

Uwe Wirth (Hg.)

Komik

Ein interdisziplinäres Handbuch

Unter Mitarbeit von Julia Paganini

Mit 45 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

Der Herausgeber

Uwe Wirth ist Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft am Institut für Germanistik, Justus-Liebig-Universität Gießen.

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 978-3-476-02349-0

ISBN 978-3-476-05391-6 (eBook)

Dieses 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.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature. Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland.

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: © 2005–2007 chaplin007)

Satz: Claudia Wild, Konstanz, in Kooperation mit primustype Hurler GmbH, Notzingen

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

- Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie*. Reinbek 1998.
- Ritter, Joachim: »Über das Lachen«. In: ders.: *Subjektivität* [1940]. Frankfurt a. M. 1974, 62–92.
- Schrimpf, Hans Joachim: »Komödie und Lustspiel«. In: *ZfdPh* 97. Jg. (1978), 152–182.
- Simon, Ralf: »Theorie der Komödie«. In: ders. (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld 2001, 47–66.
- Trautwein, Wolfgang: *Komödientheorien und Komödie*. In: *Schiller Jahrbuch* 27. Jg. (1983), 86–123.
- Warning, Rainer: »Theorie der Komödie. Eine Skizze«. In: Ralf Simon (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld 2001, 31–46.

Bernhard Greiner

8 Das Groteskkomische

Die Entdeckung eines römischen Dekorationssystems in den verschütteten Sälen des Goldenen Hauses des römischen Kaisers Nero am Ende des Quattrocento bedeutet einen Einschnitt in der Geschichte des Komischen. Denn was bisher nur über die römisch-griechische Literatur rezipiert werden konnte, die mythologischen Figuren der Sirenen, Harpyien, Sphinxen etc., wurde nun Stück für Stück von den in komisch-bizarren Situationen dargestellten Malern und Hobbyarchäologen aus den unterirdischen Gemächern abgezeichnet und ans Tageslicht gezogen (vgl. Schmarsow 1881, 135). Die Entdeckung der Wanddekorationen der *Domus Aurea* (vgl. Dacos 1969) löste eine europaweite Konjunktur aus, die ihrem Fundort gemäß, den Grotten, den Namen »Grotesken« erhielten.

Innovativer als diese wiedergefundenen, visualisierten mythologischen Figuren war die Entdeckung der antiken Phantasiearchitekturen, die als Ornamentensystem ausgebaut, »stereometrische, architektonische, kreatürliche und vegetabilische Elemente heterogener Wesensart zu spielerischer Verkettung« zusammenfügen und auf diese Weise »Raumfluchten vereinheitlichen« (Kanz 1998, 17) konnten.

Diese Entdeckung erhält zusätzlich eine Dynamik durch einen Doppelfund aus der Antike: fast gleichzeitig mit der Ausgrabung römischer Wandmalereien – nämlich 1485 – erscheint die in einem Kloster von Monte Casino wiedergefundene *De Architectura* von Vitruv im Druck. Im 5. Kapitel des VII. Buches findet sich dort eine scharfe Kritik an der spätantiken »neuen Mode« einer Wandmalerei, die »lieber mit Undingen, als mit wahren Abbildungen wirklicher Gegenstände« arbeitet:

»anstatt der Säulen stellt man Rohrstengel – calami – dar; anstatt der Giebel – fastiga – geriefte Häklein – harpaginetuli striati – mit krausem Laubwerk und Schnörkeln mehrere dünne Stengel – coliculi – sich erheben, worauf wider alle Vernunft, kleine figuren – sigilla – sitzen; auch auf Stengeln blühende Blumen, aus denen halbe Figuren hervorgehen, welche bald mit Menschen-, bald mit Tierköpfen versehen sind: Lauter Dinge, dergleichen es weder gibt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat.« (Chastel 1997, 33)

Die eine Sensation, die Wiederentdeckung antiker Wandmalerei, wird von einer zweiten Sensation begleitet, der Wiederentdeckung der antiken Polemik gegen diesen »entarteten Geschmack« (Scholl 2004,

804). Die Folge war, dass das groteske Dekorationssystem in der Renaissance zum bevorzugten Austragungsort kunsttheoretischer, aber auch theologischer Kontroversen wurde. Nun wäre es verfehlt zu sagen, es habe vor der Renaissance nicht auch einen theologischen und kunstkritischen Diskurs über die Anbringung von Fabelwesen, sog. ›Bleckern‹ und ›Zangern‹ gegeben. »Seit dem 11. Jh., also gleichzeitig mit der Entstehung der Drollerien« im 11. Jh., entwickelte sich »ein theologischer Diskurs über die Bedeutung von Lachen und Komik, der über wohlwollende Duldung entschieden hinausging« (Kröll 1994, 83). Und doch verschiebt sich zu Beginn des *Quinquecento* in Italien die kunsttheoretische Argumentationsrichtung. Im Unterschied zu den Drollerien des Mittelalters, die in komisch-didaktischer Absicht aufzeigen sollten, dass die drastische, nicht selten blasphemische Darstellung des ›Malum‹ das christliche Heilsversprechen steigere (vgl. Curtius 1954), verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf die Schaffung eines Neuen, Kühnen, Überraschenden und Außerordentlichen. Mit der Umorientierung von einer auf Wirkmächtigkeit bedachten mittelalterlichen Darstellung komischer Gestalten (in Predigten, in Bildern und Plastiken) zu einer Reflexion auf die Bedingungen eigenständiger, von der Wirklichkeit unabhängiger Kreativität des Künstlers in der Renaissance wandelt sich der Stellenwert des Komischen.

Während das Komische im Mittelalter eingespannt bleibt in ein dualistisches System zwischen einem Heilsgeschehen und einer als widerständig und eigenmächtig begriffenen Leiblichkeit entsteht in der Groteske der Renaissance ein heiteres, ludistisches Fluidum von Schönem, Phantastischem, Bizarrem, in dem das Komische sich relativierend einzufügen hat. Neben der Entdeckung von graziösen und schwerelosen Formen (vgl. Chastel 1997, 32) tritt die Darstellung nicht mehr des Drastisch-Komischen, sondern des Sublim-Komischen, nicht mehr des lauten Lachens sondern des Lächelns (vgl. Menager 1995).

Man kann auch sagen, das Komische erhalte Konkurrenz durch das Phantastische, Graziöse (vgl. Barasch 1971, 229) und die Traummalerei (z. B. Barbaro 1567). Diese Relativierung lässt sich auch begriffsgeschichtlich fassen, wenn z. B. der Kunstkritiker Vasari den Grotesken um 1550 nicht mehr nur eine »lächerliche und drollige Seite« von »Schelme-reien« zuspricht, sondern gleichberechtigt »die Freizügigkeit der Einbildungskraft« benennt – »una spezie di pittura licenziosa e ridiolo molto« (Chastel 1997, 32, Fn. 15).

Die Lizenz der Einbildungskraft zur Extravaganz führt allerdings nicht nur zu neuen kreativen Formen, zum *capriccio*, »das behende von einer Idee zur anderen zu springen versteht« (Kanz 1998, 23), sie wird zugleich begleitet von einem Bewusstsein der Gefährdung durch launenhafte Melancholie, die sich bis zum Wahn steigern kann. G. Vasaris Künstlerbiographien geben im Blick auf die Groteskenmaler einen guten Eindruck von dieser ambivalenten Einschätzung. Aufschlussreich für diese Ambivalenz von Freizügigkeit und Gefährdung ist der von Montaigne vorgenommene Übertragungsvorgang von der bildkünstlerischen Wandmalerei zur literarischen Schreibweise. Montaigne legitimiert seine launige Schreibweise mit der Groteskenmalerei und erfindet auf diese Weise den Essay, zugleich aber beteuert er, dass er sich schäme einer solchen kindischen, unvollkommenen, mit Chimären belasteten Schreibweise zu huldigen (vgl. Barasch 1971, 35).

Die gegen Ende des 15. Jh.s zunehmend zweideutige Einschätzung des Grotesken verstärkt sich durch die Verdammung grotesker Malerei durch das tridentinische Konzil (vgl. Scholl 2004, 181). Die Heiterkeit der italienischen Groteske – die heidnischen Monstrositäten waren in den berühmten und kanonisch gewordenen Groteskenmalereien durch G. da Udine und Raffael in den Loggien des Vatikan ausgespart – wird auch begriffsgeschichtlich zunehmend in Frage gestellt durch die von B. Cellini wie J. Fischart vorgenommene Identifikation des Grotesken mit dem Monströsen (vgl. Piel 1962, 47).

Damit ist freilich nicht nur eine Dimension des Schrecklichen eröffnet, denn das Monströse ist in der Renaissance zunächst und v. a. das Unbekannte und das Exzessive und dann erst das Fürchterliche. Spätestens mit dem Übergang der Grotesken von Italien nach Frankreich und Deutschland beginnt aber nicht nur ein re-entry mittelalterlicher Drollerien und grobianischer Motive (vgl. Spitzer 1958, 95–110), sondern auch ein Ausgriff auf dämonische Horrorszene der Einbildungskraft wie sie die berühmten Darstellungen der Versuchungen des Heiligen Antonius versinnbildlichen.

Das gesamte Ausmaß der bildkünstlerischen Erneuerung lässt sich ausmachen, wenn man sich die rasche geographische Verbreitung des grotesken Bildprogramms in Westeuropa innerhalb des 16. Jh.s vor Augen führt. Zunächst der Sprung von Süden in den Norden nach Fontainebleau um 1530 und dann in die Hochburgen der Kleinkunst nach Augsburg und Nürnberg.

Die Ausweitung der Ornamentgroteske über die Wandmalerei hinaus zu Kleinkunst, Reproduktionsgraphik und Literatur erbrachte nicht nur produktiven Austausch zwischen diesen verschiedenen Medien, sondern erschloss auch neue Motivfelder. Das Kunstverfahren des Grotteskornaments, bestehend aus Wiederholung und Variation, erzeugte einen Sog immer neue Motive als Innovationsstimulus in den bisherigen Motivvorrat einzuspeisen (vgl. Warncke 1979, 72). Die »versierten Kunsthandwerker und Alleskötter« (ebd., 80) der Ornamentgrotesken aus Frankreich, Holland und Deutschland griffen die italienischen Vorlagen auf und wandelten sie in satirisch-komischer Intention erfinderisch ab. Sie beuteten das gesamte Reservoir an Mischwesen und Monstren aus: die mittelalterlichen, speziell gotischen Monster und Fabelwesen, die »Schnacken« und »songes drollatiques«, Motive der »verkehrten Welt«, Typen der *Commedia dell'Arte* sowie damals aktuelle »Türkenmotive« (ebd.).

Während in der Antike Monstren vornehmlich artistische Beispiele für die »erfinderische Natur« (Plinius) darstellten, sind sie nun seit der Reformation als Zukunftszeichen und sog. *Prodigien* deutbar, als Teufelwesen entlarvbar (vgl. Perrig 1987, 31–71).

Das erweiterte Spektrum der Monstrositäten eröffnet der Groteske eine Spannweite von der derb-burlesken Körperinszenierung bis zum apokalyptischen erschreckenden Zeichen, vom ludistischen Phantasiespiel bis zum satirisch-moralisierenden Pamphlet. Für Letzteres kann exemplarisch M. Luthers *Papstesel* stehen (vgl. Warncke 1979, 83).

Durch die europaweite Zirkulation der graphischen Grotteskvorlagen wurden zahlreiche nationale Besonderheiten ikonographisch und formal absorbiert. Gleichwohl lassen sich spezifische nationale Eigentümlichkeiten weiterhin nachweisen. Während in Italien und Frankreich zwar die begriffliche Zusammenfassung des Kapriziösen, Phantastischen und Monströsen in dem Wort *grotesque* stattfindet, ist in der Kunstpraxis eine Trennung der komischen und satirischen Elemente – etwa der *Commedia dell'Arte* und der Ornamentgroteske – festzustellen. Erst in Deutschland, bei W. Jamnitzer etwa, findet eine Dynamisierung der verschiedenen Elemente bis ins monströse Detail statt (vgl. ebd., 80–82). Die kunstgeschichtliche Spezialforschung hat nachweisen können, wie sich bei der Übertragung vom Medium des Wandgemäldes zur motivvereinzelnden Druckgraphik Notlösungen und Erfindungsreichtum die Waage halten (vgl. Wagner 1979, 143), wie der »perspektivische Drang« zur Darstellung plastisch erscheinender

der Dinge, zu Ruinen etwa und zu bühnenartigen »Szenografien« (Möller 1956, 51 f.), das Ornament ständig über sich hinaustreibt.

Die Erweiterung des Motivvorrats von den gotischen Drollerien bis zu apokalyptischen Phänomenen bei H. Bosch hat zwar den ludistischen Grundimpuls der Ornamentgroteske nicht wesentlich verändert, gleichzeitig aber die Möglichkeit erhöht die Ornamentgrotesken nicht nur als einen Bereich capriccioartiger Erfindung und serieller Produktion, sondern auch als Vorgaben für Projektionen des Schrecklichen auszuschöpfen. Damit dürfte das Energiezentrum des Grottesk-komischen erreicht sein: das Ausreizen eines intensivierenden Wechselreitens des Komischen und Phantastischen und das bedeutet die artistische Verknüpfung von Extremen, den sog. niederen körperlichen Begierden mit den »oberen Bewußtseinsgrenzen« (Gradmann 1957, 9 f.), also an bis zum Wahnsinn grenzende Visionen.

An dem sich auf diese Weise immer schärfer konturierenden Grottesk-komischen lassen sich in der Folgezeit zwei gegenläufige Darstellungstendenzen beobachten: Zum einen tritt in der frühen Neuzeit bei Rabelais, J. Fischart und S. Brant das Komische als Verstärkung und Vervielfältigung des Grotesken auf, zum anderen wird in der Poetik der Aufklärung bei Möser und Wieland das Komische eingesetzt das phantastische und wilde Element im Grotesken zu mildern und an die Darstellung von Sitten und Gebräuchen zu binden.

In Wielands in seiner Zeitschrift *Mercur* veröffentlichten »Zweiten Unterredung mit dem Pfarrer von xxx« (1775) wird z. B. das Übertriebene der Grotesken aufgespalten in akzeptable Formen, wo »aus irgend einer besonderen Absicht, die Ungestalt seines Gegenstandes zwar vermehrt, aber doch auf eine der Natur so analoge Art [...] daß das Original noch immer kenntlich bleibt« – und

»in Phantastische, oder eigentlich sogenannte Grotesken, wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit sich gleich dem sogenannten Höllen-Breugel einer wilden Einbildungskraft überläßt, und durch das Unnatürliche und Widersinnliche seiner Hirngeburten bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will«. (Wieland 1967, 343)

Diese Abwertung phantastischer Groteske durch die Aufklärung wurde in der Romantik revidiert. An E. T. A. Hoffmanns Werk ließe sich exemplarisch zei-

gen wie das gesamte Feld des Groteskkomischen in allen Varianten durchdekliniert wird: in der 7. *Vigile des Goldenen Topfes* (1814) die literarische Umsetzung eines »Rembrandtschen oder Höllenbreughelschen Gemäldes«, in der *Prinzessin Brambilla* (1820) ein schwindelerregender groteskkomischer Tanz auf dem Corso in Rom (vgl. Kremer 2006, 171 f.) und in *Die Königsbraut* (1821) die Metamorphose eines herrlichen Gemüsegartens in einen ekelhaften Sumpf. Mit Blick auf diese romantischen Vorgaben entwickelt Baudelaire seine Konzeption einer Verbindung satirischer Groteske mit einer phantastischen Komik: »comique absolu« (Baudelaire 1977, 296). Sir W. Scott hingegen wird diese makabren Effekte des Grotesken in seiner berühmten Kritik der Werke E. T. A. Hoffmanns scharf kritisieren (vgl. Scott 1968). Des Weiteren dürfte es aufschlussreich sein die Geschichte des Grotesken mit dem Groteskkomischen abzugleichen. Es lässt sich nämlich gut plausibilisieren, wann, wo und warum das Komische im Grotesken zurückgedrängt wird. Zugleich lässt sich aber auch beobachten, dass einer Phase der Zurückdrängung des Komischen häufig eine erneute intensive Konjunktur des Groteskkomischen folgt. Die Forschung hat z. B. an der bildkünstlerischen Weiterverwendung der apokalyptischen Höllenvisionen von H. Bosch zeigen können, wie schnell sie zu spielerisch-komischen Diablerien in der Folgezeit umgeschaffen wurden: »pour la récréation des bons esprits« (Unverfehrt 1974, 225).

Durch den Einfluss J. Miltons (vgl. Lengeler 1964, 211) und dann v. a. durch Burkes Studien zum Erhabenen setzt eine Verdrängung des Komischen in dem Grotesken ein zugunsten einer Ästhetik des Schauers und des Grauens wie sie in der *gothic novel* gepflegt wird. In der Romantik etwa bei A. v. Arnim und E. T. A. Hoffmann, theoretisch dann bei V. Hugo setzt dann eine Wiederkehr des Komischen im Grotesken ein, die dann bis hin zu Th. Mann (1926) zu einer Grundformel in der Bestimmung des Grotesken führen wird: in ihr komme das Wechselreiten von Schrecklichem und Komischem zu seinem vollendeten Ausdruck. In der Formulierung Sir W. Scotts lautet dies: »The most wild and unbound licence is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking« (Scott 1968, 325) oder in der Formel V. Hugos: »le grotesque buffon et le grotesque terrible« (Hugo 1887).

Die Verdrängung des Komischen aus dem Grotesken und ihre darauffolgende intensive Wiederkehr lässt sich auch in der Forschungsgeschichte beobachten. Nachdem W. Kayser nach dem zweiten Weltkrieg

angesichts atomarer Bedrohung *Das Groteske* (1957) auf existentialistische Weise als abgründig und unsagbar bestimmbar hatte, das vom Komischen dadurch unterschieden sei, dass es jegliche Art von Sicherheit und Rückzug auf eine Ordnung »grundsätzlich preisgebe« (Kayser 2004, 62) wurden in der Folgezeit von W. Heidsiek bis L. B. Jennings, von W. Preisendanz bis Thomsen die Stimmen immer lauter, die eine Aufwertung des Komischen und des Ludistischen in der Groteskbestimmung eingefordert haben bis dann die in Westeuropa und Amerika relativ spät einsetzende Rezeption der Karnevalismusthese Bachtins und seine Kritik an W. Kaysers Ansatz zu einer Umkehrung der Verhältnisse führte.

Bachtins Theoreme, Begriffe und Deskriptionen insbesondere seine Thesen zur »Materie-Zeichen-Koalition« (Lachmann 1987, 25), seine Paradigmen des Unabgeschlossenen, Metamorphotischen, seine Überlegung zur »Reibung der Stile«, seine Kategorien des »Familiären«, des »Exzentrischen«, der »karnevalischen Mesalliance« und der »Profanierung« (ebd., 30) können in ihrer Bedeutung für die Erforschung des Groteskkomischen gar nicht genug hervorgehoben werden. Seine Charakteristik der Verbindung von karnevalisierter Antike und Volkskultur, der »Amalgamierungsfähigkeit von unklassischen Formen« (ebd., 28) trifft auch auf die Ornamentgroteske zu. Seine weltanschaulich festgelegte, einseitig positive Bewertung der Volkskultur und rituellen Praxis hat freilich auch eine Denkbarriere aufgebaut. Man hat zu recht auf das von Bachtin ausgeblendete Potenzial der gnostischen Sekten und Ketzerbewegungen, des Hermetismus und der Tradition des Dionysischen als ideengeschichtlich gleichwertige Stimulation für Groteskschöpfungen hingewiesen (vgl. ebd., 17). Bachtin hat nur am Rand auf das Problem des usurpierten Karnevals als Pervertierungsform durch Machthaber aufmerksam gemacht. Neben der von Bachtin mit Erneuerungspathos vorgetragene generativen und regenerativen Seite des Grotesken ist auf die ebenfalls in der Volkskultur angelegte Seite der Stigmatisierung, der »in-effigie-Tötung« (Brückner 1966, 188) als Quelle grotesker Darstellung hinzuweisen. Prognostisch wache Schriftsteller wie Heine, Keller und Roth (vgl. Oesterle 2009, 21 f.) haben die sadistische Seite des Grotesken – im Program – eindrücklich darzustellen gewusst.

Das bei Bachtin ausgeblendete Potenzial der bildkünstlerischen Ornamentgroteske relativiert die von ihm vorgenommene einseitige Wertung. Die Verbindung von Hoch- und Volkskultur verdankt sich kei-

neswegs nur dem Lachprogramm der Volkskultur; sie wird gleichermaßen und gleichwertig angestoßen durch die artistische Amalgamierungslust volkscultureller Elemente und durch eine innovationshungrige Aristokratie und ihre künstlerisch tätigen Intellektuellen. Von G. Basiles *Pentamerone* (1634/36) bis Rabelais *Gargantua und Pantragué* (1532) lässt sich zeigen, dass der sozialenergetische und künstlerische Richtungspfeil nicht nur von unten nach oben, sondern auch von oben nach unten verläuft; freilich im Blick aufs Groteske immer mit dem Ziel die Extreme, aristokratischen Ludismus und vulgären Populismus einzufangen. Bachtins einseitiger Favorisierung der karnevalistischen Inversions- und Umkehrungsfigur lassen sich komplexe Formen der Fragmentarisierung zur Seite stellen.

Das Außerkraftsetzen der Bachtinschen unangestasteten Zentralstellung des Menschen lässt kühnere Tier-Mensch-/Tier-Dingbeziehungen zu. Mit den von E. Leach beschriebenen, von Bachtin nicht beachteten Mechanismen einer Festkultur, nämlich der Übergänglichkeit von Festlichkeit zur Formalität und umgekehrt, lassen sich die bildkünstlerischen Formen der Ornamentgroteske kulturgeschichtlich verorten (vgl. Leach 1961).

Schließlich wird die Intermedialität zwischen den Künsten zum entscheidenden Innovationsimpuls der Groteske (vgl. Oesterle 2004, VII-XXX). Einer der bedeutendsten Ästhetiker des 19. Jh.s, F. Th. Vischer, hat in seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1847) zu definieren versucht: das »Groteske sei das Komische in Form des Wunderbaren« (Vischer 1847, 465). Damit hat er die prekäre Situation des Wunderbaren und Grotesken in der Moderne zum Ausdruck gebracht: angesichts der wissenschaftlichen Aufklärung bleibe dem Wunderbaren nur noch wenig Spielraum. Alles komme darauf an in einer »modernen Sphäre« Verfahrensweisen zu entwickeln, die nicht auf drastische Weise phantastische Welten konstruieren, sondern auf unmerkliche Weise das »Unmögliche möglich« mache, so dass »wenn man den ersten Zoll über die Linie zugegeben [...] die Gesetze der Schwere [...] der Grenze menschlicher Kraft und menschlicher Täuschung schwinde« (Vischer 1881, 86).

Vischer hat bei diesem Verfahrensvorschlag eines unmerklichen Übergangs vom Alltäglich-Gewöhnlichen zum Wunderbaren und Phantastischen im Medium des Komischen R. Töpffer, den Erfinder der auch von Goethe gelobten »Literatur in Bildern« (»littérature en estampes«) (Lindner 1999, 86) vor Augen. In den 1820er und 1830er Jahren gelang es Töpffer, die in

England entwickelten *Comic Stories* durch die Kombination treffsicherer Strichzeichnung und digressiver Erzählweise zu dynamisieren und damit dem Tempo seiner Zeit und ihrer Krisenanfälligkeit einen adäquaten Text-Bild Ausdruck zu geben. Was anfänglich durch die Verbindung von »Pittoreskem und Hyperbolischem« (Töpffer 1982, 17) bloß auf eine groteske Humoreske hinauslaufen schien, entpuppte sich schließlich als Entdeckung neuer, absurder Qualitäten des Groteskkomischen. Die »graphisch ausgeführte Hyperbel, die beinahe die Geschwindigkeit einer geschriebenen oder gesprochenen Hyperbel« (ebd.) erreicht, schafft »Drolerien mit Fiktionen überraschendster Absurdität« (»avec des fictions d'un surprenante absurdité«) (Lindner 1999, 97).

Als Beispiel ließe sich eine Sequenz aus der 1840 erschienenen Bildgeschichte *Monsieur Pencil* nennen, in der demonstriert wird, wie in der modernen Welt winzige Ursachen große Wirkungen haben können: »Ein kleiner Hund hat sich auf einen Telegraphen verstiegen und löst ein Nachrichtenfieber in ganz Europa aus« (ebd., 104). Obwohl W. Busch die phantastischen Kritzeleien Töpffers in einen kalkulierten Stil überführt, hat er die zentralen Kunsttricks Töpffers, dessen Schnitttechnik und Nutzung der »Konturlücke« (Töpffer 1982, 9) aufgegriffen. In »Bilderposse[n]« (Busch 1960) wie *Der Eispeter* (1864) hat Busch die absurden Momente der Skizzen Töpffers in makabre Bereiche überführt. Dabei hat er v. a. der Dingwelt neue groteskkomische Möglichkeiten erschlossen: sie vergrößern sich etwa im Laufe der Bildgeschichte (z. B. die Pfeife in *Krischan mit der Piepe*, 1864).

In der Poesie dürften die *Wispeliaden* (1837) von Mörike am ehesten den absurden und makabren Bildergeschichten korrespondieren. Wie weitgehend biedermeierlicher Humor durch gallige Groteskkomik unterlaufen wird, ließe sich an den für Kinder gezeichneten und gemalten angeblich »lustige[n] Geschichten und drollige[n] Bilder[n]« (vgl. Hoffmann 1846) von H. Hoffmanns *Der Struwelpeter* (1890) zeigen. Mit dem Siegeszug des Groteskkomischen in den Witzblättern des 19. Jh.s bereitete sich vor, was L. Rubiner 1906 auf die Formel brachte: »Die Groteske war das Prinzip des Varietéhaften geworden« (Rubiner 1906, 888).

Die um 1900 einsetzende jahrzehntelang anhaltende und alle Gattungen erfassende Konjunktur des Groteskkomischen verdankt sich zum einen dem gezielt destruktiven Herbeiführen des Endes ästhetischer Historismen durch ihre übertriebene perfor-

mative Ausstellung: die groteske Maske kam entsprechend häufig bei J. W. Goll im Drama und bei C. Einstein im Roman zum Einsatz. Auf der anderen Seite stimulierte die um und nach 1900 möglich gewordener Kombinatorik eines Supernaturalismus mit Jugendstilzügen einen groteskkomischen Weltentwurf. R. Hausmann betont, dass der kulturelle Umbruch vielfältige destruktiven Kleinformen bevorzuge: »Wenn wir mit der alten Welt gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf« (Hausmann 1982, 110). Neben dem Rückgriff auf volkskulturelle Traditionen (Bänkelsang, Schatten- und Puppenspiele) treten aktuelle satirische Anspielungen auf den Kunstkommerz (Schlager, Reklame, Parodie von Wagnermotiven); zugleich wird die Parodie hoher Kunst betrieben (vergl. Gumpenbergs *Groteske-Stücke* bzw. *Überdramen*, 1902). Dabei wird häufig der Versuch gestartet, die vorgegebenen groteskkomischen Verfahren, Topoi und Themen in neue Medien (seien es Dias oder Radio) zu transformieren. Beides, die Zerlegung des ästhetischen Historismus durch performative Übertreibung und die Kombinatorik körperlich dramatischer Monstrosität und zarter Ornamentästhetik, fördert auch in der Sprache der Groteske zum Bild stillgestellte Momentaufnahmen (vgl. C. Heym, *Der neue Pilatus*), so dass Einstein sich berechtigt glaubte, die Groteske eine »optische Phantasie« (Einstein 1996, 225) nennen zu dürfen.

Der Intensivierung des Visuellen im Bereich des Grotesken, die nicht nur durch die Doppelbegabungen (P. Scheerbart, A. Kubin, K. Schwitters, H. Arp, G. Grosz) gestützt wurde, sondern auch durch die Kooperation von Poeten und Zeichnern (Th. Th. Heine und F. Hardekopf) korrespondierte eine gleichzeitige Intensivierung der spezifisch sprachlichen Möglichkeiten der Groteske etwa bei Chr. Morgenstern, F. Wedekind und Klambund. Von der neuartigen ästhetischen Qualität der Sprachgroteske profitierte vornehmlich die Lyrik. Die Spannweite der lyrischen Groteske ließe sich exemplarisch an den mit Groteske be- oder untertitelten Gedichten erläutern – etwa von Scheerbarts *Meerglück. Eine Groteske* (1897/98) die man als negativ erhabenes Kabinettstück charakterisieren könnte oder von F. W. Wagner und E. Laskerschüler mit Groteske überschriebenen Gedichten. Dabei dürfte auch hier der Hinweis auf Rückgriffe in den Bereich traditioneller Ornamentästhetik etwa im Falle von A. Lichtensteins Gedicht mit dem Titel *Capriccio* (1913) (vgl. Oesterle 1998, 186 f.) nicht fehlen.

Eine derartige Vielfalt groteskkomischer Formen ließe sich auch in kurzen Prosatexten nachweisen. Als Beispiel wären die zunächst einzeln in avantgardistischen Zeitschriften, dann in kleinen Bänden gesammelten Grotesken des Philosophen und Poeten S. Friedlaender zu nennen, der unter dem Pseudonym Mynona publizierte. An diesen zu mehreren Zyklen zusammengestellten Grotesken ließe sich die gesamte Klaviatur der groteskkomischen Möglichkeiten von 1911 bis 1928 veranschaulichen: Sie reicht von der originellen Variation einer Darstellung der groteskkomischen Folgen einer »lüderlichen Nase« (Mynona 1989, 101), dem grotesken Automatenenspiel eines »widerspenstigen Brautbetts«; (ebd., 113); der »Roketterie« (ebd., 149); eines »gut bronzierte[n] Flohs« (ebd., 177); bis zum arabesken Spiel einer »vegetabilischen Vaterschaft« (ebd., 185); sie erreicht aber auch satirisch-groteske Stoßkraft in dem kritikreichen Text *Neues Kinderspielzeug* oder *Mein Papa und die Jungfrau von Orleans* (1921). Dabei lässt sich gut beobachten wie die Groteskbestimmung Vischers aus dem 19. Jh eine neue Akzentuierung und Spannweite erhält. Heißt es noch bei Vischer, das »Groteske sei das Komische in Form des Wunderbaren« (Vischer 1847, 465), so wird bei Mynona/Friedlaender das Komische zum Banalen und das Wunderbare ins Phantastische transformiert. Die Aufgabe der Groteske ist nun »weder phantastisch zu komplizieren noch banal zu erledigen, sondern sich in einer angenehmen Schweben zwischen diesen Extremen zu erhalten« (Mynona 1921, 56). Eine einlässliche Interpretation der Grotesken des 20. Jh.s müsste zeigen, dass trotz aller performativ ausgestellten Apokalyptik und trotz deutlichem Bezug auf bänkelsängerische Volkskultur sie nie eines spielerischen Moments, nie einer Ironie oder einer intellektuellen, bis zum Zynismus reichenden Artistik entbehren, so dass die Groteskentwürfe sowohl Kayzers wie Bachtins sich als einseitig und unterkomplex erweisen.

Literatur

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. von A. Kaempfe. Frankfurt a.M. 1970.
- Barasch, Frances K.: *The Grotesque. A Study in Meanings*. Mouton 1971.
- Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens. Und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst. Sämtliche Werke, Briefe* in acht Bänden. Bd. I. Hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois. Darmstadt 1977.
- Bergius, Hanne: »Dada grotesk«. In: Pamela Kort (Hg.): *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Freiheit*. München 2003, 137–147.

- Brückner, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin 1966.
- Chastel, André: *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*. Berlin 1997 (frz. 1988).
- Curtius, Ernst Robert: »Scherz und Ernst in mittelalterlicher Literatur«. In: ders.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954, 419–435.
- Dacos, Nicole: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. London 1969.
- Einstein, Carl: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts – Werke*. Hg. von Uwe Fleckner/Thomas W. Gaethgens. Berlin 1996.
- Fischart, Johann: *Geschichtsklitterung (1590)*. Hg. von Ute Nyssen. Düsseldorf 1964.
- Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln 2001.
- Gallwitz, Klaus/Stuffmann, Margret: *Max Klinger 1857–1920. Ein Handschuh. Traum und künstlerische Wirklichkeit*. Mainz 1992.
- Graevenitz, Gerhart v.: *Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe*. Konstanz 1990.
- Gradmann, Erwin: *Phantastik und Komik*. Bern 1957.
- Kanz, Roland: »Capriccio und Grotteske«. In: Ekkehard Mai/Joachim Rees (Hg.): *Kunstform Capriccio*. Köln 1998, 13–32.
- Hausmann, Raoul: »Objektive Betrachtungen der Rolle des Dadaismus«. In: Michael Erlhoff (Hg.): *Bilanz der Feierlichkeit*. München 1982, 110.
- Hoffmann, Heinrich: *Lustige Geschichten und drollige Bilder. Der Struwelpeter*. Frankfurt a. M. 1846.
- Hugo, Victor: »La Préface de Cromwell«. In: ders.: *Cromwell. Édition Nationale, Drame I [1828]*. Paris 1887, 14.
- Jelavich, Peter: »Grotesk und karnevaesk. Negation und Erneuerung um 1900«. In: Pamela Kort (Hg.): *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Freiheit*. München 2003, 79–89.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (1957)*. Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen 2004.
- Kremer, Detlef: »Literarischer Karneval. Grotteske Motive in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla«. In: Hartmut Steinecke (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2006, 171–191.
- Kröll, Katrin: »Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters«. In: dies./Hugo Steger (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Freiburg 1994, 11–93.
- Lachmann, Renate: »Vorwort«. In: Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt a. M. 1987, 7–46.
- Lengeler, Rainer: *Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare*. Köln/Graz 1964.
- Leach, Edmund: *Rethinking Anthropology*. London 1961.
- Lindner, Walter: »Die Bilderalters des Genfer Rodolphe Töpfer. Die Entstehung eines neuen Mediums«. In: ders.: *Bilder mit Geschichten. Geschichten mit Bildern*. Oldenburg 1999, 79–118.
- Menager, Daniel: *La Renaissance et le rire*. Paris 1995.
- Möller, Lieselotte: *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1956.
- Mynona: *Rosa die schöne Schutzmansfrau und andere Grottesken*. Hg. von Ellen Otten. Zürich 1989.
- Oesterle, Günter: »Grotteske«. In: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013, 293–299.
- Oesterle, Günter: »Masse, Macht und Individuum. Wunder und Grotteske in Joseph Roths Roman Tarabas«. In: Eva Koczisky (Hg.): *Orte der Erinnerung. Kulturtopographische Studien zur Donaunomonarchie*. Szombathely 2009, 8–20.
- Oesterle, Günter: »Zur Intermedialität des Grottesken«. In: Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in der Malerei und Dichtung*. Tübingen 2004, VII–XXXI.
- Oesterle, Günter: »Karikatur als Vorschule der Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik mit Rücksicht auf Charles Baudelaire«. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998, 259–286.
- Oesterle, Günter: »Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfalt«. In: Ekkehard Mai/Joachim Reer (Hg.): *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*. Köln 1998, 179–188.
- Oesterle, Günter: »Illegitime Kreuzungen«. Zur Ikonität und Temporalität des Grottesken in Achim von Arnims »Die Majoratsherren«. In: *EG* 43. Jg. (1988), 25–51.
- Perrig, Alexander: »Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde«. In: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt a. M. 1987, 31–71.
- Piel, Friedrich: *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*. Berlin 1962.
- Plinius: *Natural History*. Hg. von H. Rackham. London/Cambridge 1958.
- Rubiner, Ludwig: »Variété und Kultur«. In: *Das Leben. Illustrierte Wochenschrift*. Berlin 1906, 888.
- Rühmkorf, Peter: *131 expressionistische Gedichte*. Berlin 1986.
- Scholl, Dorothea: *Von den »Grottesken« zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*. Münster 2004.
- Schmarsow, August: »Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance«. In: *Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen* 2. Jg. (1881), 132.
- Scott, Sir Walter: »On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodor William Hoffmann (1827)«. In: ders.: *On Novelists and Fiction*. London 1968, 312–353.
- Sorg, Reto: »Grotteske«. In: Klaus Weimar (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Berlin 1997, 749–751.
- Spitzer, Leo: »Rez. von Wolfgang Kayser: Das Groteske«. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 212. Jg. (1958), 95–110.
- Thomsen, Christian W.: *Das Groteske und die englische Literatur*. Darmstadt 1977.
- Töpfer, Rodolphe: *Essay zur Physiognomik*. Mit einem Nachwort von Wolfgang Dorst und Karl Riha. Siegen 1982, 17.

- Unverfehrt, Gerd: *Hieronymus Bosch. Studien zur Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jh.* Göttingen 1974.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de piu eccelenti pittori scultori ed architettori*. Hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi. Florenz 1966.
- Vischer, Friedrich Theodor: »Satyrische Zeichnung. Gavarni und Töpffer«. In: ders.: *Altes und Neues*. Stuttgart 1881, 86.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen/Leipzig 1847, 465.
- Vitruvius (Marco Vitruvio Pollione): *De Architectura*. Übers. von Giambattista Caporali. Perugia 1985.
- Wagner, Brigitte: »Französische Grotteske« – Gedanken zur Schwierigkeit einer Definition«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 24. Jg., 2 (1979), 132–175.
- Warncke, Carsten-Peter: *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650*. Bd. 1 und 2. Berlin 1979.
- Wieland, Christoph Martin: *Werke*. Bd. 3. Hg. von Fritz Martini/Hans Werner Seiffert. München 1967.

Günter Oesterle

9 Spaßmacher

Der Begriff ›Spaßmacher‹ umfasst eine Reihe von historisch und disziplinär unterschiedlichen Begriffen von Unterhaltern (Trickster, Possenreißer, Narr, Schelm, Clown, Comedian), deren transhistorische und transkulturelle Gemeinsamkeit darin besteht, vor einem Publikum durch die Lizenz zum normabweichenden sprachlichen und körperlichen Verhalten Komik herzustellen und Lachen zu erregen. Fast alle Varianten des Spaßmachers zeigen ihn als karnevalesken Agenten der Ambivalenz, der die Grenzen von scheinbar fest gefügten, vielfach dichotomisch gefassten Ordnungen überschreitet und diese dadurch temporär umkehrt. Er erreicht dies durch regelwidrige Verhaltensweisen wie die Verletzung von gesellschaftlichen Tabus bis hinein in den Bereich des Obszönen, die Profanierung von mit Autorität und Geltung belegten Personen und Symbolen bzw. mit der spielerischen Aufführung von gesellschaftlichen Konflikten und Defiziten. Gleichzeitig führt sein regelwidriges Verhalten in komischer Rahmung jedoch zur Abfuhr psychischer Spannung und zur Bestätigung von Normativität. Während Clowns und Comedians vom 19. Jh. bis zur Gegenwart als individuelle Entertainer aus verschiedenen Medien wie Zirkus, Varieté, Kabarett, Film und Fernsehen bekannt sind, werden die Spaßmacher der Vormoderne nur über ihre in mythologischen, literarischen oder historiographischen Erzählungen und Bildern überlieferten Figurationen greifbar. Die daraus entstehenden begrifflichen Unschärfen und die unterschiedlichen methodischen Zugänge aus einzelnen wissenschaftlichen Fächern und Diskursen (Anthropologie, Ethnologie, Kulturgeschichte, Literatur- und Kunstwissenschaft, Religionswissenschaft, Theater- und Filmgeschichte) lassen systematische und universal verwendbare Definitionen und Beschreibungen des Gegenstands kaum zu. Auch ein übergreifender theoretischer Diskurs zum individuellen Lustigmacher ist nur in Bruchstücken vorhanden – anders als im Falle von Leitbegriffen wie Komik, Lachen, Humor oder institutionalisierten komischen Formen (Komödie, Witz, Satire, Parodie). Dennoch ist es möglich, grobe Leitlinien einer Kulturgeschichte des Spaßmachers seit der Antike bis heute zu skizzieren und die ihm eigenen komischen Formen und Funktionen systematisch zu erfassen.

Trickster und ritueller Clown

Etwa zeitgleich stellten R. Caillois in *L'homme et le sacré* (1950) und P. Radin in *The Trickster* (1956) einen Zusammenhang zwischen den europäischen Schel-