Ich, das es angreift, noch abhängig ist und seine Strafe fürchtet.

Das Lachen ist zugleich ein Versuch des Ich, sich vor der Bedrohung und dem Grauen zu bewahren, und Distanz zu gewinnen. Es ist ein Selbstschutz, der das Grauen ertragen läßt. Grauen und Lachen werden in einem „zwiespältigen Zustand zwischen Engagement und Distanz“<sup>34</sup>, Betroffenheit und Amüsement erfahren.

Diese Verbindung von Lachen und Grauen unterscheidet das Grotleske von dem Komischen und dem Tragischen. Das Komische bewirkt befreiendes und befreites Lachen, weil es den komischen Widerspruch löst und den Rezipienten auf den Boden einer fraglosen und selbstverständlichen Weltorientierung zurückführt, wo er sich gesichert fühlen kann. Das Grotleske dagegen mischt dem Lachen Grauen bei, weil es das bisher Fraglose und Selbstverständliche angreift, nicht aber herstellt wie das

Komische; das Komische distanziert von dem Dargestellten, das Groteske distanziert ebenfalls von ihm, schafft aber zugleich eine emotionale Beziehung zu ihm. Das Tragische hebt das Grauen in der Versöhnung der Widersprüche wieder auf; es ist affirmativ, zeigt einen neuen Sinn oder stellt den alten wieder her; der tragische Held erkennt, daß er sich an einer Autorität vergangen hat, und bestraft sich zu ihrem höheren Ruhme: Ödipus blendet sich, Karl Moor übergibt sich dem Gericht<sup>35</sup>. Das Groteske dagegen ist nicht affirmativ, es läßt im Gegensatz zum Tragischen und Komischen den ihm immanenten Widerspruch bestehen; damit bleibt auch das Grauen. Wie das Tragische läßt das Groteske den Rezipienten sich in das Dargestellte einfühlen und distanziert ihn dennoch davon wie das Komische, so daß er ernsthaft betroffen und distanziert zugleich ist, sich mit Grauen als verstrickt erfährt und zugleich mit Lachen von außen betrachtet.

Das Grauen wächst mit der Existenzwichtigkeit der Vorstellungen, die das Ich verliert, und mit der Bedrohlichkeit dessen, wovor es sich nun ungeschützt gestellt sieht<sup>36</sup>. Eine Groteske, die z. B. die Regeln der Syntax, mit denen sich das Ich der Wirklichkeit bemächtigt, außer Kraft setzt, wird weniger Grauen erregen als eine Groteske, die dem Ich entscheidende Stützen, etwa die Gottesvorstellung oder die, in einer gerechten Gesellschaft zu leben, zerschlägt. — Das Grauen wächst und das Lachen schwindet, je mehr das Ich sich unter die Autorität des angegriffenen Sinns gestellt hatte. Je mehr es sich aber bereits von ihm gelöst hatte, desto eher kann es das Groteske als Mittel des satirischen Angriffs auf andere verwenden. Grauen und Lachen und mit ihnen Abhängigkeit und Lösung von den angegriffenen Kategorien der Weltorientierung gehören jedoch notwendig zum Grotesken; es kann auf keines dieser Momente verzichten.

Das Grauen des betroffenen und auf sich selbst verwiesenen Ich unterscheidet das Groteske vom Phantastischen und den meisten surrealen Strukturen, soweit sie im Bereich des bloßen Scheins bleiben.

Da sich das Groteske als Struktur erweist, in der sich das Bewußtsein mit dem, was ihm als wirklich erscheint, in der beschriebenen Weise auseinandersetzt, läßt sich sein historischer Ort bestimmen.

Es kann nur dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch

nicht durch neue ersetzt sind. So werden wir z. B. dort, wo das Vertrauen zerbricht, die Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache fassen zu können, der Sprachgrotleske begegnen; und dort, wo das Vertrauen in das sich und die Wirklichkeit beherrschende Ich zerfällt, der lyrischen Grotleske, sofern wir unter Lyrik Ichaussprache und Verständigung des Ich über und mit sich selbst verstehen. Die lyrische Grotleske kann also nicht in Zeiten aufkommen, in denen sich das Ich gefestigt und in seiner Welt gesichert fühlt, aber auch nicht in solchen, wo es als Ich gar nicht ins Bewußtsein tritt oder als gleichgültig verstanden wird. Grotleske Gedichte können weder einer klassischen, noch einer ichlosen „Lyrik“ angehören. Sie entstehen dort, wo ein hoher Anspruch an das Ich gestellt wird, dem es nicht gerecht werden kann. Die Spannung zwischen dem erwartenden Anspruch des Individuums, sich selbst und das, was ihm begegnet, von einem autonomen Personzentrum aus zu beherrschen, und seine Enttäuschung schaffen die grotleske Lyrik. Dies ist der Fall beim Zusammenbruch des bürgerlichen idealistischen Individualismus der Neuzeit — in Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts und in Deutschland mit dem üblichen Phasenverzug zu Beginn des zwanzigsten. Grotleske Lyrik heute ist nur dort möglich, wo dieser Zusammenbruch bisher noch nicht konstatiert worden war.

Ähnlich läßt sich der historische Ort des Grotlesken in den übrigen Gattungen bestimmen.

Das Grotleske ist eine brauchbare Kategorie der Literaturwissenschaft: die Kategorie ist so genau, daß sie zur Ordnung der Phänomene dienen kann, und so allgemein, daß sie nicht nur einer bestimmten Literatur gerecht wird, z. B. nicht nur der unserer Zeit, wie das bei Heidsieck der Fall ist<sup>37</sup>. Da die Grundstruktur des Grotlesken gleichbleibt, obwohl seine einzelnen Momente variieren — der Erwartungshorizont z. B. kann für das Ich mehr oder weniger wichtig sein, entsprechend kann das Grauen stärker oder schwächer sein, ebenso auch das Lachen; der Erwartungshorizont kann mehr oder weniger gesellschaftlich eingeordnet sein —, lassen sich mit Hilfe dieser Kategorie Texte eines relativ weiten Bereichs erfassen, ordnen und miteinander vergleichen.

*Anmerkungen*

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg 1957). Wir zitieren nach der zweiten Auflage von 1961.

<sup>2</sup> U. a.: Thomas Cramer, *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann* (München 1966). — Ingeborg Drewitz, *Groteske Literatur — Chance und Gefahr*, in: *Merkur* 19 (1965), S. 338 ff. — Martin Esslin, *Der Blick in den Abgrund. Das Groteske im zeitgenössischen Drama in Frankreich*, in: *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama* (1962), S. 123 ff. — Reinhold Grimm, *Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts*, in: *Der unbequeme Dürrenmatt* (1962), S. 47 ff. — Wolfgang Gross, *Gedicht- und Bildstrukturen in Dichtung und Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts* (Diss. Köln 1965). — Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* (Stuttgart 1969). — Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburg 1957). — Ders., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte* (Hamburg 1959). — Gerhard Mensching, *Das Groteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen* (Diss. Bonn 1961). — Wolfgang Promies, *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie* (München 1966). — E. E. Reed, *Dürrenmatt's ›Besuch der alten Dame‹. A Study in the Grotesque*, in: *Monatshefte f. dt. Unterr., dt. Spr. u. Lit.* 53 (1961), S. 9 ff. — Volkmar Sander, *Form und Groteske*, in: *GRM*, Bd. 45 (NF, Bd. 14) (1964), S. 303 ff.

<sup>3</sup> Wir beschränken uns auf die Literaturwissenschaft und lassen das Groteske als kunstgeschichtlichen Begriff außer acht, um die Untersuchung nicht zusätzlich mit dem Problem der Simultaneität zu belasten.

<sup>4</sup> Kayser, a. a. O., S. 194.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 198.

<sup>6</sup> A. a. O., S. 199.

<sup>7</sup> A. a. O., S. 200.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 202.

<sup>9</sup> A. a. O., S. 202.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 203.

<sup>11</sup> So z. B. das ›Kleine Literarische Lexikon‹ der Sammlung Dalp, Bd. 3 (München 1966), S. 160 und Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache* (Düsseldorf<sup>2</sup>1962), S. 288.

<sup>12</sup> Heidsieck, a. a. O., passim, z. B. S. 13 und 17.

<sup>13</sup> S. o., Anm. 11.

<sup>14</sup> Cramer, a. a. O., S. 42.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 41.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 42.

<sup>17</sup> Wir können ihn von dem Bewußtseinsakt her bestimmen, den er intendiert (Leser), und von dem, der sich in ihm niederschlägt (Autor). Diesen Unterschied brauchen wir hier nicht zu beachten, weil der Autor in seinem Bewußtseinsakt den des Lesers antizipiert.

<sup>18</sup> Auch die Bestimmungen, in denen Kayser seine Ergebnisse zusammenfaßt, werden nicht allem, was historisch „grotesk“ genannt wurde, gerecht. Auch er ist gezwungen, will er überhaupt allgemeine Aussagen machen, von dem auszugehen, was sich im Gang der Geschichte als „im besonderen Sinne grotesk“, sozusagen als „idealgrotesk“ herausbildete.

<sup>19</sup> Albert Camus, *Essais*. Bibliothèque de la Pleiade (1965), S. 120 f.

<sup>20</sup> Wolfgang Fritz Haug, *Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden* (Frankfurt 1966), S. 18.

<sup>21</sup> Vgl. Cramer S. 21: „Der gesicherte Normalbereich, zu dem die phantastische Welt in Spannung steht, ist geradezu konstitutiv für das Groteske.“

<sup>22</sup> Gottfried Benn, *Frühe Lyrik und Dramen* (1952), S. 16.

<sup>23</sup> Walter Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*. (1967). S. 129 ff.

<sup>24</sup> „Mund eines Mädchens“, „Brust“, „Nest“, „Laube“, „kleines Schwesterchen“, „eine schöne Jugend“, „schön und schnell kam auch ihr Tod“, „Ach, die kleinen“.

<sup>25</sup> Killy, a. a. O., S. 130.

<sup>26</sup> Drewitz, a. a. O., S. 338.

<sup>27</sup> Cramer hat gezeigt, daß das Groteske bei E. T. A. Hoffmann ein Mittel ist, sich über Teilwahrheiten zu erheben: Nur im Erlebnis der Spannung „kann der Mensch über die Befangenheit in Teilwirklichkeiten und Teilbereichen hinauswachsen. Das Groteske wird zum Mittel des Transzendierens“ (S. 63).

<sup>28</sup> Heidsieck, a. a. O., S. 37 ff.

<sup>29</sup> Heidsieck (S. 37) und Heselhaus (S. 287). Cramer, a. a. O., S. 58: „Beide Welten sind für Hoffmann objektiv vorhanden und daher wahr.“ Für Cramer, der zu dem Ergebnis kommt, in der Groteske werde bei Hoffmann die aus den aufeinanderstoßenden Teilwirklichkeiten bestehende Totalität dargestellt (S. 62), ist das Groteske ein „Prinzip der Erkenntnis“ (S. 61).

<sup>30</sup> Heselhaus, a. a. O., S. 287.

<sup>31</sup> Kayser, a. a. O., S. 196.

<sup>32</sup> Gross, a. a. O., S. 128.

<sup>33</sup> Kayser, a. a. O., S. 201.

<sup>34</sup> Cramer, a. a. O., S. 46.

<sup>35</sup> Zum affirmativen Charakter des Tragischen vgl.: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1965). „Eben das ist die Wirkung der tragischen Katastrophe, daß diese Entzweiung mit dem, was ist, sich auflöst. [ ... ] Die tragische Wehmut spiegelt also eine Art Affirmation, eine Rückkehr zu sich selber [ ... ]“ (S. 125). „Die tragische Affirmation [ ... ] hat den Charakter einer echten

Kommunion [ ... ] Das ‚So ist es‘ ist eine Art Selbsterkenntnis des Zuschauers, der von den Verblendungen, in denen er wie ein jeder lebt, einsichtig zurückkommt. Die tragische Affirmation ist Einsicht kraft der Sinnkontinuität, in die sich der Zuschauer selber zurückstellt“ (S. 126).

<sup>36</sup> Vgl. oben S. 91.

<sup>37</sup> Heidsieck, a. a. O., S. 29.