



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Christopher Balme, Hans-Peter Bayerdörfer,
Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele

Band 51

Jörg von Brincken

Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2006



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN-13: 978-3-484-66051-9 ISSN 0934-6252

ISBN-10: 3-484-66051-1

Zugleich: Dissertation, München, Universität, 2004.

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Johanna Boy, Brennbach

Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren

Einband: Nadele Verlags- und Industriebuchbinderei, Nehren

Danksagung

Mein Dank gilt den Herausgebern für die Aufnahme des Bandes in der Reihe.

Außerdem danke ich von Herzen

meinem Lehrer Herrn Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer für all seine Unterstützung, seine große Geduld und die vielen guten Ratschläge, die über so lange Zeit stets zur rechten Zeit kamen;

meiner wunderbaren Mutter Barbara von Brincken für den Rückhalt und die Sicherheit, die sie mir gab, für ihre Liebe und ihr Vertrauen;

meinem Bruder Wolf von Brincken für so viel intellektuelle Anregung und die technische Unterstützung;

meinem Freund Wolfgang Traeger für seine Freundschaft und seine Hilfe;

und nicht zuletzt

meiner geliebten Frau Kerstin dafür, dass sie ist, wie sie ist.

Für meine Mutter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	I
II. Theoretische Fokussierung	8
1. Kritischer Überblick über die Grotesktheorie: Zwischen Semantik und Sinnlichkeit	8
2. Ästhetische Modernität und Groteske	23
III. Die Problematik des Grotesken: Der historische Diskurs	27
1. Zum Verlust vom Wahrheitsgehalt der Freude	27
2. Die europäische Diskussion um das Groteske:	31
Zur Krise künstlerischer Verfahrensrationalität	31
2.1. Die prekäre Eigenwertigkeit ästhetischer Deformation	31
2.2. Die deutsche Diskussion:	39
2.2.1. Die Problematik von Hegels Komikbegriff: Das Ästhetische am Hässlichen	39
2.2.2. Hegels Ironiekritik	48
2.2.3. Die Gewaltbarkeit des Grotesken	54
2.2.4. Nachhegelsche Bestimmungen des Grotesken: Volkelts ›ungeheuerliches Nichts‹ – Rosenkranz' ›Grotesktauz‹ (mit einem Rekurs auf Flögels ›Harlekin‹)	56
2.2.5. Schlegel: Die moderne ›Mythologie des Hässlichen‹	58
2.2.7. Das Groteske im Umkreis der deutschen Romantik	62
2.2.7.1. Jean Paul und Vischer	62
2.2.7.2. E.T.A. Hoffmann	67
2.2.7.3. Tieck	71
IV. Victor Hugos <i>Préface de Cromwell</i> : Die romantische Programmatik des Hässlichen	76
1. Die französische Romantik	76
2. Künstlerische Originalität und Deformation	80
3. Die frappierende Wirkung des Grotesken	84
4. Die Nivellierung des Unterschiedes von ›innerer‹ und ›äußerer‹ Hässlichkeit und die komische ›Verkleinerung‹ des Erhabenen	88

V.	Die französische Pantomime: Das <i>Théâtre des Funambules</i> und Deburau	92
1.	Theoretische und kritische Perspektivierung – Einleitung in die Auseinandersetzung mit der Pantomime unter Rekurs auf Adorno	92
1.1.	Die <i>tour de force</i> mit Adorno	92
1.1.1.	Das Hässliche als das Gewalttätige der Kunst: Zum Zusammenhang von Formgebung und De-Formation	92
1.1.2.	Die »niedere« Kunstform als Substrat der Kunst: Die <i>tour de force</i> und das Clownshafte	98
1.2.	Die französische Pantomime des 19. Jahrhunderts: Exploitationstheater	101
2.	»vingt ans de révolution ont donné à l'imagination d'autres besoins«: Das neue Interesse am Schlechten	108
2.1.	Die grausame Wirklichkeit: Revolution, Gewalt und ästhetischer Mehrwert	108
2.2.	Die »blutige Komödie« als Antwort auf das epochale Trauma	113
3.	»Le théâtre tel que nous le rêvons«: Die romantische Entdeckung der Pantomime	116
3.1.	Erstaunen und Überraschen – Gautiers Bestimmung der ästhetischen Eigenwertigkeit der Pantomime	117
3.2.	Jules Janin: Die Pantomime als <i>théâtre ignoble</i>	123
4.	Melodram und Pantomime: Die komische Exploitation des Gewaltsubstrats	126
4.1.	<i>évidence – étonnement</i> : Das melodramatische Struktur-Erbe der Pantomimen	126
4.2.	Die »verkleinernde« Nachahmung melodramatischer Kampfszenen	131
4.3.	Die zentrale Aktions-Figur der Pantomime: <i>cascade</i>	134
4.4.	Raffinement des intensiv bewegten Körpers	139
4.5.	Das theatrale Potenzial der Gewalt	141
4.5.1.	Grausame Bilder und unsichere Assoziationen	141
4.5.2.	Exzentrische Körper: Deformation als Abstraktion	145
5.	Fantastischer Schrecken	149
5.1.	Die Durchdringung von Komik und Fantastik: Entreferentialisierung und Effekt-Überbietung	150
5.2.	Schrecklich komische Spektakel	159
5.2.1.	»Illusionismus« des Grauens, »Folgenlosigkeit« der Gewalt: Körper in der Differenz	159
5.2.2.	Die Dynamik des verstümmelten Körpers: Mutilation als Motor szenischer Transformation	165
6.	Die dynamische Grimasse	171
6.1.	Der Zusammenhang von Affektrepertoire und extrovertiertem Spiel	171
6.2.	<i>Commedia</i> -Bezug? – Eine Reflexion im Rekurs auf Paul Hippeau	173
6.3.	Die Körpergrimasse	175
7.	Deburau/Pierrot: »mille acteurs dans un seul«	177

7.1.	Das Laster als produktives Prinzip: Amoral als Herausforderung an die Darstellungsraffinesse	178
7.2.	Technische Perfektion und Artifizialität des Ausdrucks.	183
7.3.	Der ›Sarkasmus‹ von Pierrot/Deburau: <i>sang-froid</i> und die Souveränität des Akteurs	188
8.	Reflexe und Wechselwirkungen: Pantomime und Deformation bei Gautier und Champfleury.	194
8.1.	Gautier	194
8.1.1.	Das Groteske vs. die Satire.	194
8.1.2.	Der Clown: Die ideale Hässlichkeit und das bedenkliche Lachen	200
8.1.3.	<i>Shakspeare aux Funambules</i> : Die Ironie des Tödlichen.	205
8.1.4.	Das Schreckliche als ›Motiv‹: Verlust seiner Realität	212
8.2.	Champfleury : »[...] toute mon œuvre funambulesque est logique à désespérer Aristote [...]«	220
8.2.1.	Die ›Logik‹ der Pantomime	220
8.2.2.	Die Beibehaltung des Prinzips des Grotesken: Die Karikatur-Referenz	229
8.2.3.	Der Tod: »prétexte à littérature«	231
V.	Die englischen Clowns.	238
1.	Der <i>style anglais</i> : Bewunderung und Skepsis von französischer Seite	238
2.	Baudelaires <i>comic absolu</i> und die englische Pantomime als dessen Paradigma	244
2.1.	Beitrag zur Pathologie der Moderne: Das satanische Lachen	244
2.2.	Das absolute Komische: Das Hässliche als Kreation	247
2.3.	Karikatur bei Baudelaire: Die aggressive Überzeichnung	252
2.4.	Baudelaire und die englische Pantomime	258
2.4.1.	Die Gewaltbarkeit der clownesken Erscheinung.	258
2.4.2.	<i>le vertige</i> : Reine Dynamik als Strukturprinzip der englischen Szene – mit Rückblick auf den deutschen Diskurs.	264
3.	Die Hanlon-Lees: »les gens les plus intéressantes que le siècle ait produit«	271
3.1.	Erste Annäherung an die Clown-Monster: Die bedrohliche Erscheinung der theatralen Karikatur	271
3.2.	Zum ›Realismus‹ der Hanlon-Lees	275
3.2.1.	Das Prinzip der <i>agitation</i> : Akrobatische Bewegung, Metropole und <i>désinvolture</i>	275
3.2.2.	Théodore de Banville – ›Theoretiker‹ der Hanlon-Lees	281
3.2.3.	Die Szene als Nichtort und Transformationsraum.	282
3.2.4.	Die Reorganisation natürlicher Handlungsverläufe: <i>Le Duel</i>	284
3.3.	Die Hanlon-Pantomime unter Bergsonscher Perspektive: Mechanik und Dynamik.	292
3.4.	Akrobatik und Gewalt.	301

3.4.1.	<i>Pierrot terrible</i> : Die schreckliche Figur und ihre Spieldynamik.	302
3.4.2.	Die Banalität und das Bestialische	306
3.4.3.	Verspieltes Mitleid, verspielter Schrecken: Die Subversion empathischer und mitleidiger Einlassung durch Tempo und Intensität	309
3.4.4.	Strategien der Entnarrativierung des Schrecklichen: Befremdliche Bildsequenzen.	312
3.4.5.	Wahnsinnige Akrobatik und ästhetische Autonomie	318
VII.	Die Wiedergeburt der Pantomime aus dem Geist des Bösen	323
1.	Verdüsterung der Pantomime	323
2.	Décadence und Tod	326
3.	Paul Margueritte: Das Prinzip des satanischen Pierrot.	332
3.1.	<i>Pierrot Assassin de sa Femme</i>	332
3.1.1.	Die Wiederauferstehung des Genres	332
3.1.2.	Amoral und Artifizialität: Die Überbietung des komischen Typus ins Böse.	333
3.1.3.	Nachahmung von Distanz	337
3.2.	Die Ambivalenz des Komisch-Schrecklichen und die ›artifizuell-perverse‹ Motivation	342
3.3.	Das Tragische als formaler Zwang	348
3.4.	Das erschreckende Abbild	354
3.4.1.	Reflexion zum ›Unheimlichen‹ – unter Rekurs auf Diderot.	354
3.4.2.	<i>La Peur</i> : Die Angst vor dem Bild der Angst und die unheimliche Distanz zwischen Akteur und Rolle	357
4.	Joris-Karl Huysmans' <i>Pierrot sceptique</i> – Die nihilistische Semantik der Pantomime	361
4.1.	Das Vorbild der Hanlon-Lees.	361
4.2.	Skepsis und Nihilismus – Die <i>narratio</i> von <i>Pierrot sceptique</i>	363
4.3.	Die prekäre Liaison; Sozialsatire – Schauspielmetapher – Gewaltmotiv	365
4.4.	Die pessimistische Ver-Spielung des Ästhetischen: Pierrot als Chiffre des Todes	368
VIII.	Schluss: ... mit Lustig?	374
IX.	Anhang	385
1.	Pantomimen	385
2.	Literatur.	389

Einleitung

Solventur risu tabulae, tu missus abibis

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Kunst der französischen Pantomime, so wie sie sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunächst als rein aliterarisches Unterhaltungstheater etablierte, um ab der Mitte und verstärkt zum Ende des 19. Jahrhunderts in die Hände arrivierter Autoren überzugehen, unter der ästhetischen Kategorie des Grotesken zu erfassen.

Es gilt dabei, *beiden* thematischen Aspekten gleichermaßen gerecht zu werden: der Pantomimenästhetik *und* dem Grotesken als zentralem Paradigma einer modernen Ästhetik des Hässlichen, die – wie Carsten Zelle zu Recht meint – als »brandaktueller Theorierahmen«¹ auch noch für die Tendenzen heutiger Kunst zu fungieren vermag.

Hierin ist bereits eine perspektivische Differenz ausgemacht. Ist das Groteske innerhalb der aktuellen Kunst und kunsttheoretischen Diskussion eine nicht mehr wegzudenkende Größe, so ist die Pantomime in ihrer im Folgenden zu untersuchenden Form: der des auf Effekt und Amüsement abgestellten Spektakels, trotz einiger liebevoller und luzider Arbeiten zum Thema, nahezu gänzlich aus dem allgemeinen Bewusstsein verschwunden.

Über die Gründe hierfür kann spekuliert werden: Zum einen handelte es sich bei der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts – zunächst – um ein Theater, das vorrangig unterhalten wollte. Sie war genuin aliterarisches ›reines‹ Spiel, dessen artistisch und akrobatisch geschulte Darsteller im Verlass auf die Trick- und Verwandlungstechnik der Bühne auf die Erzeugung verblüffender *visueller Wirkungen* abzielten. Das heißt auch, dass, obwohl Szenare und Beschreibungen erhalten sind, ihr eigentlicher performativer Wert aus heutiger Sicht, also im Abstand von über hundert bzw. fast zweihundert Jahren, schwierig zu erschließen und hinsichtlich seiner Bedeutung für eine moderne theatrale Ästhetik perspektivierbar ist.

Zweitens schadete wohl das der Pantomime allenthalben aufgeklebte Etikett der ›Volkskunst‹, mit dem man ihr, durchaus unter ideologischen Vorzeichen, den Nimbus von Unverbrauchtsein und ›Authentizität‹ sowie das Implikat eines ›demokratischen

¹ Carsten Zelle: Ästhetik des Hässlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelsstrategien der ästhetischen Moderne. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998, S. 197–234, S. 231.

Fonds zu attribuieren suchte. Scheinbar perfekt ließ sie sich so als Herausforderung einer offiziellen Theaterkultur und der durch sie reproduzierten symbolischen Ordnung verzeichnen. Diese Relationierung zur populären Kultur trug jedoch in dem Maße zum Verblässen der Pantomime als eigenständiger Form bei, wie mit Beginn des 20. Jahrhunderts ein *performative turn* einsetzte, der generell auf das Paradigma der ›niederen‹ Unterhaltungskünste rekurrierte. Die Emphase der historischen Avantgarden auf dem ludischen Vorbild von Zirkus, *Variété* und *Music Hall* machte scheinbar eine gesonderte Rekurrenz auf eine Kunst obsolet, die bereits nach der Mitte des 19. Jahrhunderts im Ableben begriffen war, um schließlich nach einem nochmaligen Höhenflug in den 70er Jahren schließlich vollends literarisiert zu werden.

Drittens und für unseren Fokus entscheidend: Bereits das für die Diskussion der Pantomime veranschlagte Bild der französischen Romantik bedarf dort, wo es auf die oben angesprochene Authentizitäts-Perspektive abstellt, dringend einer Ausdifferenzierung, die in den letzten Jahren bereits innerhalb der Forschung anvisiert wurde. Nicht nur die deutsche, auch die französische Romantik muss dezidiert unter *ästhetischen* Vorzeichen, d.h. hinsichtlich einer tiefgreifenden Differenz zwischen Realität/Empirie und Kunstraum befragt werden. Bereits die von Victor Hugo in seiner *Préface de Cromwell* unter dem Etikett des Grotesken proklamierte Tendenz auf *vérité* hat nichts mit vordergründiger Mimesis zu tun und ist schon gar nicht mit einer Verpflichtung der Kunst auf ein soziales oder ethisches Fundament angesichts realer Misstände zu verwechseln. Vielmehr schreibt sie sich von der Prämisse ästhetischer Transformation der Wirklichkeit über deformativ-strategische Ansätze her – ein Postulat, das einen genuin über- oder sogar amoralischen Fond verzeichnen lässt. Erst über solche Relationierung von Realität und Kunstraum konnte sich in der Folge ein romantischer, und in dessen Folge wiederum ein dekadenter Diskurs um die theatrale Wertigkeit der Pantomime entwickeln. Der grundlegende Topos dessen ist das Hässliche in seiner hochartifizialen Verfassung: die Deformation als *Ästhetikum*.

Jedoch: Soll im Folgenden die Pantomime als wesentliche theatrale Ausprägung einer modernen Ästhetik des Hässlichen diskutiert werden, dann kann das nur geschehen, wenn man ihre eigenen Ansprüche zunächst ausblendet, bzw. die ›Selbst-Vergessenheit‹ der Pantomimenkunst in dieser Hinsicht veranschlagt. Es ist nicht anzunehmen, dass etwa die Macher des *Théâtre des Funambules* auf die Bedeutung ihrer Darbietungen für einen modernen Diskurs um das Hässliche reflektierten, sie organisierten ihre Szenen nach den Prämissen eines kommerziellen Unterhaltungstheaters und seines Amusement-Werts. Impulskraft für eine Groteskästhetik erlangte das pantomimische Spiel erst, als die Romantiker sich zum Ende der 1820er Jahre (dem eigentlichen Ausgangspunkt unserer Analyse) mit ihr zu beschäftigen begannen. Insofern ist von der schieren historischen Faktizität abzusehen, und stattdessen zu fragen, inwieweit ein romantischer Reflexions-Horizont und in seiner Folge der Diskurs um eine moderne Ästhetik des Hässlichen in dem von den Pantomimen Präsentierten einen anspruchsvollen Gegenstand fand.

Isabelle Baugé etwa geht in dieser Hinsicht vom Paradigma des stummen, bewegten Körpers aus, wenn sie schreibt:

Cet art du silence privilégie systématiquement une vision du corps comme réceptacle, comme boîte de Pandore de laquelle tout ce que l'imagination peut enfanter sortira.²

Entgegen Baugés Perspektive, die, wie einige andere Arbeiten, vor allem auf den Wert der Pantomime und der in ihr präsentierten Physis für imaginative Entgrenzung und die Aktivierung des Unbewussten abstellt, ist weitaus stärker auf die artistischen Verfahrensweisen und Spieltechniken zu insistieren, die dem Spektakel der Pantomime sein Fundament gaben. Denn nur auf diese Weise kann die romantische und die ihre folgende dekadente Emphase ihrerseits profiliert werden. Hält man sich vor Augen, dass die Pantomime ein virtuoses Artisten-Theater war, das vor allem unterhalten wollte, so ist die romantische Vorliebe auch in dieser Hinsicht ausgesprochen ernst zu nehmen: Der im Artistischen implizierte Gedanke an eine ›reine‹ Komik von Körper und Theatercoup, lässt es nicht, oder zumindest nicht ohne weiteres zu, einen tiefergelegten ›anthropologischen‹ Mehrwert anzunehmen, auch wenn eine solcher Reflex in einer die Pierrot-Figur metaphorisierenden Literatur im 19. Jahrhundert durchweg zu verzeichnen ist. Aber solche symbolischen Transkriptionen sind für die Analyse nur dann von Wert, wenn an ihnen das Spezifikum des Amüsierspiels mitreflektiert wurde: Dies liegt gerade in seiner genuinen Attitüde der *Désinvolture* gegenüber philosophischen, weltanschaulichen, moralischen, semantischen und auch imaginativen Beglaubigungen, die seinen Spielraum außerästhetisch abzusichern in der Lage gewesen wären

Tatsächlich entfaltete die Pantomime gerade dort, wo sie sich als ›oberflächliche‹ Spielkomik gerierte und also das theatrale Potenzial des Körpers quasi rein darbot, den wichtigsten Impact für den zeitgenössischen theoretischen und kritischen Diskurs. Zugleich jedoch wird diese genuin komische Distanz vom pragmatisch Gelebten durchaus als Krisensymptom mitreflektiert. Und zwar im Hinblick auf die der Pantomime genuinen Motive. Um es vorab zu sagen: Die vorliegende Arbeit hat keine leichte Kost zu ihrem Thema. Die Pantomime im Frankreich des 19. Jahrhunderts war, auch hierin nahezu vergessen, ein Spiel, das um die bewegten Bilder von Gewalt, Mord und Totschlag, Verstümmelung, horribler Deformation, Unheimlichkeit und – nicht zu vergessen – gnadenloser Unmoral gravitierte. Zwar bezog sie ihre Komik nicht ausschließlich aus dieser Ikonographie, ihren grotesken Wert in einem von uns im Folgenden zu spezifizierenden Sinne gewann die Pantomime aber unter allen Umständen daran. Ganz generell formuliert: Die brutale Szene ist in all ihren Variationsmöglichkeiten aus unserer Sicht der eigentliche, im Laufe der modernistischen Evolution des Genres intensiver reflektierte und erschlossene groteske Kern der Pantomime des 19. Jahrhunderts.

Nun läge die Vermutung nahe, dass das stumme Spiel darin in erster Linie ein relativistisches und nivellistisches Publikums-Interesse gegenüber einem Thema bediente, welches innerhalb der Lebenswelt eine ernsthafte Einlassung nahezu zwingend verlangte, dass es also eine komisch-ironische Brechung des Schrecklichen, einen *comic relief* veranstaltete. Eine solche Perspektive wäre jedoch verkürzend. In ihr ist der wesentliche Umstand ausgeblendet, dass die Pantomime ein akrobatisch-technisches Spektakel war, das auf den

² Isabelle Baugé: *Pantomime, Littérature et Arts visuels. Crise de la Représentation (1820–1880)*. Paris 1995, S. 407.

dynamischen *Effekt* des Dargestellten und seinen Überraschungs- und Verblüffungswert abgestellt war. Gerade hier scheint sich ein spezifischer Anknüpfungspunkt zur romantischen Doktrin zu ergeben. Stendhal, der erste Theoretiker der Modernität innerhalb der französischen Romantik, hatte in seiner programmatischen Schrift *Racine et Shakespeare* die Frage gestellt, was ›Romantizismus‹ eigentlich bedeute, und unmittelbar im Anschluss die Antwort gegeben:

*Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires, qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leur croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.*³

Die hierin geführte Volte gegen eine klassizistische Tradition fordert als ästhetische Entsprechung einen spezifisch ›neuen‹ Begriff von Kunst generell und Drama im Besonderen: Das neue »plaisir dramatique«⁴ geht nicht mehr in erster Linie auf Inhalte aus, sondern ist Resultat der Inszenesetzung von frappierenden »actions énergiques«⁵.

Das hier bereits indizierte Unterlaufen der herkömmlichen Sinn-Prämisse und der Verpflichtung auf eine inhaltlich-kausal unterlegte dramatische narratio zugunsten eines ins Energetische tendierenden Aktionsbegriffes gewährt prinzipiell auch dem Hässlichen, wofern es nur den erwünschten Effekt garantiert, Einlass in die Kunst.

Hier deutet sich bereits an, inwieweit sich in der Folge auch der Begriff des *komischen Plaisirs* innerhalb der romantischen Moderne verschoben wird: Er kommt nicht daher als Aufweis einer Ironie-Übereinkunft zwischen Kunstwerk und Rezipient, zwischen Bühne und Saal. Es geht nicht um eine *Semantik* des ironischen Bruches prekärer Gegebenheiten, die auf reflexivem Wege humoristische Erleichterung schafft. Vielmehr sucht eine Kunst, durch welche die Vorstellung einer Plaisir erregenden energetischen Aktion eingelöst wird, entlang der komischen Präsentation des Schrecklichen und Difformen *frappierende* Wirkungen zu stellen, die den Betrachter in besonderem Maße affizieren. Gerade die Pantomime konnte dieses Desiderat einlösen, weil ihr komisches Spiel von vorneherein keines der *gelehrten* Belustigung war, sondern eines, in dem auf das schiere Substrat an dynamischer Körperaktion gesetzt wurde.

In dieser Purifikation der komischen Deformation von jeglicher Außenabsicherung ist in der Tat immer auch tief greifende Irritation impliziert. Das gilt es zu betonen. Denn was bereits in der frühen Form der Pantomime um das Jahr 1820 herum strukturell angelegt ist, wird in der Folge seine theoretische Fassung und vor allem seine prekäre Markierung finden: Das um das Gewalt- und Difformationsmotiv herum organisierte stumme Spiel tendiert zu einer intensiven Eindrücklichkeit, die unter anderem der mit allen Wassern des Immoralimus gewaschene Baudelaire als ›Gewaltsamkeit‹ beschreiben sollte – hierin eine theoretische Perspektive Adornos vorwegnehmend. Komisch-groteske Deformation, die *nichts will* (außer unterhalten), kommt einem genuin ›lizenzlosen‹ aggressiven künstlerischen Aneignungs- und Transformationsgestus gleich, dessen ästhetische Selbstgenügsamkeit und Unbekümmertheit angesichts der Exploitation schrecklicher

³ Stendhal: *Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme*. Paris 1925, S. 32f.

⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, S. 6.

⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, S. 2.

Motive hochirritativ wirkt: Die im Groteskkomischen ausgespielte Distanz zur Realität und Faktizität des Schrecklichen wird selber bedrohlich. Und umso prekärer ist das, weil ihr nach wie vor die an dieser Distanz im Betrachter entzündete Wirkung ästhetischer *Lust* beikommt.

In der Tat löst die Pantomime damit die wesentliche Strukturprämisse des modernen Grotesken ein, das sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollends zu einer Kategorie entwickelte, in der die Erregung von Schrecken unauflöslich an die komische Deformation selbst gebunden ist. Und alle in der Kategorie implizierten Problematiken – sowohl ästhetischer als auch ethischer Natur – enthält auch das stumme Spiel nukleushaft.

Nun ist damit die theoretische Strukturierung der vorliegenden Arbeit eingeholt. Weder die bloße Addition von Komik und Schrecken noch die Rückführung von Lachen und Grauen auf einen theoretisch vorgefassten Rahmen, etwa psychologischer Art, kann die Tragweite dieser Problematik erschließen helfen. Vielmehr ist die wesentliche theoretische Prämisse, die These, dass sich über die komische Transformation des Empirischen eine Distanz herstellen lässt, die selber irritatives Potenzial entbindet, in einer Vorab-einlassung auf den ästhetischen Diskurs der Moderne, wie er sich um 1800 etabliert und in der Folge eine Wirkung bis heute entfaltet, zu entwickeln.

Dabei ist aus wesentlichen Gründen auch dem nicht-französischen und speziell dem deutschen Diskurs gebührender Raum zu gewähren. Zum einen und ganz generell, weil sich sämtliche Perspektiven einer modernen Ästhetik aus übernationalen Zusammenhängen ergeben haben. Weiters, weil die Vorstöße der französischen Romantik deutlich von deutschen Reflexionslagen beeinflusst sind. Und schließlich im ganz Besonderen, weil der Gedanke an eine prekäre Dimension des Modus ästhetischer Distanzierung sich zentral einer Lektüre deutscher Ästhetiktheorie entnehmen lässt. Die Proliferation des Grotesken kann in der Tat als Folge einer dialektischen Radikalisierung des klassischen Paradigmas von der Autonomie des ästhetischen Raumes begriffen werden. Bereits Hegels Systematik lässt, so wird es unsere Analyse zeigen, eine dem Wahren und Guten von Seiten des Ästhetischen drohende Gefahr relativ offenkundig werden. Und zwar ausgerechnet in Gestalt des Komischen.

Im Umkreis der deutschen Romantik werden die von Hegel gehegten Dünkel eine positive Transkription erfahren. Das Hinüberwirken dieser Tendenz ist ein weiterer Grund für die raumgreifende Untersuchung des deutschen Beispiels: Baudelaire, dessen Groteskauffassung ob ihrer Luzidität unverständlicherweise keinen weiteren theoretischen Impact entfaltet hat, wird etwa in seiner Affirmation explizit und implizit auf deutsche Vorbilder (Hoffmann, Tieck, Schlegel) rekurren.

Und schließlich: Es geht vorliegender Untersuchung darum, eine Alternative zu solchen Theorieansätzen zu liefern, die – zumeist im Rekurs auf Bachtin – das Groteske als ›die bessere Komik‹ entlang einer Systematik der Difformen zu fassen suchen, also etwa anhand des bekannten ikonographischen Dreierpools von ›Hyperbolisierung‹, ›Verkehrung von Oben und Unten‹ und ›Hybridbildung‹. Aus unserer Sicht liegt das Substrat des Grotesken dagegen in *jeglicher* Art komischer Deformation beschlossen, und zwar deswegen, weil das Komische kategoriell immer auf die *artifizielle*, d.h. genuin ästhetische Verfasstheit des Hässlichen ausgeht und ihm damit die *Noblesse* ›ästhetischen Scheinens‹ verleiht, die es allererst zum Gegenstand des *Plaisirs* werden lässt.

Es geht mithin darum, die ›dunkle‹ Seite des Amüsemments und die erschreckende Dimension des Lacherregenden aufzudecken. Dass diese gerade dort liegt, wo auch die ›Unschuldvermutung‹ gegenüber dem komischen Spiel anzubringen ist: in seiner Sorglosigkeit gegenüber dem ethischen Einwand, wird zu zeigen sein.

Was das perspektivischen Etikett ›französische Pantomime‹ betrifft, so gilt es zwei Annoncen zu machen: Zum einen wird die Arbeit stets um den Zusammenhang von Pantomime und moderner Ästhetik des Hässlichen gravitieren. Mithin werden dort, wo der zeitgenössische Pantomimendiskurs wesentlich zur Profilierung anderer Genres beiträgt, die sich dem Difformen verpflichtet haben, solche Bezüge herausgestellt werden – *et vice versa*. Das betrifft etwa den engeren ludischen Bereich der Circusclownerie, jedoch auch das bildgestalterische Medium der Karikatur. Damit ist auch gesagt, dass die historische Theorie des Grotesken und Hässlichen, wofern sie – wie im Falle Baudelaires und Gautiers – Reflexe seitens des stummen Spiels verzeichnen lässt, immer wieder in den Fokus gerückt wird.

Die zweite Annonce betrifft das nationale Adjektiv: ›Französisch‹ weist auf ›Spiel auf französischem Boden‹, welches innerhalb der französischen Kritik reflektiert wurde. Eine wesentliche Einlassung kann somit den aus England importierten *style anglais* betreffen: Eine Art der Pantomime, die hinsichtlich ihres Grades an aggressiver Übertreibung und in ihrer gnadenlosen Ausschlachtung der Motivik des Grässlichen und Grausamen zur veritablen Überbieterin des original französischen Spiels avancierte.

Der Begriff der *tour de force* erhält erst an dieser Stelle seine radikale Entsprechung: Er wurde als Motto-Überschrift gewählt, weil er sowohl einen historischen Hintergrund wie eine theoretische Perspektivierung enthält. Einmal wählte ihn der der ›Prinz‹ der damaligen Kritik, Jules Janin, um das akrobatische Aktionssubstrat der zeitgenössischen Pantomime zu bezeichnen. Zum anderen diente der Begriff Adorno zur Konzipierung seiner Ästhetik. Er begreift den akrobatischen Akt, das körperliche Kunststück, das sich selbst genug ist, als strukturelle Metapher für den Fond jeder Kunst. Es dient ihm dermaßen auch als Kritikbegriff am genuin gewaltsamen Gestus, der in ästhetischer Gestaltung generell liegt und der, als solcher ausgestellt, eine neue Qualität des Hässlichen innerhalb der ›verfinsterten Moderne‹ anvisieren lässt: Hässlichkeit, wo sie dargestellt wird, wird zum impliziten Einbekenntnis, dass dem Ästhetischen als einem Ergebnis der Transformation des Empirischen das Grausame inhäriert. Insofern wir es also mit einem nach allgemeinem Empfinden durchaus problematischen Gegenstand zu tun haben, soll nach der Diskussion der Grotesktheorie bis zu Hugo eine kritische und theoretische Perspektivierung im Ausgang von Adorno erfolgen.

Die im Anschluss daran begonnene Auseinandersetzung mit der Pantomime wird entsprechend gleich am wesentlichen Differenzkriterium der französischen zur deutschen Ästhetik des Hässlichen festmachen. Geht es in letzterer vorrangig um die bewusstseinsmäßigen und wirkungsästhetischen Implikate eines ästhetisch autonomen Hässlichen, so wird eine solches ›In-die-Distanz-Rücken‹ dort besonders heikel, wo es, wie in Frankreich, auf einen der gesellschaftlichen Realität abgeschauten Motivvorrat zurückgreift. Mit anderen Worten: Die flottierende Gewaltikonographie der französischen Pantomime ist nicht vom Trauma der französischen Revolution und der sie arrondierenden gesellschaftlichen Umwälzungen und Wertsclerosen zu denken. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

wird sich eine spezifische Relation von pantomimischem Kunstraum und Faktischem immer wieder ergeben, allerdings keinesfalls im Sinne klassischer mimetischer Referenz, sondern in Form einer Transformation, die den *terreur* ebenso verspielt wie sie ihn spielerisch erzeugt.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass weder die moralinsaure Kritik einer großartigen Kunstform Pantomime noch die Demontage der ihr entsprechenden ästhetischen Kategorie des Grotesken angestrebt ist. Im Gegenteil geht es darum, das theatrale Potenzial einer grausamen Komik durchweg ernst zu nehmen und es dementsprechend in all seinen Nuancen zwischen Spielerischem und Prekärem zu reflektieren.

II. Theoretische Fokussierung

1. Kritischer Überblick über die Grotesktheorie: Zwischen Semantik und Sinnlichkeit

Das Problem der Groteskforschung und -theorie war von Beginn an die Polyvalenz des Begriffes und die damit einhergehende Vielfältigkeit des Untersuchungsgegenstandes. Beklagt bereits der Urvater der germanistischen Auseinandersetzung mit dem Grotesken, Wolfgang Kayser 1957 das »weite Feld«, »das unser Wort da decken muß«¹ und resümiert Steig dreizehn Jahre später »Es hat etliche Versuche gegeben, das Groteske systematisch zu untersuchen und zu definieren, aber dem Gegenstand umfassend gerecht zu werden, gelang dabei nicht.«², so schlägt Buck noch einmal achtzehn Jahre später vor, den Begriff des Grotesken »so zu bestimmen, dass er sich als Instrument der Literaturwissenschaft verwenden läßt. Begriffsbestimmung bedeutet in diesem Fall Begriffsbegrenzung.«³ Die erfolgten Systematisierungsversuche konnten dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Wort *grotesk* im Künstlerdiskurs wie in der theoretischen Reflexion selber auf außerordentlich vielfältige Weise verwendet wurde: Synonym für jegliche Form extremer und/oder deutlich zu Tage tretender Deformation wird es semantisch mit dem Erhabenen, dem Grobkomischen, dem Wunderbaren und Phantastischen, dem Sonderbaren, dem Exzentrischen sowie dem Unheimlichen kurzgeschlossen und bietet der systematischen und historischen Aufarbeitung ein schier unerschöpfliches Feld an divergenten Ausprägungen und Signaturen. Geoffrey Galt Harpham bringt dieses Faktum unscharfer Assoziierbarkeit auf den Punkt, wenn er schreibt, es sei zwar »relatively easy to recognize the grotesque ›in‹ a work of art, but quite difficult to apprehend the grotesque directly.«⁴

In all den theoretischen Bemühungen schlägt negativ zu Buche, dass das Groteske kein Substanzbegriff ist, sondern immer nur Artikulation einer erfahrenen »Dekomposition symbolisch-kultureller Ordnungsstrukturen«⁵, die jedoch als solche immer abhängig ist von den innerhalb einer Gesellschaft herrschenden Wertsystemen. Diese genuine Relativität der ästhetischen Figur des Grotesken, die ihre Entsprechung im historisch wie

¹ Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Dichtung und Malerei. Oldenburg/Hamburg 1957, S. 29.

² Michael Steig: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese. In Otto F. Best: Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 69–84, S. 69.

³ Theo Buck: Das Groteske bei Büchner. In: Études germaniques 1/1988, S. 66–81, S. 66.

⁴ Geoffrey Galt Harpham: On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton 1982. S. XVI.

⁵ Peter Fuß: Das Groteske. Ein Medium kulturellen Wandels. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 147.

subjektiv je anders gelagerten apperzeptiven Vermögen der jeweiligen Betrachter findet, lässt es lediglich zu, als Konstante die Verbindung einer spezifischen Art der ästhetischen Deformation mit einer durch sie evozierten Irritation zu veranschlagen, zu welchen formalen oder inhaltlichen Bedingungen sie auch statthaben, zu welchen Zwecken auch immer sie beansprucht werden mag.⁶

Tatsächlich ist Peter Fuß darin zuzustimmen, dass die Kategorie des Grotesken insofern selbstreferentiell ist, als sie innerhalb ihrer Diskursgeschichte immer der begriffliche Platzhalter für jede Art von Phänomenen war, die innerhalb eines historisch vorgegebenen und sozial reglementierten Rahmens von Erfahrung, Verstehen und ästhetischem Empfinden dessen Störung und Negation vorstellen:

Die Abhängigkeit des Grotesken vom Klassischen [gemeint ist ein jeweils überkommener ästhetischer Kanon sowie sein weltanschaulicher Fond; der Verf.] schlägt sich in den gängigen Interpretationen des Grotesken nieder, die ihren Gegenstand meist durch Worte mit *negierendem* Präfix beschreiben. Rosenkranz spricht von ›Amorphie‹, ›Asymmetrie‹, ›Disharmonie‹ oder ›Disproportion‹. [...] Schneegans bezeichnet es als ›Ungeheuerlichkeit‹ [...], Kayser verbindet es mit dem ›Unheimliche[n]‹, mit ›Unbestimmtheit‹, ›Unordnung‹ und ›Unsinn‹. [...] Es ist [...] unaussprechlich, weil die Sprachordnung und der ihr zur Verfügung stehende Begriff eine klassische (auf Stabilität und Allgemeinverbindlichkeit gerichtete) Ordnung ist. Das Groteske entzieht sich ihr und kann daher nur als Negation einer vorgängigen (klassischen) Ordnung beschrieben werden, die die Mittel zur Beschreibung bereitstellt.⁷

Angesichts dieser semiotischen Shifterfunktion des Groteskbegriffes, die es als Etikett jedweder ästhetischen Transgression zu beanspruchen erlaubt, nimmt die Kategorie selber ›chimärische‹ Züge an:

Die Kategorie des Grotesken ist eine chimärische Kategorie, da sich in ihr die Kategorien mischen. Es handelt sich um eine amorphe Menge sich überlagernder Schnittmengen des Komischen, des Unheimlichen, des Phantastischen, des Absurden und der Satire, die ein Feld mit zur Mitte hin kontinuierlich zunehmender Dichte bilden, dessen Rand sich nicht scharf abhebt. Der Versuch, ihre Kontur scharf zu umreißen, kann die Eigentümlichkeit einer Kategorie gerade nicht erfassen, die nicht nur chimärische Phänomene enthält, sondern selbst chimärisch ist.⁸

Es verwundert es nicht, dass groteske Kunst innerhalb der klassischen Phasen der Kunstgeschichte Opfer einer weitgehenden Marginalisierung wurde und als unschöne oder sogar schädliche Effektartistik dem Manierismusvorwurf unterlag. Nun scheint sich jedoch gerade dieses Verhältnis in der Moderne wesentlich zu verschieben: Das Groteske wird nicht mehr als Randerscheinung der Kunst- und Literatur- wie auch der Theatergeschichte gesehen, sondern es avanciert parallel zur generellen Aufwertung des Hässlichen zu einer zentralen ästhetischen Kategorie:

⁶ Vgl. dazu Arnold Heidsieck, nach dessen Ansicht es etwas ›Identisches im Begriff des Grotesken‹ gibt, nämlich die Figur der Deformation. Vgl. Arnold Heidsieck: Das Groteske und Absurde im modernen Drama. Stuttgart [u.a.] 1969, S. 11ff.

Vgl. ebenso Holger Sandig: Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende. München 1980, S. 12.

⁷ Fuß, Groteske, S. 152/Anm. 107.

⁸ Fuß, Groteske, S. 112.

In der Moderne wird das Grotleske zum zentralen Moment der Kunst. Sie ist die grotleske Epoche par excellence. [...] Moderne Kunst ist wesentlich grotlesk. [...] Auf dem Sektor der Kunst verliert der Grotlesk-Begriff seine diakritische Relevanz. Als *ästhetische* Kategorie ist er koextensiv mit der ›Neuzeit‹.⁹

Nun setzt sich in Fuß' Auffassung die für die moderne Grotleskforschung charakteristische Annahme fort, an der Gestalt des Grotlesken objektiviere sich das geschichts- und bewusstseinsphilosophische Krisenbewusstsein des ›modernen Menschen‹. Schon René Hocke hatte in seinen berühmten Studien zum Manierismus, dem er auch das Grotleske zuschlägt, betont, der Manierismus als Gegensatz zur einer klassischen, auf formale Versöhnung abgestellten Kunst, sei »einem *problematischen* Verhältnis zum eigenen Ich, zur Gesellschaft und zu philosophischen und religiösen Überlieferungen der konventionell denkenden ›Bien-Pensants‹«¹⁰ geschuldet.

Auch was die Auseinandersetzung mit modernem Drama und Theater betrifft, stand diese Relation im Fokus: Deren Identifikation mit dem Grotlesken, wie sie spätestens seit Erscheinen der ersten dezidiert auf den europäischen Problemhorizont der ›Moderne‹ bezogenen literaturwissenschaftlichen Aufsatzsammlung *Sinn oder Unsinn – Das Grotleske im modernen Drama* nicht nur in der deutschsprachigen Forschung durchaus gängig ist, rekurriert auf eine Vorstellung, wonach die Häufung deformativer Strukturen innerhalb der Kunst als wesentliches Indiz für sowohl epistemologische als auch ästhetische Epenschwelien zu gelten hat.¹¹

Zumeist veranschlagen solche Perspektiven im Grotlesken den emanzipatorischen Impakt: Eine als bedrohlich, sinnlos oder entfremdet empfundene Wirklichkeit wird mit der pragmatischen Tendenz eines Deformationsbegriffes abgegolten, der auf eine kritische oder utopistische Distanzierung vom Vorgefundenen abstellt.

Einmal schreibt ein – etwa im Gefolge Brechts und der Theorie des epischen Theaters etablierter – Theoriefokus das Grotleske zu einem Instrument kritisch-erkenntnismäßiger Recherche um. So erklärt Heidsieck entlang einer für die 70er Jahre typischen Lektüre des Adornoschen Gedankenguts, das Wort *grotlesk* sei keinesfalls »ein Begriff der Ästhetik, sondern des Erkennens, der über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt. Und zwar bezeichnet er spezifisch ihre Entstellung [...]«¹² Bewusstheit impliziert hier Veränderbarkeit. Die von Heidsieck vorgegebene Perspektive und die darin zu Tage tretende Absage an einen formalästhetisch ausgerichteten Grotleskbegriff war in der Folge maßgeblich für eine Reihe von ähnlich gearteten Untersuchungen, welche angesichts einer ins Werk gesetzten Deformation das künstlerisch-aufklärerische Bemühen veranschlagten

⁹ Fuß, *Grotleske*, S. 54.

¹⁰ Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Literatur und Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 271. Zum Grotlesken vgl. S. 302.

¹¹ Vgl. das Vorwort von Willy Jäggi zum im Jahre 1962 erschienenen und dato zum ersten Mal aus germanistischer Sicht das Problem des grotlesken Dramas der Moderne aufgreifenden Bandes: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Sinn oder Unsinn – Das Grotleske im modernen Drama*. Basel 1962 (Theater und Zeit Band 3), S. 6–8.

¹² Heidsieck, *Grotleske und Absurde*, S. 17.

»die an der Oberfläche nicht durchschaubare Welt durchschaubar zu machen«¹³, um ihre Veränderung zumindest zu antizipieren.

Wurde also einerseits versucht, die kritische Tendenz der Groteske über die möglicherweise in ihr zu Tage tretende Unvereinbarkeit von ästhetischer Deformation und referentieller Eindeutigkeit hinweg zu retten, so standen dem – angefangen bei Wolfgang Kayser nach wie vor Substrat liefernden Studie über das Groteske bis hin zu Theorien des Absurden – immer Lesarten entgegen, die das Irritierende innerhalb narrativer, dramatischer oder auch bildlicher Werke nicht im Sinne eines antizipatorischen Impulses zu entschärfen suchten, sondern dieses im Gegenteil als deren Genuines veranschlagten. Die dem ›Gestalter des Grotesken‹ von Kayser versagte Sinngebung und das dadurch evozierte krisenhafte Moment des »Versagens der [...] Weltorientierung«¹⁴, also die eigentliche Absage an eine vordergründige Inhaltlichkeit und tendenziöse Stoßrichtung, erhielt jedoch ihrerseits eine semantische Reevaluierung. Karl S. Guthke etwa geht es darum, das Groteske als primär ästhetische Kategorie zu begreifen: Der durch die Deformation evozierte Schock erhält jedoch die ontologische Note, wenn er darauf ausgerichtet wird »sich dieser menschlichen Situation [der Absurdität des Daseins, der Verf.] bewußt zu werden.«¹⁵ Dementsprechend erscheint das Groteske als formale Umsetzung eines inhaltlichen Prinzips: »das Groteske ist eine primär ästhetische Kategorie, das Absurde eine weltanschauliche, und beide entsprechen einander.«¹⁶

Wie auch immer die semiotische Relation im einzelnen perspektiviert sein mag, deutlich wird bei aller Differenz hinsichtlich des Status der krisenhaft erlebten Realität dennoch die wesentliche Gemeinsamkeit einer über die Deformation hergestellten Referenz auf diese, sei sie als existenzielle Recherche oder als kritisch-emanzipatorischer Kommentar gedacht.

Tatsächlich prolongiert sich, trotz des historischen Abstandes und einer erheblich differierenden subjekt- und gesellschaftsrelevanten Perspektivik, dieser Gedanke an eine Referenzbeziehung der grotesken Deformation bis dato. So subsumiert Fuß die Moderne den ›Hochkonjunkturphasen des Grotesken‹ und bindet die entsprechenden Formen (im Sinne von ästhetischen Indikatoren) zurück an den »Fortschritt der Naturwissenschaften, die industrielle Revolution, die Entthronung des Subjekts im Zuge der psychoanalytischen Postulierung des Unbewußten und der sozialistischen Kollektivierungsprojekte sowie die Verkündung des Gottestodes durch Nietzsches ›tollen Menschen‹«¹⁷. Entsprechend stellen die (offensichtlich der Bachtinschen Systematik entlehnten) Modi grotesken Gestaltens – Verkehrung der Relation von Hoch und Niedrig, Verzerrung der Gestalt und Vermi-

¹³ Klaus Völker: Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama In: Reinhold Grimm: Reinhold Grimm (Hrsg.): Sinn oder Unsinn – Das Groteske im modernen Drama. Basel 1962 (Theater und Zeit Band 3). S. 9–46, S. 45.

¹⁴ Wolfgang Kayser, Das Groteske, S. 200.

¹⁵ Karl S. Guthke: Die moderne Tragikomödie – Theorie und Gestalt. Göttingen 1968, S. 82.

¹⁶ Guthke, Tragikomödie, S. 80. Diese Korrelation hatte schon vorher, z.B. bei Klaus Völker, zu einer undurchschaubaren Veramalgamierung grotesker Stil- und absurder Inhaltsmomente geführt. Vgl. dazu: Klaus Völker: Groteskformen des Theaters. In: Akzente 7/1960, S. 321–339.

¹⁷ Fuß, Groteske, S. 93.

schung einander heterogener Bereiche – die ästhetischen Vehikel bereit, um diese epochalen Umbrüche gleichsam zu objektivieren¹⁸:

Historische Umbrüche forcieren die Liquidation der traditionellen Gesellschaftsstrukturen, der überlieferten Relationen zwischen den Elementen (Mitgliedern, Institutionen, Normen) einer Gesellschaft, durch die Kollision und Überlagerung (Vermischung) diachron verschiedener Kulturformationen. Die Hochkonjunkturphasen des Grotesken sind nicht zufällig im Umfeld der von Foucault analysierten Brüche der »episteme« angesiedelt. Diese Brüche sind Effekte jener Karnevalisierung des Bewußtseins, die Bachtin zufolge historischen Umbrüchen vorangeht, genauer: sie begleitet und forciert.¹⁹

Fuß' Ansatz steht exemplarisch für die Post-Bachtinsche Phase der Groteskforschung, in der die beschriebenen Momente von ästhetischer Irritation als Ausdruck einer bewusstseinsgeschichtlichen Krise zugleich das Ende der Epoche idealistischer Sinnverbindlichkeit und der entsprechenden Ideologie einläuten und darin eine positiv-revolutionäre Fassung gewinnen. Der von Bachtin allenthalben übernommene Begriff der »Karnevalisierung« veranschlagt das Groteske nicht nur als ästhetisches Ergebnis eines Bewusstseinswandels, sondern als semiotischen Index derjenigen gesellschaftlichen und bewusstseinsgeschichtlichen Gehalte, die mit der Karnevalisierung verbunden sind. Die vom Grotesken nach Fuß geleistete »Strukturliquidation« durch die »anamorphotische Verzerrung«²⁰ hat in diesem Sinne immer die Tendenz zur Transzendierung des ästhetischen Rahmens: Sie markiert die Disponibilität der bisherigen auf Identitätslogik gegründeten Anthropologie zugunsten einer neuen – natürlich ihrerseits weltanschaulich befrachteten – Auffassung vom Menschen als eines »dezentrierten Subjekts« oder zumindest als einer ambivalent gewordenen Ich-Identität.

Bachtins berühmte Grotesktheorie, die er in Auseinandersetzung mit dem Werk Rabelais' entwickelte, stand generell Pate für eine gut postmoderne Emphase auf dem Wert des Grotesken als einer »nicht zum Schweigen zu bringende[n] Energie des alternativen Apells«²¹. Die kulturkritische Beglaubigung des Hässlichen stellt dabei zentral auf das Implikat eines materiellen Fond jeglicher gesellschaftlichen Zeichenpraxis ab, der im grotesken Werk zu Bewusstsein gebracht würde. Bachtin fasst diesen Vorgang als ridikulisierende Herabsetzung, als »Profanierung«, »Verkehrung« oder »Degradierung«:

Ein Grundzug des grotesken Realismus ist die Degradierung, d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde.²²

Dieses Konzept eines »Realismus des Difformen«, den Bachtin durchaus respektabel gegen eine abstrakte, den Menschen vereinnahmende symbolische Sozialordnung in Anschlag

¹⁸ Vgl. Fuß, Groteske, S. 235ff.

¹⁹ Fuß, Groteske, S. 93.

²⁰ Vgl. Fuß, Groteske, z.B. S. 299.

²¹ Renate Lachmann: Vorwort zu: Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übers. von Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. Frankfurt a.M. 1995, S. 15.

²² Bachtin, Rabelais, S. 70.

bringt, macht am Paradigma des Karnevals (zuzüglich des Zirkus und der Schaubuden-vorführungen) im Sinne einer temporären Außerkraftsetzung einmal gesetzter Werthierarchien fest. Bachtin betont »den ganz besonderen *heiteren* und *festlichen*, bewußt nicht-alltäglichen Charakter«²³ der performativen Veranstaltungskultur, in der die Pragmatik alltagsweltlicher normierender Bestimmungen, für die »der Körper vor allem streng abgeschlossen und fertig [...] ein einsamer, einzelner, von anderen abgegrenzter Körper«²⁴ sei, zur Disposition gestellt sei.

Als programmatisches Kernstück dieser Revisionstheorie dient die Metaphorik des »grotesken Leibes«. Auch wenn dieser Begriff aufgrund der terminologischen Unschärfe der Bachtinschen Argumentation zunehmend an Profil verliert und zwischen den Assoziationen von tatsächlicher Sinnlichkeit und Symbolik oszilliert, so kann als kleinster gemeinsamer Nenner aller von Bachtin aufgeführten Bezüge das emanzipatorische Potenzial einer auf das Somatische umgebogenen Semiotik verifiziert werden²⁵, die prinzipiell auf die Transgression über kulturelle Festlegungen und Codierungen hinausläuft:

Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Kanons ist der groteske Körper von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet Grenze.²⁶

Entsprechend wird sich der Mensch erst im exzentrischen Zustand karnevalistischer »Außerhalbfindlichkeit und körperliche[r] Teilhabe«²⁷ (also in der Suspendierung seiner Ich-identitären Abgrenzung durch den unmittelbaren körperlichen Umgang) seiner selbst in der Beziehung zum jeweils Anderen bewusst. Bachtin betont in eben diesem Sinn, die innerhalb des grotesken Veranstaltungs-Rahmens gegebenen Fügungen hätten »weder moralischen, noch relativen Charakter. Sie sind konkret-topographisch, anschaulich und fühlbar«²⁸. Als solche konstituieren sie zwar einen a-diskursiven circensischen, karnevalistischen Erfahrungsraum für das Individuum in seiner psycho-physischen Präsenz, in dem es zu einem quasi »gefühlten« Austausch von Identität und Alterität kommt. Das Groteske »wirkt [...] der *Abgrenzung von den materiell-leiblichen Wurzeln* entgegen, verhindert *Absonderung und Sich-Verschließen*, abstrakte Idealität und alle *Ansprüche auf eine von Körper und Erde befreite, unabhängige Bedeutsamkeit*.«²⁹ Diese oszillative Relation wird aber in der Folge *begriffen*: Denn Bachtins Ansatz betreibt explizit eine Übertragung des Leib-Konzeptes in den Raum der Literatur, bzw. er entnimmt es dieser in Gestalt des Rabelaischen Werkes. Die Veranschlagung der medialen Distanz des Geschriebenen von realer Körperlichkeit *bei gleichzeitiger Beibehaltung* des Materialitäts-Konzepts terminiert letztlich in einem Umschlag der einmal gemachten a-diskursiven Erfahrung in einen Erkenntnisprozess, ein Umstand, der dem Bachtinschen Ansatz in der Folge seine soziale

²³ Bachtin, Rabelais, S. 67.

²⁴ Bachtin, Rabelais, S. 79.

²⁵ Vgl. Lachmann in Bachtin, Rabelais, S. 39.

²⁶ Bachtin, Rabelais, S. 76.

²⁷ Bachtin, Rabelais, S. 100.

²⁸ Bachtin, Rabelais, S. 425.

²⁹ Bachtin, Rabelais, S. 69.

und politische Signifikanz sicherte. Die Metaphorik eines entgrenzten Leibes und materieller Fonds führt zu neuen *Erkenntnis*übereinkünften.

Bachtins Grotesktheorie ist somit ein optimistisch-utopistisches Konzept: Die ›heitere Relativität‹, die nach ihm von Karneval, karnevalistischer Literatur und Lachkultur vermittelt wird, bedeutet eine Gegensozialisation zum jeweiligen herrschenden Normsystem und den Versuch, mit einem das europäische Denken prägenden »Vertikalismus der Wertvorstellungen«³⁰ zu brechen, der nicht zuletzt das ideologische Fundament für die westliche Klassengesellschaft abgibt. Ein Umstand der den Marxisten Bachtin innerhalb der postmodernen marxistischen Exegese, die sich von den überkommenen sozialistischen ideologischen Zwangsverpflichtungen und ihrer katastrophischen Real-Existenz zu emanzipieren suchte, so populär machte (– war doch die historische Ausgangslage, in der Bachtin sein Konzept verfasst, die der postrevolutionären Avantgarde in Russland angesichts der Sklerose des Kommunismus im stalinistischen Regime).³¹ Die »unlösbare Bindung an die *Freiheit*«³², die Bachtin dem Lachen ob des Grotesken zuerkennt, ließ das Konzept jedoch in der Folge über den geographischen und ideologisch-historischen Rahmen hinaus zum Paradigma einer Ästhetik avancieren, die im Dienste gesellschaftlicher Emanzipatorik auf das kreative Potenzial des von Normierungen freigestellten Körpers abzielte (wobei ›Körper‹ metaphorisch für jedes signifikante ästhetische Material steht).³³

Markante Spuren hat Bachtins Konzept etwa bei Julia Kristeva hinterlassen, die als eigentliche Transkriptorin seiner Gedanken in den Kontext einer poststrukturalistischen Ästhetik betrachtet werden kann. In Bezug auf das Lachen angesichts moderner, auf einen somatischen Fond rekurrierender Textpraxis schreibt sie:

Lachen ist das, was Verbotsschranken hebt, was in das (vom Schöpfer symbolisierte) Verbotene eindringt und den zerstörerischen, gewaltsamen, befreienden Trieb in es hineinträgt. Wenn sich dieser Widerspruch aber im Subjekt vollzieht, hat dieses nichts zu lachen [...]. Das ›Ich‹, das unter dem Einbruch der Triebabladung, die das Symbolische zerreißt, lacht, ist nicht das ›Ich‹, das beobachtet und erkennt; soll die Ladung in den Diskurs übergeleitet werden, so daß ein ›Empfänger lacht‹, muß sie in gewisser Weise dennoch einmal gebunden, neu gebunden werden – so

³⁰ Harry Pross: *Zwänge. Essay über symbolische Gewalt*. Berlin 1981, S. 16f.

³¹ Der konservativen marxistischen Schulästhetik, auch der im deutschen Sprachraum, war das Groteske übrigens ob seiner semiotischen Ambiguität und seiner Ausschöpfung eines ästhetischen Freiraums immer suspekt, was Bachtin, der sich zum Marxismus bekennt, zu deren eigentlicher moderner Überbietungsfigur avancieren lässt.

Vgl. zur Skepsis der marxistischen Ästhetik etwa: Erich Kühne: *Satire und groteske Dramatik. Überweltanschauliche und künstlerische Probleme bei Dürrenmatt*. In: *Weimarer Beiträge* 1966/4, S. 339–365. Die Widerspiegelungstendenz wird nach Kühne unterlaufen durch »eine der komödischen Realistik entgegen gesetzte Aussage, die zwar eine Form des Komödischen ist, die der realistischen Komödie eigene geschichtlich wahrheitsgemäße Tendenz durch eine eigenartige künstlerisch weltanschauliche Verabsolutierung aber verläßt.« (S. 365).

³² Bachtin, *Rabelais*, S. 138.

³³ Vgl. generell die Beiträge in: Ken Hirschkop/David Sheperd (Ed.): *Bakhtin and cultural Theory*. Manchester/New York 1989; sowie: David Patterson: *Essays on Bakhtin and his Contemporaries*. Kentucky 1988.

wie es der ›Künstler‹ macht; und diese neue Verbindung stellt schon eine Disposition dar, ein neues Verbot, das sowohl die Umleitung als auch die Lust verhindert.³⁴

Es ist ausgesprochen interessant, dass Kristeva zum einen dem Lachen einen aggressiven Impuls attestiert und damit einen prekären Horizont aufdeckt, der bei Bachtin nahezu völlig außer Acht gelassen wurde. Zum anderen, dass sie die jeweilige das Lachen auslösende ästhetische Fügung (in ihrem Fall dem literarischen Text) nicht nur als Befreiung, sondern zugleich als neuerliche Bindung, als Zwangs-Strukturierung begreift. Das Inkommensurable des Grotesken und des Lachens wird somit in Anbetracht ästhetischer Figuren an das Implikat der Rationalität und der Verfügungsgewalt eines konstruktiven Gestus rückgebunden.

Innerhalb der wissenschaftlichen Rezeption vor allem der 1980er Jahre hat Kristevas wichtiger gedanklicher Zusammenhang (der einer Ahnung von der bereits von Adorno festgestellten ›Schuldhaftigkeit‹ der ästhetischen Moderne zuträgt) eine folgenschwere Verflachung und vordergründige ›Re-Bachtinisierung‹ gefunden, gerade wenn es über die theoretische Erfassung hinaus um die revolutionär-utopistische Funktionalisierung des Komischen und Grotesken ging. Die dem ästhetisch hergestellten Groteskkomischen wesentliche Dialektik von Rationalität und Inkommensurabilität blieb in dem Maße unerkannt, wie das kreative Potenzial, das in der komischen und grotesken Irritation beschlossen ist, vorrangig aus der angenommenen Relation zum Nur-Sinnlichen erklärt wurde. Damit war zumeist einer Anthropologie des Irrationalen Vorschub geleistet, in der die nichtsozialen Komponenten des Subjekts mit dem Lebendigen schlechthin identifiziert wurden: Das Groteske wird so etwa als »Zueinander sachlicher und personaler Gegenstandsbedeutung«³⁵ an der Leitlinie der modernen Diskurskritik bestimmt, der gemäß die generelle Abhängigkeit des Menschen von Sprache und Zeichen Indiz einer unlöslichen, in der Moderne neuerlich untermauerten Rückbindung an die Autorität des Unbewussten und Verdrängten ist.³⁶ Auch wenn dem Grotesken als modernem künstlerischen Gestus die rationale Verfasstheit im Rahmen einer ästhetisch-symbolischen Ordnungsstruktur attestiert wird³⁷, so wird sein Zweck doch vorrangig in der Offenlegung des Verdrängten bestimmt, als eine auf das anthropologische Substrat verweisende »Artikulation des Triebbruchs in die Ordnung des Signifikanten«³⁸. Fluchtpunkt der Argumentation ist denn, auch noch in jüngeren Ansätzen, die gesamtkulturelle und existentielle Signifikanz des Aberranten, dem, auch wenn es als bedrohlich empfunden wird, dennoch die alternative Dynamik zukommt: Die etwa von Patrick West analysierten grotesken Texte beförderten »to the ›inside‹, what is generally, for the sake of culture [!], best left on the ›outside‹«³⁹.

³⁴ Julia Kristeva: *Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. [1974] 1978, S. 219.

³⁵ Alexander von Bormann: *Das Groteske in der deutschen Gegenwartsliryk* in: *Études germaniques* 1/1988, S. 142–157, S. 144.

³⁶ Vgl. Bormann, *Gegenwartsliryk*, S. 147

³⁷ Vgl. Bormann, *Gegenwartsliryk*, S. 150.

³⁸ Bormann, *Gegenwartsliryk*, S. 150.

³⁹ Patrick West: *The ›Inrush of Desire‹ or the ›Grotesque of the Grotesque‹: A feminist Reappraisal of Julia Kristeva's Theory of Gender*. In: Alce Mills (Ed.): *Seriously Weird. Papers on the Grotesque*. New York [u.a.] 1999. S. 239–259, S. 239.

Immelmann versucht auf derselben Linie den Einbruch des weltanschaulichen Nihilismus in das aufgeklärte Denken als eine Formel von Modernität aufzuarbeiten, indem er das Groteske nicht nur als poetologischen Index des humanistischen Bankrotts, sondern als Vehikel der Bewusstmachung »verdrängte[r] Triebenergie«⁴⁰ begreift. Die hier offen anvisierte »Psychologisierung der Sinnfrage«⁴¹ verleiht dem durch das ästhetische Produkt ausgelösten grotesken Lachen trotz aller an ihm zu Tage tretenden Implikate von Unlust eine psychohygienische Funktion, die die Negativität des ästhetischen Eindrucks aufwiegt. Ein am Grotesken verifizierter ästhetischer »Nihilismus« dieser Art avanciert letztlich zum utopistischen Konzept im Rahmen einer ästhetischen Befreiungsideologie.⁴²

Die Prominenz des Theaters als eines Ortes zur Aufdeckung des psychischen Raumes innerhalb der angesprochenen Theoriebildung, die ihrerseits auf die propagandierete

⁴⁰ Thomas Immelmann: Der unheimlichste aller Gäste. Nihilismus und Sinndebatte in der Literatur von der Aufklärung zur Moderne. Bielefeld 1992, S. 176.

⁴¹ Immelmann, Nihilismus, S.202.

⁴² Bereits in den 70er Jahren finden sich ganz analoge Freudianische Ansätze, die das Lachenerregende des Grotesken generell vorrangig unter dem Subversivitäts-Kriterium einer vor allem *semantisch-referentiellen* Positivierung des Negativen, des Abständigen und Ausgegrenzten gefasst hat. So bestimmte z.B. Carl Pietzcker im Jahre 1971 in einem prominenten, auf die Freudsche Triebtheorie rekurrierenden Aufsatz (Das Groteske. In: Otto F. Best: Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 85–102) das Groteske als über die formale Verformung ins Werk gesetzte »Struktur der Weltbegegnung«, die eine – je nach historischem Werthorizont unterschiedlich ausfallende – unaufgelöste Diskrepanz zwischen normaler Deutungsweise und grotesk Dargestelltem stiftet. Das Lachen über das Groteske befreie, so Pietzcker dermaßen von gesellschaftlich vorgegebenem Sinn: »Es greift ihn an und löst sich, indem es ihm eine Niederlage beibringt, in anarchischer Lust von seiner Autorität.«
Indem Pietzcker aber die über den ästhetischen Abstand evozierte Irritation, »das Versagen unserer Weltorientierung« ganz klassisch als einen Akt des Bewusstseins ausgab, die einen selbstkritischen Abstand des Betrachters zu seiner Verstehens- und Empfindenspragmatik, zu einmal verfestigten Wahrnehmungsschemata (Normen ästhetischer und moralischer Art) ermögliche, konnte der einmal über die ästhetische Deformation erfolgte identifikatorische Bruch des Betrachters mit seiner Weltorientierung in deren gehaltlicher Erweiterung aufgehoben werden: Entsprechend resultierte bei Pietzcker eine moderne semantische Satireversion des Grotesken, deren eigentlicher Fluchtpunkt neben der Destruktion des Bestehenden die gehaltliche Würdigung des Abständigen und die Erweiterung des Sinnbereichs um den Aspekt des ihm vormals Heterogenen war: »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.« (S. 103).

Vgl. auch neuere Ansätze, die im weitesten Sinne auf Bachtin und die Bachtin-Exegese rekurrieren. Etwa: Katrin Kröll: Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheiten. Zur mittelalterlichen Bedeutung von Entblößungsgebärden in Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel. In: Katrin Kröll/Hugo Steeger (Hrsg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Freiburg i.Br. 1994, S. 239–294; Soren Kaspersen: Körper, Trieb und Leibesdenken. Zu einigen Moralitäten der Gruppe von Everlöf-Brarup. In: Katrin Kröll/Hugo Steeger (Hrsg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Freiburg i.Br. 1994. S. 193–214.

Theatralisierung der Künste innerhalb der Avantgarden rekurriert, ergibt sich zwangsläufig aus dem performativen Wert, der zum einen dem Körper im *hic et nunc* seiner Live-Präsentation auf der Bühne sowie zum anderen der theatralen Zeichendichte bei der Konstitution einander im Laufe der Präsentation abwechselnder ›Sinnbilder‹ zukommt.

Die Szene avanciert damit im 20. Jahrhundert zu einem Freiraum, in dem Bedeutungsbildung als Zusammen- und Widerspiel von Signifikanz und körperlich-materieller Eigenpräsenz erprobt und nachvollzogen wird. Dermaßen verwundert es nicht, wenn auch Theorien zur Bühnenwirkung des Komischen und Grotesken vorrangig diesen Aspekt herausstellen, ergibt sich doch in dem Gedanken an einen von signifikanter Materialität konstituierten »Spielraum eigenwilliger Imagination«⁴³ eine nahezu vollständige Konvergenz zwischen beiden Perspektiven.

Lohr z.B. sieht das theatrale Komische als ›Thematisierung des Werdens von Bedeutung‹, d.h. als Wiederholung des Modus von Bedeutungsbildung unter ästhetischen Vorzeichen: Indem der Körper der komischen Figur durch die Exzentrik der Darstellung in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rücke, werde jeder »transzendente Bedeutungsballast fallengelassen; der Sinn – das Signifikat – verschwindet für einen kurzen Augenblick und weicht einer leeren Praxis. Diese Praxis ist aber die des Signifikanten, der Materialität des Dings als Zeichen. [...] Das Be-Greifen der Dinge gebärt sie als sinnvolle Gegenstände. [...] Die Bedeutung ist somit Tätigkeit, ›Praxis‹ des leeren Subjekts.«⁴⁴ Solche kurzzeitige Entpragmatisierung verleiht der komischen Szene nach Lohr ihr antizipatorisch-utopistisches Potenzial, es gilt dass »die komische Praxis auf eine ›pragmatisch freie Gesellschaft‹ hinweisen und ein ›neues Verständnis‹ freisetzen kann, wie in der Komödie eine im ›utopischen Sinne erwünschte Wirklichkeit‹ hergestellt werden kann.«⁴⁵

Auch Greiner geht davon aus, dass die komische Technik eines selbstreflektierten Spiels den Rezipienten vor allem mit dem Vorgang der Zeichenbildung und dem dahinterliegenden Triebsubstrat, einer ›Bedeutungslust‹ konfrontiere, wobei herrschende Sinnsysteme »entmächtigt und damit ein ›Spielraum‹ im Feld der Bedeutung (›Ambivalenz, ›Dementierung des einen Sinns‹ im Verständnis Bachtins) eröffnet« werde.⁴⁶

⁴³ Rolf Christian Zimmermann: Der Dichter als Prophet. Grotesken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts. Tübingen/Basel 1995, S. 50.

⁴⁴ Günther Lohr: Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis. Opladen 1987, S. 4.

⁴⁵ Lohr, Körpertext, S. 5.

⁴⁶ Bernhard Greiner: Die Komödie: eine theatralische Sendung. Tübingen 1992, S. 7.

Greiners Ansatz ist eine Übertragung des Bachtinschen Konzeptes der Karnevalisierung auf die Praxis der Komödie. Wenn im Laufe dieser Arbeit immer wieder vom Grotesken und Komischen im gleichen Atemzug gesprochen wird, so ist damit der modernen Theorie des Komischen begrifflich Genüge getan, die sich wesentlich auf die Bachtinsche Groteskkonzeption stützt. Das Groteske ist demnach Paradigma für das Komische in der Moderne schlechthin. Spuren von Bachtins Karnevalskonzept finden sich u.a. bei Roland Barthes, der in seiner Dividierung eines ›entgegenkommenden‹ (d.h. abgeschlossenen, repräsentativen) von einem ›stumpfen‹ (d.h. offen-bewegten) Sinn, letzteren folgendermaßen definiert: »er gehört zur Familie

Im Zentrum derartiger Überlegungen (die, was exemplarisch ist, keine Scheidung von Komik und Grotteske aufmachen), steht die Annahme, der menschliche Körper und die Materialität der am Theater beteiligten Signifikantensysteme (mithin das entscheidende Differenzkriterium zwischen Theater und den anderen Künsten) erfahre auf der komischen Szene eine Promotion. Die synchrone Vorstellung von signifikanten Zeichen, die zu vergeben der Körper Instrument ist, und der realen Körperlichkeit der Darsteller selber, also das dem sekundären modellbildenden System Theater wesensimmanente »Prinzip der Doppelung«⁴⁷ wird auf der komischen Szene insoweit zugunsten des zweiten Aspektes verschoben, als sich hier »der Körper mit seinem Lustanspruch – der dargestellte Körper wie der reale Körper des Schauspielers – an der unterwerfenden Macht, den Ordnungs- und Sinnsystemen, gerade geltend«⁴⁸ mache.

Das Manko dieser Argumentationen ist, dass sie, obwohl im Hinblick auf Drama und Theater entworfen, die *schiere Visualität* des in Szene gesetzten Körpers als eigenständiges Phänomen nicht ernst genug nehmen. Die *theatrale* »Entfesselung« des Leibes wird schließlich und endlich immer zugunsten des weltanschaulichen Signifikats »Sinnlichkeit« und seiner kritischen Qualität ausgeblendet. Dass Theatralität und der ihr grundlegende Modus der Transformation auch das Körpermaterial ins radikal Andere verwandeln könnten und dass dieser Akt als solcher die eigentliche Herausforderung an eine Ästhetik des Theaters wie des Grottesken darstellt, bleibt außer Betracht.

Zwar hat sich seit den 1980er Jahren im Rahmen der Etablierung der Performance-Begriffes eine Diversifikation von (theaterwissenschaftlichen) Konzepten zur Körperlichkeit ergeben, die deren Realitätswert teilweise in Frage stellen. Innerhalb avancierter Performativitäts-Theorien, wie etwa der von Erika Fischer-Lichte, wird dem Körper als physiologischem Angelpunkt jeder Darstellung jedoch nach wie vor die fundamentale Rolle zuerkannt.⁴⁹ Auch theaterwissenschaftliche Reflexionen auf den Wert des komisch in Szene gesetzten Körpers stellen immer noch vorrangig auf dessen materielle Dimension ab. Manfred Pfister etwa schreibt in Bezug auf Becketts Komik:

Die physiologische Orientierung dieser impliziten, performativ vermittelten Theorie des Lachens zeigt sich schon darin, daß sein Theater Lachtheater in dem Maße ist, in dem es Theater der Körper ist. Seine Figuren und sein Publikum zum Lachen zu bringen, bedarf es keiner elaborierten

der Wortspiele, der Possen, der nutzlosen Verausgabungen; von moralischen oder ästhetischen Kategorien [...] unberührt, steht er auf der Seite des Karnevals.« Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M. 1990.

Im selben Sinne wird das Grotteske als auf Ambivalenz basierendes transästhetisches Erkenntnismodell gefasst, etwa von: David K. Danow: *The Spirit of Carnival. Magical Reclaims and the Grotesque*. Kentucky 1995.

⁴⁷ Greiner, *Komödie*, S. 5.

⁴⁸ Greiner, *Komödie*, S. 6.

⁴⁹ Vgl. etwa Erika Fischer-Lichte: *Performance Art and Ritual*. In: *Theatre Research International* 22/1997 [Suppl.], S. 22–37, S. 33; Erika-Fischer-Lichte: *Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie*. In: Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hrsg.): *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen 2000, S. 19–34; sowie generell: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 129–239; »Zur performativen Hervorbringung von Materialität«.

komödienhaften Verwicklungen oder komisch doppelbödiger Situationen. Das Ausspielen ihrer Körperlichkeit reicht.⁵⁰

Eine angenommene sinnliche Realität des Körpers, die sich in ihrer Sinnferne ideologischen Zuschreibungen jeder Art widersetzt, ist auch der wesentliche Nexus zwischen einer nach wie vor aktuellen Theatertheorie, der Theorie des Komischen und Versuchen, die historische europäische Avantgarde systematisch zu beschreiben: Bereits Roland Barthes sah in einer nicht ideologisch funktionalisierbaren Körperlichkeit den eigentlichen Ermöglichungsgrund für Avantgarde.⁵¹

Die einmal gesetzte Prämisse gewann in dem Maße utopischen Charakter, wie sie als Aufforderung betrachtet wurde, den Körper aus seinem an die Ich-Identität gebundenen Zeichencharakter qua ästhetischer Deformation zu befreien, um durch diese inszenierte Abweichung von der kulturell codierten Körpernorm antizipatorisches Potenzial zu entbinden. So bestimmt Boris Groys etwa den gesellschaftsrelevanten Fluchtpunkt einer avantgardistischen ›monströsen Heiterkeit‹ wie folgt: »Man kann Denkweisen, Kunststile, Ideale, Werte und soziale Verhältnisse so viele und so oft ändern, wie man nur will – wenn man die Beschaffenheit des menschlichen Körpers nicht ändert, bleibt auch alles andere, wie es immer war.«⁵²

Eine derartiger Fokus erlaubte es, Manifestationen des ästhetisch Hässlichen, also auch das Groteske, dem »Programm einer unverschämten Sinnlichkeit«⁵³ einzuschreiben. Der im deformierten körperlichen Merkmal ausgestellten Materialität als einer »exzessive[n] Abweichung von der Norm physischer Integrität«⁵⁴ und dem physischen »Extremismus des Monstrums«⁵⁵ wurden zum einen die Relativierung der jeweiligen gesellschaftlichen Norm zugetraut, zum anderen verband sich damit – gemäß der Etymologie des Wortes *monstrum* im Sinne von »Wunderzeichen« – eine Hoffnung auf die Erschließung bis dato unerschlossener Sinnbezirke und realer Handlungsoptionen.⁵⁶

Der Gedanke, auf der Bühne könne (unterdrückte) Kreatürlichkeit und Materialität frei-gesetzt und diese Emanzipation könne als Modell relativ umstandslos auf die soziale Praxis projiziert werden, führt dazu, dass die historische Dimension einer modernen ästhetischen Gestaltungs-Rationalität, wie sie sich in der Geschichte der komischen, hässlichen, schrecklichen und grotesken Szene als deren Eigentliches nachweisen lässt, zugunsten der beanspruchten Ahistorizität eines anthropologischen Merkmals, der »Ungeschichtlichkeit der Körperlogik«⁵⁷, außer Acht gerät.⁵⁸

⁵⁰ Manfred Pfister: Inszenierungen des Lachens im Theater der frühen und späten Neuzeit. In: Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hrsg.): Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000, S. 35–55. S. 38.

⁵¹ Vgl. Roland Barthes: *Le Grain de la Voix*. Interviews. Paris 1981, S. 182.

⁵² Boris Groys: Die Heiterkeit des Monströsen. In: *Akzente* 2/1993, S. 122ff, S. 122.

⁵³ Hans Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a.M. 1994, S. 189.

⁵⁴ Brittnacher, *Horrors*, S. 183.

⁵⁵ Brittnacher, *Horrors*, S. 197.

⁵⁶ Vgl. zum Begriff des Monstrums in dieser Version:

Fuß, Groteske, v.a. S. 301ff, Brittnacher, *Horrors*, S. 181ff, sowie Roland Barthes, *Sinn*, S. 153.

Außerdem zur Körperlichkeit des Grotesken, Jehl, *Ethik und Ästhetik des Grotesken*, S. 97.

⁵⁷ Brittnacher, *Horrors*, S. 197.

⁵⁸ Vgl. Greiner, *Komödie*, S. 97.

Abgesehen davon, dass mit der Betonung dieses antizipatorischen physiologischen Potenzials ein Diskurs vorliegt, wie er selber nicht ideologischer sein könnte, ein Diskurs, der den Körper eigentlich nur als ›befreiten‹ zulässt und ihn somit wiederum einem System der diskursiven Unterdrückung einschreibt, scheint im Hinblick auf die ästhetische Entfesselung des Körperlichen der wesentliche Umstand verfehlt: Die Freisetzung des Leiblichen qua Deformation, wie sie nicht nur die Kunstproduktionen der historischen Avantgarde, sondern vorher wie nachher das Theater der Moderne wesentlich auszeichnet, geschieht zu *ästhetischen* Bedingungen. Ein sich im Wechselspiel von ästhetischer Gestaltung und Körperlichkeit entfaltendes Spiel, das stets auf das Prinzip der artifiziellen Inszenierung des Physiologischen rekurriert, zeichnet sich durch die Spannung zwischen dem Realen und dem Künstlichen aus, und diese Spannung ist dem transformativen, umbildenden Gestus jeder ästhetischen Verfahrensweise geschuldet. Er greift bereits da, wo ein scheinbar in all seiner Natürlichkeit ausgesetzter Leib in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wird: Der in irgendeiner Form präsentierte Körper ist ein nicht nur verfremdeter, er ist ein *künstlich und künstlerisch* verfremdeter und in diesem Sinne *neu* hergestellter Körper: Der Körper als ein *radikal* Anderes.

Jedoch ist diese Abgrenzung von Realität und ästhetischem Transformationsraum im Zuge der Postmodernisierung scheinbar obsolet geworden, besser: Sie wurde von Seiten der ästhetischen Theorie (die aufgrund ihrer anthropologisch-psychoanalytischen Unterfütterung, streng genommen, eine solche gar nicht mehr ist) wie von Seiten der Geschichtsphilosophie gleichermaßen außer Kraft gesetzt. In dem Maße, wie der Ästhetik aufgrund der angenommenen Auflösung der Wirklichkeit zum Diskurs ab den 1980er Jahren »der Zerfall von weltanschaulichen Gewissheiten kein metaphysisches Angstproblem mehr bereitet, sondern eine vorauszusetzende kulturelle Gegebenheit«⁵⁹ ist, wie Lehmann für das so genannte ›postdramatische Theater‹ zu Recht diagnostiziert, in eben diesem Maße muss dann das Groteske als ästhetische Strategie seinen irritativen Charakter vollends einbüßen. Wird der gesellschaftliche Diskurs selber nicht mehr von Phantasma der Identität bestimmt, dann ist das Groteske als ästhetisch in Szene gesetzter Bruch mit der Norm mehr oder weniger obsolet.⁶⁰

Diese Tendenz ist bei Kristeva explizit grundgelegt, wenn sie – trotz ihrer Veranschlagung einer prekären Dimension der *ästhetischen* Textpraxis – in der Folge einer Selbstab-schaffung des Ästhetischen in der Moderne das Wort redet. Die poetologischen Revolutionen zum Ende des 19. Jahrhunderts definiert sie als Indiz einer Transformation der

Greiner rekurriert auf die Vorstellung »des dionysisch-orgiastischen Momentes der Komödie, die die Neuzeit ausgebildet hat« (S. 69), als dessen vorzüglichste Ausprägung er die *Commedia dell' arte* ansieht. Auch wenn er die Diskursform ›Komödie‹ als Strukturierung und damit Bändigung dieses Momentes betrachtet, steht im Zentrum seiner Bachtin-nahen Argumentation stets der ›in Sittlichkeit‹ nicht gebändigte Körper und dessen antizipatorisches Potenzial. Die Übertragung eines Nietzscheanisch aufgeladenen Terminus zur Betrachtung einer historischen Komikform wie der *Commedia* offenbart die ideologische Seite deutlicher als wünschenswert: Das dionysische Element der Grausamkeit bleibt völlig außer Betracht zugunsten der optimistischen Markierung.

⁵⁹ Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 1999, S. 88.

⁶⁰ So explizit Bormann, Gegenwartslyrik, S. 147.

Ästhetik zum »Praxisfeld des Subjekts in der Sprache«⁶¹ in der die Notwendigkeit von Kunst als »Reservat«⁶² aufgegeben scheint und dermaßen verabschiedet ist.⁶³

Damit ist aber auch der kritische Fokus gegenüber einer ästhetischen Strategie aufgegeben, die sich mit ihrem *Penchant* für extreme Deformation, für das Schreckliche, das Makabre, das Gewaltsame und Unheimliche immer an den Grenzen des jeweilig Zumutbaren bewegt. Tatsächlich verschiebt sich die Achse des Erträglichen dort, wo alles möglich und erlaubt ist: Das am Signifikanten entfesselte Irritationspotenzial tritt nur noch gegenüber klassischen verfestigten Weltanschauungen negativ auf, besitzt aber dagegen im Kontext einer aktuellen Ideologie und Weltsicht nur noch die positive Dimension des emanzipativen Impulses.

Besonders deutlich wird diese Ausblendung des Negativen an Fuß' Argumentation, der in den drei von ihm identifizierten grotesken Mechanismen der Strukturliquidation: der positionalen Verkehrung, der monströsen Verzerrung und der Vermischung heterogener Bereiche, »keine belanglosen ästhetischen Spielereien, sondern die spezifisch neuzeitliche Form eines notwendigen und deshalb konstanten Elements jeder kulturellen Formation«⁶⁴ zu erblicken vermag. Zentral für diese Argumentation ist die bewusste Kontamination von poetologischen und ästhetischen mit weltanschaulichen Kategorien, die ihrerseits vereinfachend als Indiz von Modernität schlechthin ausgegeben werden. Wenn, wie Fuß referiert, in »der Moderne [...] Kunst selbst zum chimärischen Phänomen [...] zum Medium von Erkenntnis(Theorie) und Politik«⁶⁵ wird und die »Poetik der Moderne [...] weitgehend eine Theorie des Chimärisch-Grotesken«⁶⁶ ist, dann bedeutet das nichts anderes als die Eliminierung des prekären, schrecklichen, gewaltsamen und negativen Aspekts des Difformen aus dem Raum der einmal erreichten »verflüssigten« Wirklichkeitsstruktur – einschließlich der *positiven, faszinierenden* Qualitäten dieser Aspekte, die im Jenseits *jeder, sprich: auch ganz aktueller* Moralität anzuvisieren wären.

Konsequenterweise betrachtet Fuß als zentrale Funktion des Grotesken die erwünschte »Liquidation kultureller Formationen und die mit ihr einhergehende Entbindung kreativer Potenz«⁶⁷, mithin die generelle kulturelle Transformation. Das Groteske avanciert zur Metapher für die Entbindung gesellschaftlicher Dialektik schlechthin, es gerät nicht zur ästhetischen Entsprechung, sondern zum initiierenden »Medium des historischen Wandels und des Epochenwandels.«⁶⁸

Die ästhetische Grenze kann innerhalb dieses Diskursrahmens weder einen kritischen noch einen irritativen Impakt entfalten, der spezifische Diskurs um die Emanzipation des modernen Kunstwerks von gesellschaftlicher Funktionalisierung wird paradoxerweise ebenso sehr bestätigt wie unterlaufen. Diese Substitution ästhetischer durch transästhetische

⁶¹ Kristeva, *Revolution*, S. 91.

⁶² Kristeva, *Revolution*, S. 21.

⁶³ Kristeva, *Revolution*, S. 21.

⁶⁴ Fuß, *Groteske*, S. 12.

⁶⁵ Fuß, *Groteske*, S. 414.

⁶⁶ Fuß, *Groteske*, S. 415.

⁶⁷ Fuß, *Groteske*, S. 155.

⁶⁸ Fuß, *Groteske*, S. 12.

Bezüge kulminiert schließlich in einem schon in Bachtins Relativitätskonzept angeschnittenen ›Mythos der Moderne‹⁶⁹, in dem die angenommene anthropologische Konstante einer Ambivalenz von Signifikant und Signifikat, von Ordnung und derem Anderen durch das Groteske mehr oder weniger beliebig etikettiert wird, ohne dass das in dieser Version eines modernen Komischen liegende Doppelprädikat von aggressiver Sinnferne und rational hergestellter ästhetischer Distanz strukturell aufgearbeitet wird. Dass der gewaltsame Aspekt des Grotesken sich in dessen modernen Ausprägungen prolongiert und dergestalt auch die kommunikative Verflüssigungsemphase der Postmoderne an den Diskurs einer fragwürdigen modernen Rationalität anbindet, steht – anders als bei Kristeva – gar nicht mehr zur Debatte.⁷⁰

Wenn Wolfgang Iser behauptet, erst die Postmoderne mache sich an die breite Verwirklichung eines von der Moderne des 20. Jahrhunderts erkannten, doch nur sporadisch realisierten neuen Sinnkonzepts, dessen Fluchtpunkte Finitismus, Heterogenität und Pluralität seien, so muss demgegenüber in Anschlag gebracht werden, dass die Großzahl postmoderner Moderne-Exegesen die klassische Idee einer Relationierbarkeit des ästhetischen Zeichens mit außerästhetischen Gehalten beibehält und moderne Kunst demgemäß zur Ersatzbildung von etwas anderem stilisiert, zur bloßen Funktion von etwas, das selber nicht Kunst ist.⁷¹ Der eigentliche Schock, der von einem Teil der modernen Kunst, und zwar gerade von jener, die sich dem *ästhetisch* Hässlichen verschrieben hatte, intendiert war, wird durch diese Vergesellschaftung des Ästhetischen entscheidend abgemildert: Wenn die deformativen Brüche, die eine moderne Poetik an den bisherigen Darstellungsnormen vollzieht, ihrerseits nur als Ausdruck einer geschichtslosen anthropologischen Konstante, nämlich der Heterogenität des Subjekts behandelt werden, verlieren sie ihre Brisanz, d.h. sie werden in demselben Maße vertraut, wie diese Heterogenität als Seinsweise des Subjekts anerkannt ist. Das Problem der bisherigen Groteskforschung

⁶⁹ Harpham, dessen Groteskansatz sich dezidiert auf Derrida stützt, expliziert sogar – im Rekurs auf einen der beanspruchten ›Urväter‹ der postmodernen Theoriebildung – Sigmund Freud – das Verhältnis von Groteske und Mythos. Vgl. Harpham, *Grotesque*, S. 67ff.

⁷⁰ Stand so etwa bei Kristeva noch der destruktive Aspekt des Lachens im Rahmen einer kulturanthropologischen Auslotung eines möglichen revolutionären Gewaltpotenzials ästhetischer Abständigkeit im Vordergrund und wurde es sogar als Pendant zur modernistischen Rationalität zumindest angespielt, so tritt dieser beunruhigende Aspekt des Grotesken zugunsten eines einseitig in ihm anvisierten kreativen Lustaspektes, der häufig in Termini der Erotisierung gefasst wird, zurück. So spricht André Chastel vom Grotesken als einem: »produit pur de l'imaginaire où se condensent les fantaisies, d'une vitalité à la foi troublant et fuyante, nettement érotisée dans le détail.« André Chastel: *La Grottesque*. Paris 1988, S. 25.

Die mit der Prominenz der Körpermetapher ineins gehende ›Erotisierung‹ der poststrukturalistischen Theorie, die zentral auf Barthes, Lacans und Kristevas Vorstöße rückführbar ist, sich aber immer mehr in einem Amalgam von trockener Systematik und fröhlicher Sex-Metaphorik verhedderte, darf in ihren Implikationen nicht unterschätzt werden: Die hier zu Tage tretende Verflachung bedeutet das Versanden eines ernstzunehmenden Versuches, Theorie zu gesellschaftlicher Wirksamkeit zu bringen, sie also wahrhaft revolutionär zu machen, in den Dünen eines wissenschaftlichen Animier- und Amüsierbetriebes, dessen Grundimpuls die Beliebigkeit des *anything goes* ist.

⁷¹ Vgl. Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987, S. 83.

stellt sich darin vor allem als Verkenning des diskursiven Horizonts von ästhetischer Modernität dar. Statt die eigenen Erkenntnisse von der Koextensivität von Moderne und Groteske und dem damit einhergehenden ›Verlust diakritischer Relevanz‹ (Fuß) ernst zu nehmen und zu versuchen, den Groteskbegriff dezidiert an einen entsprechenden *ästhetischen* Diskurs der Moderne anzubinden, wird dem ins Werk gesetzten Deformativen eine den ästhetischen Raum transzendierende Funktion zugeschrieben.

Soll die Spezifik grotesker Deformation demgegenüber als historische Gestalt erschlossen werden, so kann dies, nur aus der Einlassung auf immanente Problematik der Moderne geschehen.

2. Ästhetische Modernität und Groteske

In jüngerer Zeit hat im Bereich der auf die Kategorie des Grotesken abstellenden Forschung vor allem Elisheva Rosen den Versuch unternommen, das Irritationspotenzial grotesker Deformation dezidiert an den *ästhetischen Initialdiskurs* der Moderne, nämlich den der europäischen Romantik, anzubinden, sie betrachtet die Reflexion um das Groteske in diesem Sinne sogar als »métadiscours pour la modernité«⁷².

Für unsere Perspektive, die sich mit dem 19. Jahrhundert auseinandersetzt, würde das bedeuten, dass die Paradigmen von künstlerischer Deformation und ästhetischer Modernität miteinander kurzuschließen sind. In der Tat kommt es in der europäischen Romantik zu ästhetischen Entgrenzungen entlang des Hässlichen, die alle Teile eines Diskurses sind, der seither das Spezifikum von Modernität schlechthin ausmachen sollte: Dem Diskurs um die Emanzipation der Kunst von ihrer gesellschaftlich-ideologischen Vereinnahmung. Diese um 1800 im Bereich der ästhetischen Theorie einsetzende Entfunktionalisierung, die bereits dort (teilweise) unter dem expliziten Etikett *modern* auftritt, hat zur Folge, dass sich, wie Karl Heinz Bohrer schreibt, als Opposition zum »generellen Diskurs einer unter teleologischen Vorzeichen stehenden rationalistischen Moderne«⁷³ eine autonome poetische Moderne als Ausprägung des romantisch-ästhetischen Bewusstseins konstituiert.

Galt die europäische Romantik »bis vor einiger Zeit in weiten Kreisen und gilt mancherorts noch heute als entschieden und bewusst automodern, ja, als radikalste Kritik der modernen Kultur überhaupt, als prinzipielle Absage an alles, was dieser vernunft- und fortschrittsfrohen Kultur lieb und teuer war«⁷⁴, so wurde in den letzten Jahren verstärkt auf die »Modernität der Romantik«⁷⁵ hingewiesen: In diesem Sinne sind ihre wesentlichs-

⁷² Elisheva Rosen: *Sur le Grotesque. L'Ancien et le Nouveau dans la Réflexion esthétique*. Saint-Denis 1991, S. 49.

⁷³ Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a.M. 1989, S. 7, vgl. S. 23.

⁷⁴ Urte Heldhuser/Johannes Weiß (Hrsg.): *Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen*. Kassel 1999 (Intervalle 4): Zur Einführung: S. 9–18, S. 10.

⁷⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Modernität der Romantik. Zur Tradition ihrer Verhinderung*. In: Urte Heldhuser/Johannes Weiß (Hrsg.): *Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr*

ten Kennzeichen zum einen die genuin *anti-irrationale* »Selbstreflexion«⁷⁶ des Künstlers (Paradigma dessen: die romantische Ironie), die in der »*Reflexivität* des Kunstwerkes«⁷⁷, spricht: seiner Selbstreferenz im Sinne einer strikten ästhetischen Autonomie ihre Entsprechung findet. Zum anderen die Entdeckung des Phantastischen, Unheimlichen, Grauerregenden⁷⁸ etc. und im Zuge dessen die Erschließung der *ästhetischen* Wertigkeit der Deformation.

Da vorliegende Arbeit im Hinblick auf die Kunst der Pantomime und ihrer Wechselwirkung mit einer genuin modernen Ästhetik dezidiert auf diesen Modernebegriff abstellt, ist seine Klärung nötig.

Als analytische Leitkategorie kann der von Dirk Kemper ins Spiel gebrachte Begriff der »Makroepoche der ästhetischen Moderne«⁷⁹ gelten. Er setzt sich dezidiert ab von einer rein historisierenden Verwendungsweise des Moderne-Signats, da dieses sich zumeist an einer bestimmten, historisch auf den Zeitraum etwa zwischen ca. 1900 und 1930 begrenzten literarischen und künstlerischen Programmatik orientiert und daher vor allem deren Tendenz zur eigenen Negativdefinition: »Neu vs. Alt« prolongiert. Damit muss die Möglichkeit einer der Moderne daselbst immanenten Dialektik, die ihre gipfelhafte Ausprägung in einer Radikalautonomie des Ästhetischen erreicht, aus dem Blick geraten. Demgegenüber ist eine Vorstellung von Moderne vorzuziehen, die die Frage nach den Gründen, der Dynamik und den Ausprägungen einer sich aus dem Kontext klassischer Normierungen emanzipierenden Ästhetik zulässt und dabei vor allem auch der Tatsache Rechnung trägt, dass »sich alle wichtigen Problemzusammenhänge der modernen Ästhetik in übernationalen Kommunikationszusammenhängen entfaltet haben«⁸⁰. Es bietet sich also an, mit einem Epochenbegriff von Moderne zu arbeiten, der ihr Einsetzen in der »Sattelzeit« (Koselleck) um 1800 konstatiert, und zwar innerhalb eines Diskurses, der seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im Umfeld der deutschen Romantik geführt wird und von dort auch nach Frankreich ausstrahlt.⁸¹ Zum einen konstituiert sich im deutschen Sprachraum eine ästhetische Moderne, die den revolutionären Impuls, den die gesellschaftlichen Veränderungen um 1800 mit sich brachten, vorrangig aufnimmt. Wesentlicher Bezugspunkt solcher Schriften wie Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) und

des Ungleichens. Kassel 1999 (Intervalle 4), S. 49–82. Zum Beginn der Moderne um 1800 vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*. Weimar 1998, S. 1–9; Gerhard Plump: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995, S. 1–6. Andere Ansätze datieren erste Impulse schon um 1750. Vgl. etwa den Band: Britta Herrmann/Barbara Thums (Hrsg.): *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750 – 1850*. Würzburg 2003. Dort die Einleitung von Herrmann und Thums: S. 7–28.

⁷⁶ Bohrer, *Romantik*, S. 57.

⁷⁷ Bohrer, *Romantik*, S. 52.

⁷⁸ Vgl. Bohrer, *Romantik*, S. 52.

⁷⁹ Dirk Kemper: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998, S. 97–126, S. 97.

⁸⁰ Silvio Vietta/Dirk Kemper: *Einleitung*. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998, S. 1–56, S. 1.

⁸¹ Vgl. Kemper, *Ästhetische Moderne*, S. 101 und S. 109.

Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) ist eine autonome Definition der ästhetischen Moderne, in der nicht mehr die epochale Relation Alt-Neu vorrangig ist, sondern im Zuge derer die einsetzende Selbstreflexivität im Diskurs der Moderne zum Signum der Analyse des im Kunstwerk ausgesparten Gegenwartsbewusstseins avanciert.⁸²

Zum anderen wird erst hier die Vorstellung eines artifizell verfassten Komisch-Hässlichen, sprich: Grotesken entwickelt, an dem sich die Abständigkeit des ästhetischen Raumes von der Realität und ihren pragmatischen und wertmäßigen Anforderungen allererst beweist. Unsere These dazu: Das Groteske belegt die Souveränität des ästhetischen Raumes gegenüber der Wirklichkeit darin, dass sie die faktisch repulsiven Merkmale des Hässlichen *qua ästhetischer Transformation* in Vehikel ästhetischer Lust verwandelt, einer Lust, die nicht mehr mit außerästhetischen Bezügen abzugelten oder zu entschärfen ist

Es ist von großer Bedeutung, dass Bachtin, der in seiner utopistischen Fassung einer Projizierbarkeit des Grotesken in den Raum gesellschaftlicher Verwertbarkeit das Wort redete, einer solchen modernen – und das heißt für ihn ebenfalls: romantischen! – Form der Groteske die Absage erteilte: Der die Groteske des Mittelalters und der Renaissance auszeichnende ›groteske Realismus‹, den Bachtin als einzig mögliche Spielart der Kategorie lizenziert, zeichnet sich, wie gesagt, durch die in ihm vermittelte »elementar materialistische und dialektische Lebensauffassung«⁸³ aus. Demgegenüber ist es gerade der dezidierte Mangel an gesellschaftlicher Funktionalisierbarkeit, den Bachtin der modernistischen romantischen Groteske vorwirft. Wenn er daher als deren Fluchtpunkt die Erregung von Angst, eine »schreckenerregende Leere, das Nichts«⁸⁴ angibt, dann steht dahinter nicht nur die Aversion gegenüber dem narrativen Motiv und seiner nihilistischen Semantik, sondern die Ablehnung einer ästhetischen Verfremdungsleistung, die anders als die realistische Groteske ihren Gegenstand nicht neuerlich erkenntnismäßig integrierbar macht, die keine »Versöhnung mit der Welt«⁸⁵ findet, denn: »Alles Gewohnte, Alltägliche, Vertraute und allgemein Anerkannte wird plötzlich sinnlos, zweifelhaft, fremd und feindlich«⁸⁶

Entsprechend beargwöhnt Bachtin, dass dem romantischen Grotesken eine Rätselstruktur inhärent ist: Es »verbirgt etwas, hält etwas geheim, betrügt...«⁸⁷

Was Bachtin so radikal verwirft, ist, so darf spekuliert werden, die reine Selbstgenügsamkeit und durchweg großartige Nichtigkeit einer rein um ihrer selbst willen vorgenommenen artifizuellen Deformation, in diesem Sinne einer ›ästhetischen Lüge‹, die sich jeglicher Außenreferenz, jeglichen »erneuernden Impuls[es]«⁸⁸ begibt.⁸⁹

⁸² Vgl. Kemper, *Ästhetische Moderne*, S. 109f.

⁸³ Bachtin, *Rabelais*, S. 98.

⁸⁴ Bachtin, *Rabelais*, S. 91; vgl. S. 90.

⁸⁵ Bachtin, *Rabelais*, S. 91.

⁸⁶ Bachtin, *Rabelais*, S. 89.

⁸⁷ Bachtin, *Rabelais*, S. 91.

⁸⁸ Bachtin, *Rabelais*, S. 91.

⁸⁹ Zwar ist wiederholt Kritik an Bachtins optimistischer Fassung des Grotesken geübt worden, allerdings ihrerseits immer nur aus vermittlungsästhetischer Sicht, d.h. Dispositionen wie Angst oder Freude/Spaß werden als außerästhetische Erfahrungsgehalte angesehen, deren Vermittlung

Wenn in der europäischen Romantik das »Wiederauftauchen einer nichtaristotelischen, manieristischen Ästhetik«⁹⁰ zu verzeichnen ist, dann deutet das auf den Willen zur Erschließung eines *ästhetischen* Kapitals des Difformen hin, dessen kulturtypologischer Konnex mit der Moderne nur erfasst werden kann, wenn es dezidiert auf deren Diskurs bezogen wird.

dem Kunstwerk qua Motivik und Narration aufgegeben sind. Dass Bachtin jedoch auf das Erschreckende und Schockante ästhetischer Negativität, d.h. der Unintegrierbarkeit ästhetischen Erscheinens in pragmatische Erkenntnis- und Erfahrungsverläufe anspielt, ist unseres Wissens bisher nicht dargelegt worden. Zum Forschungsstand vgl. etwa: Aaron Gurjewitsch: Bachtin und seine Theorie des Karnevals. In: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hrsg.): Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute. Darmstadt 1999, S. 57–63, besonders S. 59ff.

⁹⁰ Gerd Henniger: Zur Genealogie des schwarzen Humors. In: Otto F. Best (Hrsg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 124–137, S. 130.

III. Die Problematik des Grotesken: Der historische Diskurs

I. Zum Verlust vom Wahrheitsgehalt der Freude

Die Forschung verzeichnet das Groteske bereits ab der Mitte des 18. und verstärkt vom Beginn des 19. Jahrhunderts an – also im zeitlichen Umfeld der Konstitution der ästhetischen Moderne – als synthetische Kategorie, d.h. es wird der innige Zusammenhang von repulsiven Aspekten mit zum Lachen reizenden Momenten betont.¹ Lee Byron Jennings hat vor längerer Zeit dieses strukturelle Paradigma auf den Punkt gebracht, als er schrieb: »We may say that the object always displays a *combination of fearsome and ludicrous qualities* – or, to be more precise, it simultaneously arouses reactions of fear and amusement in the observer.«²

Wenn für die beiden augenscheinlich so divergierenden Momente gilt, dass »[...] der Mechanismus ihrer Kombination [...] der Schlüssel für das Verständnis«³ ist, so geht es im Folgenden darum, die auf den ersten Blick paradoxe Relation strikt auf den *ästhetischen* Diskurs der Moderne zu beziehen. Dass das bisher – zumindest nach unserer Kenntnis – versäumt wurde, überrascht angesichts der innerhalb der Theorie bemühten Konvergenz von Modernität und Groteske.

Es stellt sich nun Frage, ob eine um die ›Sattelzeit‹ der Moderne um 1800 einsetzende Relativierung der komischen Dimension und beginnende Verfälscherlichung des Grotesken, wie sie im europäischen Diskurs bereits von Thomsen diagnostiziert wurde, als *Symbolik* einer sich anbahnenden Dezentrierung des Subjekts ausreichend gedeutet werden kann.⁴ Die bisher gegebenen Reflexionen lassen zunächst und vor allem den Schluss zu, dass die prekäre Dimensionierung des Grotesken zu Beginn der europäischen Romantik einer Krise des klassischen *ästhetischen* Gestaltungsparadigmas geschuldet ist. Mit anderen Worten: Das Bedrohliche des Grotesken kommt weniger als Mimesis an das anthropologische Unbewusste, an das metaphysisch Dämonische und existenziell Subjektferne daher, sondern ergibt sich vielmehr als ein durch die Radikalisierung der klassischen Gestaltungskonzepte generiertes Irritationsmoment ästhetischer Formgebung

¹ Vgl. Christian W. Thomsen: *Das Groteske und die englische Literatur*. Darmstadt 1977, S. 164.

² Lee Byron Jennings: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Los Angeles 1963, S. 10.

³ Lee Byron Jennings, übersetzt zit. nach: Michael Steig: *Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese*. In: Otto F. Best: *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, S. 69–84, S. 73.

⁴ Vgl. Thomsen, *Literatur*.

dasselbst. Adorno hat dies theoretisch bereits auf den Punkt gebracht, als er an der künstlerischen Verfahrensrationaltät eine innere Dialektik diagnostizierte, die in der hässlichen Kunst des 20. Jahrhunderts kulminierte. Adorno betonte, »mit dem Ansteigen der Reflexion, und durch ihre gesteigerte Kraft, verdunkelt sich der Geist an sich.«⁵ Eine solche »subjektive Paradoxie von Kunst«, »das Blinde nicht zu rationalisieren, sondern ästhetisch überhaupt erst herzustellen«⁶ setzt aus unserer Perspektive zentral mit dem Grotesken des 19. Jahrhunderts ein.

Zwar ist nicht zu leugnen, dass im Umfeld der deutschen Romantik das Lachen und die Komik in dem Maße einen dunklen Teint erhalten, als an ihnen die Krise eines Bewusstseins zu Tage trat, welche »in der Entbehnung jener letzten Generalklausel ›Sinn‹ auch eine Katastrophe für die individuellen Handlungsdevisen und Wertcodices heraufziehen sah.«⁷ Allerdings ist von zentraler Bedeutung, dass die moderne Ästhetik die durch sie re-konstituierten ästhetischen Formen und Kategorien nicht in erster Linie als motivischen Pool für die *mimetische Darstellung der* Krisis, denn vielmehr als *künstlerische* Affirmation der neugewonnenen Spiel-Freiheiten nutzt.⁸ Der Wegfall der traditionellen Legitimierung des Schönen durch die Allgemeinverbindlichkeit der Wahrheit und der auf sie aufbauenden formalen Normierungen wird aufgewogen durch die Reflexion auf die Möglichkeit eines neuartigen, genuin *ästhetischen* (!) Gefallens am Schrecklichen und Hässlichen, das nicht zuletzt im Lachen sich kundtut. Und diese neuartige Version von Plaisir setzt immer voraus, dass seine Gegenstände künstlerisch hergestellt und durchgebildet sind.

Wolfgang Preisendanz hat in einem vorzüglichen Beitrag zum schwarzen Humor eine besondere Form des Lachenerregenden beschrieben, die er als eine »Komik der Opposition« von einer »Komik der Identität« abgrenzt. Das Spezifikum der Oppositions-Komik ist demnach, dass ihr das selbstreflexive Moment eingeschrieben ist, wodurch sie durch die Herausstellung der »Bedenklichkeit des jeweils hervortretenden Sinns für Komik, [...] die Bedenklichkeit eines zynischen, bizarren, makabren, naiven Humors«⁹ ihren eigenen komischen Charakter daselbst infrage stellt. Unabhängig von den Einzelaspekten, die alle auch für das Groteske bemüht worden sind¹⁰, gewinnt hier die historische Tendenz eines spezifisch modernen Lachens deutlich an Profil: Es handelt sich um den seismographischen Reflex auf eine ästhetische Lust, der die traditionelle Legitimation abhanden gekommen

⁵ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1998, S.47.

⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 174.

⁷ Thomas Immelmann: *Der unheimlichste aller Gäste. Nihilismus und Sinndebatte in der Literatur von der Aufklärung zur Moderne*. Bielefeld 1992, S. 239

⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein. Zum Problem seiner Repräsentanz*. In: Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München/Wien 1998, S. 9–36.

⁹ Wolfgang Preisendanz: *Zum Vorrang des Komischen in der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit*. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*. München 1976 (Poetik und Hermeneutik 7), S. 153–164, S. 160f.

¹⁰ Vgl. z.B. Bormann, *Gegenwartslyrik*, S. 143; Carl Pietzcker: *Das Groteske*. In: Otto F. Best: *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, S. 85–102. 192, S. 85.

ist und die damit zunächst relativ ›verlassen‹ dasteht. Wobei jedoch von entscheidender Bedeutung ist, *dass* sie dasteht.

Der im düsteren Lachen verzeichnete modernspezifische Verlust an »Wahrheitsgehalt der Freude«¹¹, wie er in Schlegels Lakonismus »Aller Witz tendiert auf Nihilismus«¹² treffend auf den Punkt gebracht ist, macht den fortgesetzten Willen zum ästhetischen Vergnügen vom aufgeklärten Gesichtspunkt aus natürlich fragwürdig. Das Avancieren des Grotesken zu einer Zentralkategorie der modernen Ästhetik ist genau an dieser Demarkationslinie anzusetzen.

Wichtige Dokumente, die sich mit den weltanschaulichen Hintergründen eines modernen Hässlichen aus der zeitgenössischen Perspektive des Endes des 19. Jahrhunderts befassen, haben Hinweise auf die Tragfähigkeit des Arguments geliefert. John Ruskin beispielsweise, als Theoretiker des Grotesken mit gesamteuropäischem Horizont, gibt in seiner Auseinandersetzung mit der venezianischen Architektur einen wesentlichen Anhaltspunkt, wenn er die Groteske nicht nur als strukturelle Kombination der Aspekte *ludicrous*, *playful* und *fearful* definiert, sondern, selber noch in der idealistischen Emphase befangen, gegen das Überborden schrecklicher Gestaltungsmerkmale in der von ihm als »ignoble« abqualifizierten Form der Groteske als einer »expression of low sarcasm« und als »delight in bestial vice«¹³ polemisiert. Die vom Grotesken generell evozierte Gefühlsambivalenz von Repuls und Gefallen stellt sich demgemäß verschärft dort, wo die komisch-spielerische Verfassung des Gegenstandes nicht zur moralisierenden Aufhebung eines dargestellten Schlechten beiträgt, sondern dessen ästhetischen Mehrwert entfesselt, ihm sozusagen einen spielerischen Freiraum eröffnet. Das Groteske dieser Version ist nicht mehr die reflexiv integrierte Darstellung des Bösen, es ist aber auch nicht die über eine solche Darstellung indizierte anthropologisch-psychologische Tiefendimension des Unbewussten, des Dämonischen etc. Vielmehr liegt das Problem für Ruskin darin, dass das ästhetische Plaisir seinen wesentlichen Impuls durch die interessanten, faszinierenden *formalen* Aspekte des Hässlichen erhält. Wenn »low sarcasm« als das quasi weltanschauliche Fundament dieses Vorgangs beargwöhnt wird, dann deswegen, weil über die emanzipierte ästhetische Attitüde sämtliche herkömmlichen moralisch-pragmatischen Zusammenhänge relativierbar erscheinen.¹⁴

Die Analyse Ruskins deckt sich relativ passgenau mit der Kritik des Verfassers der zu einiger Berühmtheit gelangten *Ästhetik des Hässlichen*, Karl Rosenkranz, der die zentralen Argumente klassischer Kunstdoktrin für das Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal zusammenfasst. Rosenkranz unterscheidet eine ›gesunde‹ und eine ›krankhafte‹ Weise, auf die das Hässliche Vergnügen bereite. Gesund und gerechtfertigt ist das Hässliche als

¹¹ Theodor W. Adorno: Ist die Kunst heiter? In: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur IV*. Frankfurt a.M. 1974, S. 147–157, S. 157.

¹² Zit. nach Immelmann, *Nihilismus*, S. 177.

Immelmann verweist übrigens darauf, dass der Schlegelsatz einer der frühesten Belege für den Begriff ›Nihilismus‹ ist. Vgl. Immelmann, *Groteske*, S. 177/Anm. 603.

¹³ John Ruskin: *The Stones of Venice*. In: John Ruskin: *Works*. Bd. IX–XI. New York/London 1904. Bd. XI, S. 135–195, S. 145.

¹⁴ Vgl. dazu Bohrer, *Romantisch-Phantastisches*, S. 15.

eine im komischen Modus neuerlich im Schönen aufgehobene relative Notwendigkeit, die das Schöne schärfer konturiert. Krankhaft ist ein Vergnügen allerdings dann, wenn »das Unerhörteste, Disparatete und Widrigste« zusammengebracht wird, um »die abgestumpften Nerven aufzukitzeln [...]. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Hässlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird.«¹⁵

Die epochale Diagnose von Rosenkranz bemüht den *Doublebind* von zum formalen Kitzel verkommener ästhetischer Lust und dessen Entsprechung in einer besonderen mentalen Disposition, die, das dürfte relativ klar sein, mit dem Etikett des ironischen Bewusstseins, wie es aus der Romantik überkommen ist, relativ eindeutig zu identifizieren ist. Das Doppel der Argumente aus dem Munde berufener Ästhetiker deutet darauf hin, dass die prekäre Dimensionierung, die das Groteske im 19. Jahrhundert erhält, wenn nicht ausschließlich, so doch vorrangig eine Krise der traditionellen Kunstdoktrin und ihrer weltanschaulichen Prämissen selber markiert. Hegels Forderung, die poetische Phantasie müsse, um ästhetisch genossen zu werden, Zweck für sich selbst sein und alles, was sie ergreift, in rein theoretischem Interesse als eine in sich selbständige, in sich geschlossene Welt ausbilden, wird offenbar vom Grotesken, so wie es Rosenkranz und auch Ruskin verstehen, quasi ad absurdum geführt: Weil die Verfassung einer in sich »geschlossenen Welt«, Paradigma der harmonischen Durchbildung schlechthin, in eine offensive Tendenz zur Konstruktion mündet, die das »Disparatete« zusammenbringt und darin ein für den bewusstseinsmäßigen Zugang Verschlossenes herstellt, das nur noch als äußerlicher Reiz rezipierbar ist.

Solche Bedenken umreißen nun den Problemhorizont einer modernen Ästhetik weitaus spezifischer, wo sie nicht auf den unscharfen Begriff der schöpferischen poetischen Phantasie als beliebig instrumentalisierbares Produktionsetikett rekurrieren, sondern dezidiert auf die Verfahrens*rationalität* der modernen Kunst, also ihre formalkonstruktive Dimension in deren Verbindung zu einem souverän gestaltenden Subjekt abzielen.

Der junge Friedrich Schlegel hatte 1795 in seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* eine (noch) skeptische Diagnose der modernen Kunst und Poesie gegeben. In der Gegenüberstellung von Sophokles und Shakespeare anerkennt er erstmals das Hässliche als eine zentrale Kategorie, deutet es aber in gut idealistischer Attitüde noch als »Schein unendlicher Leerheit und Disharmonie«, als »leere[n] Schein«¹⁶. Ausschlaggebend für diese Verweigerung des Status einer ontologischen Gegebenheit ist nicht zuletzt die Verbindung, in der für Schlegel die repulsiven Merkmale der modernen Poesie mit einer künstlerischen Verfahrens-*Rationalität* stehen:

Aus dieser Herrschaft des Verstandes, aus dieser Künstlichkeit unsrer ästhetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der modernen Poesie völlig.¹⁷

¹⁵ Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen. Zit nach: Carsten Zelle: Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne. In Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998, S. 197–234, S. 219.

¹⁶ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn [u.a.] 1988. Band I: 1794 – 1797, S. 113.

¹⁷ Schlegel, Schriften I, S. 77. Künstlerischen Wert erhält das Hässliche – widerwillig: im Hin-

Der von jeglicher Pragmatik emanzipierte ästhetisch verfahrenende Verstand ist keineswegs eine frei flottierende und ›phantasierende‹ Größe, sondern bestimmt sich als eine bewusst setzende Instanz.

Bereits Adorno hatte, gegen das Primat subjektiver Imagination im Diskurs um die Moderne polemisierend, das rationale Moment der Konstruktion als zur Grundschrift von Moderne gehörig definiert.¹⁸ Gegenüber einem beliebig vereinnahmbaren Utopismus der Imagination zielte das Argument auf den Anteil an ›Schuldhaftigkeit‹ ab, den avancierte Kunst an der Rationalität der Moderne hat. Ästhetische Formung bedeutet demgemäß nicht zuvorderst Emanzipation von Wirklichkeit qua Phantasie, sondern ästhetische *Aneignung* widerständiger Materialien und deren auf rationalen Überlegungen basierende Konstruktion und Integration. Darin ist jedoch eine Krisis des klassischen Ästhetikverständnisses daselbst verzeichnet, der es im Folgenden auf die Spur zu kommen gilt.

2. Die europäische Diskussion um das Groteske: Zur Krise künstlerischer Verfahrensrationalität

2.1. Die prekäre Eigenwertigkeit ästhetischer Deformation

Für die idealistische Ästhetik des 18. Jahrhunderts, zumal des deutschsprachigen Raumes, stand eine ästhetische Selbstwertigkeit des Hässlichen außer Betracht. Im Kanon des Schönen als dessen Defizit gesetzt, war das Difforme wesentlich dazu angetan, die Konturierung und Akzentuierung des Schönen innerhalb eines ästhetischen Gesamtzusammenhangs zu leisten, in dem die Lizenz für Darstellbarkeit stets nach der ethischen Implikation bemessen wurde. Der *locus classicus* sämtlicher derartiger – und übrigens bis an die Gegenwart hineinreichender¹⁹ – kunsttheoretischer Doktrinen, ist bekanntlich die Prämisse von der Leitfunktion des Schönen, wie sie Platon im zweiten, dritten und zehnten Buch der *Politeia* ausgegeben hatte. Die hier gestellte Grundforderung nach der Darstellung des Handelns und Redens guter Menschen enthält die ästhetische Rückverpflichtung auf ein ontologisch begründetes Ideal sittlicher Reinheit und machte die Präsenz des Hässlichen – als Form wie als Inhalt – bis zum Heraufdämmern einer ästhetischen Moderne in der europäischen Romantik zu dem Problemfall ästhetischer Theorie

blick auf seine Unterarten des Ekelhaften, Quälenden, Grässlichen, gebilligt: unter dem Etikett des ›Interessanten‹ (Vgl. S. 63, 73 und 113) – als absichtlich und aus ›subjektiver ästhetischer Kraft‹ heraus erzeugtes Phänomen. Es fungiert gerade aufgrund dieser mangelnden Allgemeinverbindlichkeit jedoch nur als ästhetisches Interim, d.h. nur solange zwischen dem Verlust schöner Vergangenheit und der Rückgewinnung des eigentlich Schönen in der Zukunft eine zu überbrückende Kluft feststellbar ist. (Vgl. dazu etwa Schlegel, *Schriften I*, S. 77). Das Hässliche wird so zur spezifisch modernen Übergangskategorie ästhetischen Experimentierens, Resultat »unbefriedigter Sehnsucht« (Schlegel, *Schriften I*, S. 68) das negativ auf die Normativität des Allgemeinen und seiner Vermittlungskategorie des Schönen bezogen bleibt.

¹⁸ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 43.

¹⁹ Vgl. etwa Hans-Georg Gadamer's Abhandlung *Die Aktualität des Schönen* aus dem Jahre 1977, in der das Hässliche eindeutig als Relativum im Schönen aufgeht.

schlechthin. Auch wenn in jüngerer Zeit, z.B. in der umfassenden Darstellung von Carsten Zelle, die Spuren einer ästhetischen Würdigung des Hässlichen innerhalb einer idealistischen Tradition nachgewiesen wurden: Die Prämissen einer reflexiven und moralischen Integration des Difformen und seine Relativierung auf das Schöne, Wahre und Gute hin blieben deren verbindende Theorieaspekte.²⁰

Am Grotesken als einem Sonderfall ästhetischer Deformation erweist sich aber bereits früh die Problematik derartiger Integrationsversuche, als in ihm gleich zwei wesentliche Aspekte der klassischen Forderung in Frage gestellt werden: der mimetische Gedanke *und* die Rückbindung der Darstellung an einen allgemeinverbindlichen Horizont von Sinn.

Das Wort *grotesk* leitet sich vom italienischen *la grottesca* her, das seinerseits auf *grotta* zurückführbar ist. Es diente dermaßen zur Bezeichnung antiker, Mischwesen aus Pflanzen und Tieren darstellender Wandornamente, die in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen des *domus aurea* Neros und der Titus-Thermen zum Vorschein kamen, und verweist auf deren ›unterirdische‹ Herkunft.²¹ Das seit Ende des 15. Jahrhunderts in Italien belegte Wort *grottesche* verbreitetet sich rasch in ganz Europa, zunächst über Frankreich, wo es 1532 erstmals als *crotesque* auftaucht, um dann 1546 von Rabelais in *Gargantua et Pantagruel* verwendet zu werden.²² In der theoretischen Auseinandersetzung mit dem anfangs rein bildkünstlerischen Phänomen dominiert dabei von vorneherein die besondere Qualität der Deformation: Wenn etwa Vitruv von *monstra* spricht, steht damit zuerst der a-mimetische, weil gegen die Ordnung der Natur wie die darauf gründenden ästhetischen Normen verstoßende Charakter des Grotesken in der Kritik, denn: »Solches Zeug [...] gibt es nicht, wird es niemals geben und hat es auch nie gegeben.«²³

Die besondere Rage des Architekten und eine darin gründende Verbannung der »unbillige[n] Mode« des Grotesken in die Niederungen des künstlerisch Ephemereren erklärt sich vornehmlich daraus, dass im Verstoß gegen eine überkommene Ordnung eine radikale Emanzipationstendenz der künstlerischen Kreativität bergwöhnt wurde. Das ›Zeug, das es nie geben wird‹ deutet früh auf die Möglichkeit hin, innerhalb ästhetischer Gebilde die Realität nicht nur zu transformieren, sondern eine ästhetische Gegenrealität zu entwerfen.

Der Diskurs um die groteske Deformation unterscheidet sich dementsprechend von thematisch ähnlich gearteten *Querelles* grundlegend darin, dass in ihm die moralisch aufgeladene Diskussion um eine hässliche Mimesis explizit um die Frage nach der Lizenz für die dichterische und künstlerische Freiheit erweitert wurde. Mit anderen Worten: Das

²⁰ Vgl. Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar 1995.

²¹ Vgl. dazu schon Kayser, Das Groteske, S. 20.

²² 1550 dann auch in Spanien bei Lope de Rueda als *grutesco*, zeitgleich dazu in den Niederlanden: *Grottsen*. In England taucht die Bezeichnung synonymisch mit *antic* seit 1529 auf, mit Beginn des 17. Jahrhunderts schließlich erlangt sie dort Eigenständigkeit als *grotesque*. Vgl. dazu: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin/New York, S. 746; [Larousse]: Dictionnaire etymologique et historique du Francais, Paris 1993: »grotesque«; sowie die nach wie vor vorzügliche etymologische Darstellung von Paul Knaak: Über den Gebrauch des Wortes »grotesque«, Greifswald 1913, S. 10ff.

²³ Zit. nach Kayser, Das Groteske, S. 20.