

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse : Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists

Datum der Zweitveröffentlichung: 07.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116636x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2005): Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse : Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists, in: Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), Natur - Kultur - Text : Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft, Heidelberg: Winter, S. 175–191.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists

Heinrich von Kleists Modernität wurde mittlerweile zum Topos der literaturwissenschaftlichen Forschung, übernimmt das Werk dieses Autors doch häufig katalysierende Funktionen. Es konzentriert und extremisiert die ästhetischen wie kulturellen Krisenphänomene seiner Zeit und verweist dadurch mitunter auf narrative Techniken des 20. und 21. Jahrhunderts. Um so mehr verwundert es, daß einem Phänomen in den Texten Heinrich von Kleists bislang kaum Beachtung geschenkt wurde, dem in der ästhetischen Diskussion um 1800 eine Schlüsselposition zuzuweisen und das zu den Kennzeichen der Moderne¹ zu rechnen ist: das Groteske. In Abhandlungen zum Grotesken, insbesondere zum Grotesken in Texten der Romantik und anderer Epochen am Ende des 18. bzw. Beginn des 19. Jahrhunderts wird Kleist zumeist ausgespart,² obwohl sein Werk von Figurationen des Grotesken bestimmt wird. Zugleich korrespondieren Kleists Texte – und damit das Groteske in ihnen – mit einem grundlegenden Erfahrungswandel, der alle kulturellen Diskurse erfaßt und in seinen antizipierenden Strukturen als Beginn einer ästhetischen Moderne zu lesen ist: Reinhart Koselleck spricht in dem Zusammenhang bekanntlich von der „Sattelzeit“³ um 1800, Michel Foucault von einer „ungeheure[n] Reorganisation der Kultur“.⁴ Die Frage, wie die Literatur, im speziellen das Groteske im Werk Heinrich von Kleists, mit diesen kulturellen Transformationsprozessen interagiert, legt

¹ Im Sinne einer ästhetischen Makroepoche, die in der Umbruchphase am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt und (besonders mit den Autoren der Frühromantik sowie Heinrich von Kleist) ihren ersten, noch für die Jahrhundertwende 1900 und in Ausläufern auch für das 20./21. Jahrhundert programmatischen Höhepunkt erreicht. Vgl. Kemper 1998; Vietta 2001.

² In Anthologien oder selbst in literaturgeschichtlich operierenden Analysen fehlen Hinweise auf Kleist. Als Beispiele seien hier zwei Textsammlungen (der Primär- wie der Sekundärliteratur) sowie zwei umfassende Monographien genannt, in denen trotz mehrfacher Anschlußmöglichkeiten dem Grotesken in Kleists Werk keine Beachtung geschenkt wird: Müller 1975; Best 1980; Kayser 1961; Fuß 2001.

³ Koselleck 1972, S. XV.

⁴ Foucault 1988, S. 76.

einen Ansatz nahe, der sicherlich zu den inspirierendsten Neuakzentuierungen der Philologie in den vergangenen Jahren gehört: Ecocriticism bzw. Literary Ecology. Das Groteske ist bei Kleist fast immer mit einem durchgehenden Thema des Autors verbunden: dem Verhältnis von Natur und Kultur⁵ bzw. der Rückkehr der verdrängten Natur in Exzessen, die zu einer gewaltsamen Umgestaltung kultureller Systeme führen.

Eine ‚ökologische‘ Lektüre des Grotesken im Werk Heinrich von Kleists kann dabei auf beiden Seiten zu ergiebigen Perspektiven führen: Der kulturökologische Ansatz schärft den Blick für die Funktionen von Literatur für die kulturelle Identitätsbildung sowie für das auch in den literaturwissenschaftlichen Diskursen so oft verdrängte Andere, das Groteske. Zugleich eignet sich kaum ein weiteres ästhetisches Phänomen so gut, um die Formation, Deformation und Reformation kultureller Ordnungssysteme durch literarische Impulse zu analysieren, wie das Groteske. Versteht man kulturelle Systeme – in einem ganzheitlichen, hoch komplexen Zusammenhang aller Subsysteme, in dem ‚natürliche‘ und ‚kulturelle‘ Lebensräume ständig und symbiotisch interagieren⁶ – mit Peter Finke und Josef Schmid als „kulturelle Ökosysteme“,⁷ so erweist sich die Vorstellung von Fortschritt und linearer Progression, die das Denken des 18. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst, als anthropozentrische Illusion. Kulturelle Ökosysteme werden vielmehr von Aktionsmustern bestimmt, die den Strukturen natürlicher Ökosysteme vergleichbar sind: Rückkopplung, Kybernetik, organischem Wachstum, explosionsartigen Wucherungen, zyklisch-reproduktiven Prozessen, der gegenseitigen Verstärkung oder Hemmung energetischer Impulse.⁸ Diese negieren aufklärerisch-klassizistische Ideale von Formstrenge, Proportion oder der autonomen menschlichen Kontrolle aller Lebensräume und führen in ein Zwischenreich des Grotesken, dessen Grundriß folglich mit der Feinstruktur kultureller Ökosysteme und ihrem Wandel in engem Zusammenhang gedacht werden muß. Welche Funktion übernimmt das Groteske in der Transformation kultureller Ökosysteme? Bei der Beantwortung dieser Frage verbietet freilich schon das Changieren und Sich-Entziehen, das das Wesen des Grotesken ausmacht, alle apodiktischen Festschreibungen. Jede Reflexion über das Groteske verbleibt deswegen im

⁵ Vgl. zu den Themen Natur und Kultur bei Kleist unter anderem: Bennholdt-Thomsen 1998; Frönz 2000; Hülk 2000.

⁶ Vgl. Goodbody 1998, S. 17: Die Welt erscheint als „Ensemble integrierter Systeme und Ganzheit [...], in de[m] alles voneinander abhängig ist“. Vgl. zu den Begriffen der Symbiose und des Ökosystems aus ökologischer Perspektive: Tischler 1993, S. 96-116 und S. 144-194; Remmert 1992, S. 211-328. Vgl. zu den Modi der Interaktion von Organismen und ihrer Umwelt das entsprechende Kapitel von Rudolf Schubert in: Schubert 1991, S. 23-62.

⁷ Finke 2003, S. 254; Schmid 1992, S. 236 („kulturökologische Systeme“).

⁸ Vgl. die Kapitel *Ökosystem* und *Energie in ökologischen Systemen* in: Odum 1999, S. 7-102.

Stadium der experimentellen, hypothetischen Annäherung von verschiedenen Seiten. Das vorausgesetzt, sollen nun drei *Versuche* einer Antwort gegeben werden,⁹ die sich als vorläufige Stellungnahmen verstanden wissen und zur kontroversen Diskussion um die kulturbildenden Impulse des Grotesken sowie dessen Auftreten in Kleists Texten herausfordern wollen.

1) Das Groteske repräsentiert die ‚Defizite‘ der kulturellen Identitätsbildung und strebt einen möglichen Ausgleich im Verhältnis von Natur und Kultur an.

Mit Wolfgang Kayzers¹⁰ Definition des Grotesken als Darstellung einer verkehrten, bedrohlich verfremdeten Welt wurde auch theoretisch reflektiert, was seit Jahrhunderten dem Grotesken innewohnt: ein erhebliches kulturkritisches Potential, insbesondere eine Kritik an anthropozentrischen Postulaten der Aufklärung, an der Dominanz des Verstandes und an der Marginalisierung der Natur. Das Groteske spiegelt eine zerbrochene Ordnung, deren Restituierung oder wenigstens Reflexion auf der Basis rationaler, binär operierender Ordnungssysteme scheitern muß. Es äußert die Traumata und Widersprüche, die eine zunehmende ‚Kultivierung‘ (im Sinne von Naturentfremdung und Machtgewinn der Ratio) erzeugt, und bildet damit bestehende kulturelle Muster, verzerrt und extremisiert, ab.¹¹

Jede eindeutige Interpretierbarkeit, jedes Sinnangebot, jeder statische Identitätsentwurf wird vom Grotesken hintertrieben.¹² Es entzieht sich aufklärerischen Axiomen wie dem Nützlichkeitsdenken oder der Rationalisierung aller Lebensbereiche. Daraus resultierende hierarchische Strukturen werden gekippt, bipolar-verstandeszentrierte Systeme revoltiert. Die charakteristische Wirkung des Grotesken liegt deshalb zwischen den Extremen

⁹ Ich greife dafür in manchem auf einen Dreischritt Hubert Zapfs zurück (Zapf 2002, S. 63ff.), der aus kulturökologischer Perspektive der Literatur drei Funktionsweisen zuerkennt: Als „kulturkritischer Metadiskurs“ repräsentiert sie die Defizite dominanter kultureller Machtstrukturen, als „imaginativer Gegendiskurs“ inszeniert sie die dabei vernachlässigten oder unterdrückten Elemente, und als „reintegrativer Interdiskurs“ trägt sie zur Wiedereingliederung des dergestalt Marginalisierten sowie zur regenerativen Weiterentwicklung des kulturellen Systems bei.

¹⁰ „Das Groteske ist die entfremdete Welt“ (Kayser 1961, S. 198, dort gesperrt).

¹¹ Die Wirkung dieser amimetischen Abbildung erläutert Axel Goodbody in anderem Zusammenhang, wie folgt: Das Ziel der Literatur „ist es seltener, objektiv zu informieren, als die Leser durch Einbildungskraft und sprachliche Intensität zum Handeln zu ermächtigen und ihre Energien zu mobilisieren“; dem entsprechen die „Strategien der Verzerrung und Übertreibung [...], die dazu dienen mögen, zur Wahrheitssuche anzuspornen“ (Goodbody 1998, S. 21).

¹² Kerscher 1998, S. 49. Vgl. bereits Kayser 1961, S. 199f.

des Lachens¹³ und des Grauens und evoziert Ohnmachtsgefühle, Orientierungs- und Kontrollverlust. Stets ruft das Groteske (nach Carl Pietzcker) im Leser eine Erwartungshaltung auf, um sie dann dezidiert zu enttäuschen.¹⁴

Diese Kennzeichen des Grotesken lesen sich in vielem wie ein Kommentar zu Kleist und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“¹⁵ in seinen Narrationen. Spätestens seit der vieldiskutierten Kant-Krise 1801 werden bei Kleist diverse Erkenntnismodi thematisiert und in Zweifel gezogen,¹⁶ wohingegen vom Frühwerk an eine kontinuierliche Orientierung an Theoremen der Aufklärung¹⁷ und zugleich deren grotesk-hyperbolische Distorsion zu beobachten sind. Eine aufklärerisch-sinnvolle „Einrichtung der Welt“ sowie statische Autonomie- und Identitätskonzepte werden in Texten wie *Der Findling*, *Die Marquise von O...* oder *Amphitryon* relativiert: Das Ich zerfällt in ein zweites „Teufels ich, [...] Das Ich, das das allein'ge Ich will sein; / Das Ich vom Hause dort, das Ich vom Stocke, / Das Ich, das mich halb tot geprügelt hat“ (SWuB Bd. 1, S. 407). Heinrich von Kleist betritt in fast allen seinen Texten jene Zone, in der sich Lachen und Grauen treffen und die deutlich von Kategorien romantischer Ästhetik inspiriert ist. Johann, der Narr im Sinne Shakespeares, bezeichnet in Kleists Erstlingsdrama *Die Familie Schroffenstein* doppelsinnig das ebenso brutale wie beklemmende Geschehen als „Spaß zum Totlachen“ (SWuB Bd. 1, S. 232f.). Viele der Texte sind in ihrer Morbidität und ihrem Zynismus als Versuch zu lesen, eine klare Demarkationslinie zwischen Komik und Tragik bzw. Lachen und Grauen zu verwischen und ein Interim grotesker Unentscheidbarkeit zu etablieren.

¹³ Michail Bachtin setzt dem „düstere[n], Furcht und Entsetzen erregende[n] Gesamtton“ in Kaysers Groteske-Definition das befreiende Lachen des Karnevalistisch-Grotesken entgegen: „Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet“ (Bachtin 1969, S. 25f.). – Kerscher definiert das Groteske als „eine vornehmlich wirkungsästhetisch erfassbare, paradoxe und unauflösliche Kombination von Komik und Grauen“ (Kerscher 1998, S. 52).

¹⁴ „Das Groteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht“ (Pietzcker 1980, S. 87).

¹⁵ Kleist 1987-1997, Bd. 3, S. 186 (im folgenden zitiert als SWuB).

¹⁶ Vgl. exemplarisch und die „Mythen der Forschung“ zusammenfassend: Wichmann 1988, S. 29ff. (Zitat ebd., S. 29). Vgl. Müller-Salget 2002, S. 52ff.; Greiner 2000, S. 1-16.

¹⁷ Vgl. Kleists an Christian Ernst Martini gerichteten Brief vom 18. [und 19.] März 1799, der als Vorstufe zu seinem Aufsatz, *den sichern Weg des Glücks zu finden* anzusehen ist (SWuB Bd. 4, S. 19-35). Vgl. Angress 1987. Vgl. die exemplarische Einzelanalyse einer Erzählung als Auseinandersetzung Kleists mit „aufklärerischer Philosophie, Medizin und Pädagogik“: Oesterle 1998, S. 161.

Hier schließt sich die Frage an, ob das kulturkritische Potential des Grotesken im allgemeinen und das kulturkritische Potential des Grotesken bei Heinrich von Kleist im besonderen in eine direkt politische, didaktische Form der Sozialkritik¹⁸ mündet oder vielmehr einen ontologisierenden, existentialistischen Zug beinhaltet, der keinen Appell zur gesellschaftlichen Veränderung aussenden kann. Eine kulturökologische Lektüre vermeidet in dem Zusammenhang vorschnelle Fixierungen.¹⁹ Kleists Kulturkritik äußert sich gerade in einem radikalen Aufbrechen kultureller Verfestigungen; die daraus resultierende Orientierungslosigkeit produziert Impulse, die den Leser zutiefst verstören und zu ethischen Reflexionen nötigen. Seine Wahrnehmung für ein Ungleichgewicht in der Bilanz aus Natur und Kultur wird geschärft. Die Literatur übernimmt dabei die Aufgabe, die im Prozeß zunehmender Kultivierung auftretenden Vereinseitigungen des Menschen auszubalancieren. Der Stör-Impuls des Grotesken unterbricht einen energetischen Kreislauf,²⁰ dessen Fluß auf einer Verdrängung des Natürlichen zugunsten eines scheinbaren Machtgewinns kultureller Systeme beruht. Das Groteske legt den Finger in die Wunde anthropozentrischer Vorstellungen von Autonomie, Identität, Rationalität, Linearität, und erst durch diesen Schmerzreiz werden für den Leser die Defizite aufklärerischer Kulturkonzepte erfahrbar. – Allerdings bleibt es nicht bei einer bloßen kulturkritischen Negation stehen.

2) Das Groteske inszeniert gegendiskursiv die im Akt kultureller Identitätsbildung marginalisierten Elemente des Natürlichen.

Das Groteske konterkariert die klassizistische, bürgerliche²¹ Verdrängung des Leibes, die Triebreduktion und Diskreditierung des Volkstümlichen.

¹⁸ In der Geschichte des Grotesken wurde immer wieder kontrovers eine mögliche sozialkritisch-engagierte Tendenz diskutiert. Vgl. Sinic 2003; Thomsen 1980, S. 182; Sorg 1997, S. 750. – Das kulturkritische Potential im Werk Heinrich von Kleists als unmittelbar politisch-sozialkritischen Kommentar zu deuten, wurde in der Forschung verschiedentlich erörtert. Das kann hier – unter Hinweis auf insbesondere die Arbeiten von Dirk Grathoff, etwa: Grathoff 1994 – nur angerissen werden.

¹⁹ Für eine Verpflichtung ökologischer Literaturkritik zu ethischen, auch politischen Stellungnahmen sprechen sich mehrere Vertreter des Ecocriticism aus. Vgl. Finke 2003; Goodbody 1998. Meines Erachtens widerspricht aber diese (inhaltlich in vielem mehr als achtbare!) Festschreibung dem kreativen Potential ökologischer Kulturwissenschaft, die im Leser besser ‚indirekt‘ (über eine Auflösung kultureller Fixierungen und die dadurch entstehende Unbestimmtheit, Dynamik) und deshalb nachhaltig Impulse zur ethischen Reflexion produzieren kann.

²⁰ Vgl. aus ökologischer Perspektive: Townsend 2003, S. 451-486.

²¹ Im Vorwort zu Joseph Conrads Roman *Der Geheimagent* bezeichnet Thomas Mann „das Groteske“ als „den eigentlich antibürgerlichen Stil“ (Mann 1974, S. 651).

Karnevalesken; darauf hat Michail Bachtin im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Wolfgang Kayser und der Untersuchung des Grotesken bei Rabelais hingewiesen. Bachtin stellt der klassizistischen Körperkonzeption (mit ihren Leitbildern der Geschlossenheit und symmetrischen Proportionalität) ein Bild des Leibes entgegen, der in der Sozialisierung bzw. Kultivierung des Menschen unterdrückt, mortifiziert wird, als Revenant wiederaufsteht und die kulturelle Ordnung unterminiert. Bachtins Idee des Leibes nimmt das Wuchernde, Monströse, Asymmetrische in den Blick: jene Punkte, an denen der Leib die Grenze zur ihn umgebenden Welt oder zum Leib des anderen und somit die Ordnungsregeln von Maß, Proportion und Symmetrie überschreitet. Der Leib ist dabei als interagierender Teil eines ganzheitlichen Systems zu sehen, der Separationen und klare Kategorisierungen unterläuft, die Abgeschlossenheit und Isolation des klassizistischen, „individuellen Körpers“ überwindet.²² In dem Sinne sind die Wucherungen des Leibes, die mäandrischen, diffundierenden Demarkationen zwischen Leib und Welt sowie Leib und Leib bzw. deren völlige Aufhebung – damit Organe wie Phallus, Bauch, Mund, After und Akte der Ausscheidung, der Sexualität, des Verschlingens – archetypische Figurationen des grotesken Leibes, in denen „Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten“ und zyklisch-organische Reproduktionsprozesse zu erkennen sind. Im Grotesken drängen folglich Elemente des Natürlichen in jene Diskurse zurück, aus denen sie während der kulturellen Identitätsbildung auszuschließen versucht wurden.

Kleists Werk bietet eine Vielzahl von Belegen dafür. So kann der Liebesakt zwischen Penthesilea und Achill als Demonstrationsobjekt für die Rückkehr des verdrängten Leibes, der ausgegrenzten Natur dienen. Das Zerreißen und Einverleiben des Partners muß demgemäß als ein Akt des Grotesken gewertet werden, dem als Tötungs- und Liebeshandlung gleichermaßen „Lebensanfang und Lebensende“ inhärent sind. Für einen Moment bewältigen beide Figuren ihre abgeschlossene Individualität und Isolation. Ob jedoch Penthesileas Tat, mit Bachtins Groteske-Definition, ausschließlich als Befreiung aus kulturellen Beschränkungen gelesen werden kann, bleibt fraglich, denn Kleist parodiert mit der Szene klassizistische Autonomie-Vorstellungen wie in Schillers *Maria Stuart* oder Goethes *Iphigenie*. Vielmehr eröffnet das Groteske hier ein Zwischenspiel des Unbestimmbaren: Penthesilea sagt sich mit ihrer Tat „vom Gesetz der Fraun [...] los“ (SWuB Bd. 2, S. 255), zugleich vollzieht sie damit, in extremisierter Weise, den Gründungsakt der Amazonengesellschaft im Rosenfest nach. Die Wirkung auf den Leser bleibt neuerlich Orientierungslosigkeit und Verstörung.

Demzufolge beruht das Groteske, auch das Groteske in Penthesileas Vereinigung mit Achill, auf Bewegungsstrukturen der Grenzüberschrei-

²² Bachtin 1969, S. 23. Vgl. zu einer ökologischen Lektüre Bachtins: McDowell 1996.

tung²³ sowie der Fluktuation zwischen Zentrum und Randbereichen bzw. Rahmen. Das Thema von Kerntext und Marginalie²⁴ leitet sich für die Literatur auch aus den Groteskendarstellungen der bildenden Kunst ab. Die Rahmung durch groteske Ornamente und Arabesken konkurriert mit der *Pictura* im Zentrum, relativiert deren ästhetische Dominanz und zwingt das Augenmerk des Rezipienten auf die Ränder: Festschreibungen der Macht und traditionelle Lektüreprozesse werden so destruiert, eine klassizistische Hierarchie von Zentrum und Rändern, von Kultur und Natur in Frage gestellt. Genau die Marginalisierung des Grotesken garantiert jedoch dessen Innovationspotential und die dadurch freigesetzte Kreativität.²⁵

Das Groteske wird von Elementen einer kulturellen Ordnung nach außen bzw. an die Ränder gedrängt und zum Fremden / Anderen erklärt. Dadurch trägt es zur Stabilisierung respektive Formation der kulturellen Ordnung bei. In der Marginalisierung des Grotesken konstituiert die kulturelle Formation die eigenen Grenzen, die eine Identität zu ermöglichen scheinen. Die Marginalisierung des Grotesken, die die Stabilität der kulturellen Ordnung bewirkt, ist allerdings reversibel. Das an die Ränder Verdrängte treibt, intentional nicht steuerbar, in den Kernbereich der kulturellen Ordnung zurück und erzwingt deren Transformation, denn die „Rezentrierung des Marginalisierten im Grotesken“²⁶ erschüttert jeden institutionalisierten Wahrheitsanspruch, legt Alternativen²⁷ offen und verweigert sich einer Trennung zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen a und nicht-a. Aus dieser Irritation entsteht Neuerung, Veränderbarkeit. Folglich gehört das Groteske in seiner Verdrängung und deren Reversion zu jenen Elementen, die für eine Entwicklung kultureller Systeme unabdingbar sind. Es stößt von innen heraus, als Teil einer kulturellen Ordnung, deren Revoltierung an.²⁸ Das Groteske ist damit nicht nur ein Produkt oder

²³ Das Groteske als Akt der Grenzüberschreitung konstituiert, im Foucaultschen Sinne, in dieser Überschreitung erst die Grenze. Vgl. Foucault 1974. – Kerscher spricht, in anderem Kontext, jedoch in bezug auf die Groteske, treffend von einer „Poetik der Überschreitung“ (Kerscher 1998, S. 502).

²⁴ Vgl. Rosen 2001, S. 883f.; Fuß 2001, S. 30-62.

²⁵ Vgl. Rosen 2001, S. 887; Fuß 2001, S. 196-231.

²⁶ Fuß 2001, S. 14. Vgl. ebd., S. 60f.: „Die Kultur, die sich durch die Marginalisierung konstituiert und stabilisiert, wird durch die Rezentrierung des Marginalisierten destabilisiert und liquidiert. Das aus einer Kultur [E]liminierte, das von ihr Verdrängte, bleibt als Mangel ständig in ihrem Inneren präsent. Dieser Mangel, dieses Vakuum entwickelt einen Sog, der das Marginalisierte ins Zentrum der Kulturordnung zurückzieht, einen Druck, der die Kulturordnung immer wieder an ihre Grenzen und über sie hinaus treibt. In diesem Sinn ist das Groteske die – nicht individualpsychologisch, sondern kultursoziologisch verstandene – Rückkehr des Verdrängten.“

²⁷ Vgl. bereits Bachtin 1969, S. 26f.

²⁸ Das Groteske kann infolgedessen als „ein Medium der Transformation kultureller Formationen“ und „Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen sowie der Permutation und modifizierten Rekombination der im Zuge

Indikator des kulturellen Wandels, sondern dessen Faktor, der gehäuft in Zeiten der Epochenübergänge auftritt und sie beschleunigt.

Insbesondere die beiden Novellen *Das Erdbeben in Chili* und *Die Verlobung in St. Domingo* ließen eine Detailinterpretation und eine Strukturanalyse unter diesen Vorzeichen zu. Die *Verlobung* thematisiert differenziert und mit dezidiert kulturtheoretischem Interesse²⁹ die genannten Transformationsprozesse, die Systemstabilisierung durch Marginalisierung und deren Subversion in einer Reihe von Zwischenstufen und Rezentrierungsbewegungen. Die Bipolarität von schwarz und weiß, Frau und Mann diffundiert in der Metaphorik des Textes in eine Folge von Schattierungen und androgynen Mischwesen. Als großer Text gelesen, läßt sich Heinrich von Kleists Gesamtwerk sehr gut mit dem (in sich changierenden) Groteske-Begriff fassen und in dem genannten Sinne als Initialzündung für eine Transformation kultureller Systeme deuten. Kleists Werk macht Narration als Akt der Grenzüberschreitung sichtbar und weist selbst jenes Zwischenreich des Unbestimmbaren aus,³⁰ in dem das Groteske beheimatet ist.

3) Das Groteske als Figur des Dritten etabliert eine Grauzone der Uneindeutigkeit und Kreativität, die kulturelle Verfestigungen aufbricht und in eine natürliche Dynamik rückführt.

Das Groteske erreicht seine spezifische Wirkung zwischen Lachen und Grauen durch unterschiedliche rhetorische Mittel, die sich von einer ‚realistischen‘ Mimesis-Konzeption lösen: Hyperbel, Katachrese, Paradoxon etc. Generell lassen sich diese anamorphotischen Abbildungstechniken (nach Peter Fuß) in drei Gruppen einteilen: die Verkehrung, die Verzerrung und die Vermischung. Gerade letztere, die Vermischung unterschiedlicher Motive, gehört zu den häufigsten Merkmalen des Grotesken.³¹ Dabei entstam-

dieser Dekomposition freigesetzten Elemente“ begriffen werden (Fuß 2001, S. 13). „Das Groteske ist Produkt einer virtuellen Anamorphose der symbolischen Ordnungsstrukturen jener Kulturformation, in der es grotesk wirkt“ (ebd.).

²⁹ Vgl. Struck 1999; Bay 1998; Charbon 1996.

³⁰ Gerhard Neumann wies in anderem Kontext auf diese Beobachtung hin: „Indem Kleist das Skandalon zum poetischen Prinzip macht, begreift er Dichtung ihrem Wesen nach als Grenzüberschreitung, als immer von neuem wiederholte Probe aufs Exempel des Anfangs“ (Neumann 1994, S. 179).

³¹ Vgl. Fuß 2001, Teil II, S. 233-421. Thomsen entwirft eine etwas abweichende Typologie der formalen Mittel: „Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [das] Übergewicht und [die] Autonomie von Teilen“ (Thomsen 1980, S. 181). Sinic nennt die „Vereinigung heterogener Elemente“, „Übertreibung und Verzerrung“, „Abweichung von der herkömmlichen Kausalität, Widersinn“ sowie „Normwidrigkeit“, „Durchbrechen der Kausalkette“, „Umkehrung (oder Entwertung)“ einer „Hierarchie“ bzw. „von Konnotationen“ (Sinic 2003, S. 56ff. und S. 157ff.). Auf die *Vermischung* unterschiedlicher Bereiche im Grotesken weisen schon Zeit-

men die kombinierten Elemente zumeist heterogenen Bereichen der organischen und anorganischen Natur, etwa in der Verbindung von Mensch und Tier, Mensch und Pflanze oder Mensch und Maschine. Die hybriden Zusammensetzungen verweisen auf eine ganzheitliche Biosphäre kultureller und natürlicher Subsysteme. Sie legen außerdem stets ihre Beliebigkeit wie unendliche Variabilität der Kombination offen und zielen auf eigendynamische, unabschließbare Permutation, nicht auf eine rational kontrollierte, lineare Entwicklung. Das Groteske macht daher erneut ökologisch-organische Verläufe und die Interaktion kultureller und natürlicher Ökosysteme sichtbar.

Die Formen der Anamorphose, Verkehrung, Verzerrung und Vermischung, äußern sich auch sprachlich, indem morphologische Monstrositäten in Form von neologistischen Wortballungen verwendet werden oder durch vielgestaltige rhetorische Techniken (etwa durch „[m]aterialisierte Metaphorik“ oder „Metapherndeonstruktion“)³² die Performativität der Sprache betont wird. Semantisch bleibt das Groteske selbstreferent; es fördert Ambivalenz und Ambiguität.³³ Generell richten groteske Narrationen das Augenmerk des Lesers auf das Gezeigte als Inszenierung, als *spektakuläre* Inszenierung. Damit intendiert das Groteske stets eine Irritation des Rezipienten – Verstörung, Schock, und das kommt Heinrich von Kleists Dramatik des Schocks sehr entgegen. Die experimentelle Radikalisierung des tragischen Konflikts zum Exzeß gehört zu seinen charakteristischen Darstellungsformen; zugleich werden in fast allen Werken deren Selbstreferentialität und der Performanz-Charakter des Berichteten wie auch der Sprache betont.³⁴ Die letzten Worte, die in *Die Familie Schroffenstein* auf der Bühne zu hören sind und erneut von Johann gesprochen werden, weisen spätestens das Geschehen als performative Inszenierung, als Kunst-Werk aus: „Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche, / Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh“ (SWuB Bd. 1, S. 233). Kurz nachdem zwei Väter ihre eigenen Kinder in mehr als tragischer Verwechslung ermordet haben, endet das Stück in grotesker Verfratzung. Das Tragikomische als eine ‚Nachbardisziplin‘ des Grotesken durchzieht ebenso Kleists Komödien (*Der zerbrochne Krug* oder *Amphitryon*).

Die Hybridisierung heterogener Elemente findet sich in Kleists Werk jedoch nicht nur in gattungsgeschichtlicher Hinsicht. Eine Figur, die wegen

genossen hin. Vgl. [Hoepfner] 1778ff., Bd. 13, S. 382f. Sowie wörtlich fast identisch bei: Sulzer 1770, Bd. 2, S. 448–450. Vgl. Kayser 1961, S. 197. Vgl. zur Hyperbel als wichtiges Mittel der Groteske grundlegend: Bachtin 1969, S. 17.

³² Kerscher 1998, S. 222 und 381.

³³ Kerscher 1998, S. 487ff. Insofern entspricht ihm auch in manchem der polyphone Roman. Vgl. Bachtin 1969, S. 86–100.

³⁴ Vgl. zu diesen Komplexen Groß 1995; Lehmann 2001. Vgl. zur Schockwirkung des Grotesken allgemein: Sinic 2003, S. 86ff. – Greiner spricht zu Recht von einer „Versuchsanordnung“ (Greiner 2000, S. 55).

ihrer grotesken Kombination unvereinbarer Bereiche eigentlich ins 20. Jahrhundert gehört und beispielsweise an Dürrenmatts Claire Zachanassian aus dem *Besuch der alten Dame* erinnert, ist Kunigunde, die „Gegenspielerin“³⁵ Käthchens von Heilbronn. Sie parodiert mit ihrer Schönheit und zeitgleichen moralischen Verkommenheit nicht nur Konzepte der klassischen Ästhetik und Physiognomik, mit ihr betritt das Groteske die Bühne:

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Herde zu danken, das ihr der Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (SWuB Bd. 2, S. 422f.)

Damit geht ihre Funktion über eine „reine Projektionsfläche männlicher Phantasien“³⁶ hinaus, und Kunigunde wird in ihrer grotesken Künstlichkeit, die mit großem kulturellem Aufwand natürliche Phänomene nachzuahmen sucht, zur poetologischen Figur. Sie provoziert den Leser, ein mögliches Ungleichgewicht von Natur und Kultur wahrzunehmen. Dem korrespondiert die Ästhetik des Grotesken, die Herr C. in Kleists *Über das Marionettentheater* entwirft, wenn er den Tanz mit Beinprothesen (in Parodie auf Schiller) als hohe Form der „Anmut“ preist (SWuB Bd. 3, S. 558). Der Punkt äußerster Naturferne wird zur „energetische[n] Quelle“³⁷ für eine Gegenbewegung, die auf eine Rehabilitation des Natürlichen zusteuert; dieser Verlauf läßt an die Funktionen der Kunst wie an die wellenartige, organische Entwicklung ökologischer Systeme denken.

Betrachtet man neuerlich Kleists *Penthesilea*, so weist das Stück auch im Sinne einer hybriden Kombination menschlicher und tierischer, kultureller und natürlicher Verhaltensweisen Charakteristika des Grotesken auf. Die Liebesvereinigung von Penthesilea und Achill erreicht in der Verkehrung in einen Akt tierischen Zerreißen („Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt“, SWuB Bd. 2, S. 241)³⁸ groteske Dimensionen. Penthesileas Selbstmord durch einen Dolch aus Worten und die Umsetzung einer Redensart in die Tat („sie lieb’ ihn, o so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte“, SWuB Bd. 2, S. 254) materialisieren bzw. dekonstruieren die sprachliche Metaphorik und richten das Augenmerk des Zuschauers auf die Analogie von Körper und Text.

Penthesilea bewegt sich als Amazonenkönigin und ‚Hündin‘ in einem Interim zwischen zwei Bereichen, zwischen Kultur und Natur. Für das hohe Potential an Kreativität, das durch groteske Grenzüberschreitung und

³⁵ Müller-Salget 2002, S. 241.

³⁶ Greiner 2000, S. 175.

³⁷ Finke 2003, S. 264 (dort fett gedruckt).

³⁸ Vgl. Brandstetter 2001, S. 230.

hybride Mischung freigesetzt wird, können wiederum ökologische Theoreme als Strukturmodell dienen: Undurchlässige Membrane und starre Grenzen gehören in das Herrschaftsgebiet kultureller Fiktionen. In natürlichen Ökosystemen sind Grenzgebiete, etwa das Ufer zwischen Wasser und Land, flexible ‚Kontaktzonen‘ zweier Lebenswelten und bieten eine Sphäre des Dritten, die biologisches Grenzgängertum fördert. Dort ist eine größere „Vielfalt von Lebensstrategien“ anzutreffen, „als sie in den Zentren der Systeme zu finden“ ist.³⁹ Auf der Grenze und an den Rändern sind Kreativität und Innovation beheimatet; dort, im Reich des Sowohl-als-Auch oder Weder-Noch, ist das Groteske ansässig.

Aufgrund dieser Sonderstellung dekomponiert es als ‚Figur des Dritten‘ statische, binäre Identitätskonzepte (Ich versus Nicht-Ich; das Eigene contra das Fremde) und erzwingt eine Dynamik der permanenten Formation und Deformation kultureller Ordnungssysteme. Zu den Dichotomien a versus b tritt c als Faktor der Differenz, der zwar als dritte Konstante nicht eindeutig zu positionieren ist, aber durch seine Existenz die „binäre Codierung allererst möglich macht“. Das Dritte reflektiert die Unterscheidung zwischen Erstem und Zweitem und wird zum Signum „für die Paradoxieanfälligkeit binärer Ordnungen, für Probleme der Grenzziehung, des Übergangs und der Vermischung zwischen opponierenden Bedeutungsfeldern“⁴⁰ – und damit zum Epochenkennzeichen der Moderne. Die Zwischenposition erneut auf ein zweipoliges System von Komik contra Tragik, Ränder contra Zentrum etc. zu reduzieren⁴¹ ist deshalb fragwürdig. Sie ist als dritter Standpunkt ernst zu nehmen, und das legen Kleists Texte selbst nahe. So werden in *Penthesilea* die binär operierenden Sprach-, Macht- und Erkenntnisordnungen der Griechen einer Kritik unterzogen, und Odysseus wird durch die groteske Handlung widerlegt, wenn er zu Beginn des Trauerspiels sagt: „So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes“ (SWuB Bd. 2, S. 148).⁴² Das Dritte führt den Leser in eine Grauzone der Unentscheidbarkeit wie des Orientierungsverlusts und mobilisiert dadurch seine Energie für konstruktive Veränderungen.

Kehren wir am Ende der Betrachtungen erneut zu deren Ausgangspunkt zurück: der literarhistorischen Rolle Kleistscher Texte als repräsentatives Konzentrat zeitgenössischer Krisendiskurse. In der Thematisierung des Grotesken, das Heinrich von Kleists Werk immer wieder aufnimmt, bleibt

³⁹ Finke 2003, S. 264 (dort zum Teil fett gedruckt). Vgl. aus ökologischer Perspektive: Tischler 1993, S. 233-265.

⁴⁰ Alle wörtlichen Zitate dieses Abschnitts entstammen dem Forschungsprogramm des an der Universität Konstanz ins Leben gerufenen Graduiertenkollegs *Die Figur des Dritten*: www.uni-konstanz.de/figur3/prg1.htm, 2003, (09.02.2005).

⁴¹ So etwa bei Rosen 2001, S. 885.

⁴² Vgl. Greiner 2000, S. 155f.; Brandstetter 2001, S. 230.

es kein Einzelfall. Das Groteske gehört vielmehr zu den Fragestellungen, die in der ästhetischen Diskussion des 18. und frühen 19. Jahrhunderts intensiv behandelt werden. Bereits 1761 (bzw. in zweiter Auflage 1777) versucht Justus Möser mit *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* in Ansätzen das Groteske gegenüber der Verdrängung durch die Poetiken der Aufklärung, insbesondere gegenüber Gottsched zu rehabilitieren. Christoph Martin Wieland bemüht sich in den *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** (1775) – im Kontext einer Kategorisierung der Karikatur – indirekt um eine Typologie des Grotesken. 1788 schließlich beginnt mit Karl Friedrich Flögels *Geschichte des Groteske-Komischen* die kulturhistorische Untersuchung des Phänomens.⁴³ Allerdings fällt die definitorische Unschärfe, die für das Groteske seit den ersten Analysen charakteristisch ist, in allen genannten Studien, hauptsächlich bei Flögel, auf. Auch wird das Groteske zwar zum Gegenstand und somit zum Zentrum der jeweiligen Forschungen erklärt, aber zugleich (beispielsweise bei Möser) in einer Hierarchie tragischer und komischer Figurationen weit unten angesiedelt oder in das Interimsspiel zwischen zwei Theaterstücken verbannt und damit erneut marginalisiert.⁴⁴ Selbst in diesen frühen theoretischen Reflexionen über das Groteske zeigt sich also dessen Abwesenheit im ästhetischen Diskurs.

Nach Versuchen in Spätaufklärung und Sturm und Drang, das Groteske zu klassifizieren, ist es vor allem die Romantik, die sich – beispielsweise über die Rezeption von Vasaris *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550) – mit dem Grotesken in Renaissance und Antike auseinandersetzt. Das Athenäumsfragment 424 interpretiert die Französische Revolution, die Fragment 216 bekanntlich mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Fichtes *Wissenschaftslehre* zu den „größten Tendenzen des Zeitalters“ zählt und damit als ästhetisch-semiotischen Prozeß auffaßt, als „die furchtbarste Groteske des Zeitalters“, „wo alle Paradoxien [...] zusammengedrängt“ und, „in ein grauses Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind.“⁴⁵ Daneben wird das Groteske, in erneuter Rezeption von Kunsttheoremen der Renaissance,⁴⁶ in enge Verbindung mit einer „monströse[n] Hie-

⁴³ Vgl. zu den genauen bibliographischen Daten der genannten Werke das Literaturverzeichnis im Anhang.

⁴⁴ Haaser und Oesterle sprechen (für Möser und Flögel) zu Recht von der „entdämonisierenden Tendenz [...] zur Domestizierung des Grotesken im Komischen“ (Haaser/Oesterle 1997, S. 747).

⁴⁵ Schlegel 1967, S. 198 und S. 248.

⁴⁶ Beispielsweise Giovanni Paolo Lomazzo stellt in seinem *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* von 1585 diesen Zusammenhang von Groteske und Hieroglyphenschrift her: Lomazzo 1974, S. 369. – Vgl. zum Grotesken in der Renaissance auch das reizvolle Forschungsprojekt von Dorothea Scholl (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) mit dem Titel: *Von den ‚Grottesken‘ zum Grotesken*

roglyphenschrift“⁴⁷ gerückt, die für Autoren wie Wackenroder, die Brüder Schlegel, Novalis und andere den Inbegriff des künstlerischen Kommunikationsmediums repräsentiert. Das Groteske stellt somit, gerade in seiner Abwesenheit, Marginalstellung und „Desorganisation“,⁴⁸ eine ‚zentrale‘ Kategorie romantischer Ästhetik dar. Auch E.T.A. Hoffmann vollzieht den für das Groteske charakteristischen Brückenschlag von Literatur und bildender Kunst, wenn er (in seinen einleitenden Bemerkungen zu den *Fantasiestücken in Callot's Manier*) in Auseinandersetzung mit Jacques Callot die Hybridität des Grotesken zur romantischen Darstellungstechnik par excellence erhebt, der später beispielsweise Edgar Allan Poes Erzählungen folgen werden. Was diese Schwerpunkte in einer sich entwickelnden Theorie des Grotesken angeht, ist Kleists Werk erneut „zwischen Klassizismus und Romantik“ zu positionieren.⁴⁹

Aus der Häufung fiktionaler und essayistischer Texte zum Grotesken in der „Sattelzeit“ um 1800 wie an Epochenschwellen generell erschließt sich mühelos, daß das Groteske indikatorisch auf kulturelle Transformationsprozesse verweist und sie zugleich faktorisch beeinflusst. Beispielsweise eröffnet es zu den ersten Modernisierungs- und Technisierungsschüben am Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Gegendiskurs. Als Inbegriff des Leiblichen wie des Natürlichen rehabilitiert das Groteske jene Sphäre – häufig gewaltsam – gegenüber deren Entmachtung durch bürgerlich-aufklärerische Ordnungssysteme oder klassizistische Kunstkonzepte. Heinrich von Kleists Gesamtwerk wird (als eines der ersten in der deutschen Literatur überhaupt) maßgeblich von einer Ästhetik des Grotesken bestimmt und rezentriert dadurch – mit ausdrücklich kulturtheoretischem, kulturkritischem Impetus – das an die Ränder gedrängte Natürliche.

In ihren grotesken Formationen bilden Kleists Texte den grundlegenden Erfahrungswandel um 1800 präzise ab und befördern ihn. Durch die Distorsion etablierter Ordnungsstrukturen, die Fluktuation zwischen Zentrum und Rändern sowie durch Akte der Grenzüberschreitung und Hybridisierung

– *Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance.* Vgl. das Kapitel *Zur Groteske in der Renaissance* in: Stollmann 1997, S. 84-212.

⁴⁷ Wackenroder 1991, S. 206. Vgl. die ausführliche Darstellung der Hieroglyphen-Metapher in der romantischen Sprachphilosophie und Ästhetik in dem Kapitel „Von Hieroglyphen und toten Buchstaben: die Sprache der Frühromantik“ in Bartl 2005.

⁴⁸ Vgl. Schlegel 1967, S. 238 (Athenäumsfragment 389). Hier wird das Groteske beschrieben als „ein Gewebe von moralischen Dissonanzen“, als „Desorganisation“ und „Konfusion“, als „Kunstchaos“. – Haaser und Oesterle weisen nach, daß „ab der Romantik eine Tendenz zur poetologischen Verallgemeinerung des Grotesken“ einsetzt (Haaser/Oesterle 1997, S. 747).

⁴⁹ Lubkoll/Oesterle 2001. Vgl. zu diesem Thema darin besonders die Einleitung von Christine Lubkoll, Günter Oesterle und Stephanie Waldow (ebd., S. 7-19) und den Artikel von Christine Lubkoll (*Soziale Experimente und ästhetische Ordnung Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik* [„Die Verlobung in St. Domingo“], ebd., S. 119-135).

werden Festschreibungen von Macht, kulturelle Setzungen, statische Identitätskonzepte und traditionelle Lektürevorgänge konterkariert; eine Umbildung der kulturellen Ordnungen wird angeregt. Das Groteske importiert kulturkritisches Potential in die systemstabilisierenden Diskurse und inszeniert das bei der kulturellen Identitätsbildung verdrängte Andere. Es begründet eine Sphäre der Polysemie, die statische kulturelle Komponenten in eine natürliche Dynamik überführt und somit revitalisiert. Dadurch emittiert das Groteske starke Impulse, die den geregelten Energiefluß bestehender kultureller Systeme radikal stören. Diese Kurzschlüsse respektive energetischen Verstärkungen lösen Krisen aus bzw. steigern bestehende Krisen, die zu einer neuerlichen Stabilisierung oder aber dem ‚Umkippen‘ eines Teilsystems führen. Auf jeden Fall bergen die durch das Groteske verursachten Irritationen großes kreatives Potential in sich – und damit konstruktive Strategien zur Lösung des Konflikts, zur Ausbalancierung des Ungleichgewichts von natürlichen und kulturellen Ökosystemen.

Bibliographie

- Angress, Ruth K.: „Kleists Abkehr von der Aufklärung,“ in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, S. 98-114.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe, München 1969.
- Bartl, Andrea: *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*, Tübingen 2005.
- Bay, Hansjörg: „Als die Schwarzen die Weißen ermordeten“ – Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, S. 80-108.
- Bennholdt-Thomsen, Anke: „Natur und Widernatur bei Kleist“, in: *Neoheicon* 25 (1998), Nr. 2, S. 123-144.
- Best, Otto F.: *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980.
- Brandstetter, Gabriele: „Inszenierte Katharsis in Kleists ‚Penthesilea‘“, in: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen – Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, hg. von Christine Lubkoll, Günter Oesterle (in Verbindung mit Alexander von Bormann et al.), Würzburg 2001, S. 225-248.
- Charbon, Rémy: „Der ‚weiße‘ Blick – Über Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1996, S. 77-88.
- Finke, Peter: „Kulturökologie“, in: *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, hg. von Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart, Weimar 2003, S. 248-279.
- Flögel, Karl Friedrich: *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788, neu bearb. und erw. von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig 1862.

- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge – Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.⁷ 1988.
- Foucault, Michel: „Zum Begriff der Übertretung [Préface à la transgression]“, in: Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Karin von Hofer, München 1974, S. 69-89.
- Fronz, Hans-Dieter: *Verfehlte und erfüllte Natur – Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000.
- Fuß, Peter: *Das Groteske – Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln 2001.
- Goodbody, Axel: „Literatur und Ökologie – Zur Einführung“, in: *Literatur und Ökologie*, hg. von Axel Goodbody, Amsterdam, Atlanta/GA 1998, S. 11-40.
- Grathoff, Dirk: „Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution“, in: *Heinrich von Kleist – Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994, S. 31-59.
- Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen, Basel 2000.
- Groß, Thomas: „...grade wie im Gespräch...“ – *Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995.
- Haaser, Rolf, Günter Oesterle: „Grotesk“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, hg. von Klaus Weimar et al., Berlin, New York 1997, S. 745-748.
- Hoepfner, Ludwig Julius Friedrich (Hg.): *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten*, Frankfurt am Mayn 1778ff.
- Hülk, Walburga: „Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist“, in: *Kleist-Jahrbuch* 2000, S. 33-45.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Hamburg² 1961.
- Kemper, Dirk: „Ästhetische Moderne als Makroepoche“, in: *Ästhetische Moderne in Europa – Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. von Silvio Vietta, Dirk Kemper, München 1998, S. 97-126.
- Kerscher, Hubert: *Zweite Wirklichkeit – Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers*, Frankfurt a. M. 1998.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth et al., Frankfurt a. M. 1987-1997.
- Koselleck, Reinhart: „Einleitung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe – Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. von Otto Brunner et al., Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII.

- Lehmann, Hans-Thies: „Kleist/Versionen“, in: *Kleist-Jahrbuch* 2001, S. 89-103.
- Lomazzo, Giovanni Paolo: *Scritti sulle arti*, Bd. 2, Florenz 1974.
- Lubkoll, Christine, Günter Oesterle (Hgg., in Verbindung mit Alexander von Bormann et al.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen – Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001.
- Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M. ²1974.
- McDowell, Michael J.: „The Bakhtinian Road to Ecological Insight“, in: *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*, ed. by Cheryll Glotfelty, Harold Fromm, Athens, London 1996, S. 371-391.
- Möser, Justus: *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, o. O. 1761 bzw.: Bremen 1777.
- Müller, Udo (Hg.): *Groteske Dichtung*, Freiburg i. Br. ²1975.
- Müller-Salget, Klaus: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002.
- Neumann, Gerhard: „Skandalon – Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ‚Marquise von O...‘ und in Cervantes’ Novelle ‚La fuerza de la sangre‘“, in: *Heinrich von Kleist – Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994, S. 149-192.
- Odum, Eugene P.: *Ökologie – Grundlagen, Standorte, Anwendung*, übersetzt und bearbeitet von Jürgen Overbeck, Stuttgart, New York ³1999.
- Oesterle, Günter: „Der Findling: Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden“, in: *Kleists Erzählungen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 157-180.
- Pietzcker, Carl: „Das Groteske“, in: *Das Groteske in der Dichtung*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1980, S. 85-102. [Erstdruck: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 197-211].
- „Programm und Ziele des Forschungsprojekts“, Graduiertenkolleg *Die Figur des Dritten* an der Universität Konstanz, www.uni-konstanz.de/figur3/prg1.htm, 2003, (09.02.2005).
- Remmert, Hermann: *Ökologie – Ein Lehrbuch*, mit Beiträgen von M. K. Grieshaber et al., Berlin ⁵1992.
- Rosen, Elisheva: „Grotesk“, übersetzt von Jörg W. Rademacher und Maria Kopp, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB) – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart, Weimar 2001, S. 876-900.
- Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München 1967.
- Schmid, Josef: „Grundlagen einer modernen Kulturökologie“, in: *Humanökologie und Kulturökologie – Grundlagen, Ansätze, Praxis*, hg. von Bernhard Glaeser, Parto Teherani-Krönner, Opladen 1992, S. 235-265.
- Schubert, Rudolf (Hg.): *Lehrbuch der Ökologie*, Jena ³1991.

- Sinic, Barbara: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken – Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt a. M. 2003.
- Sorg, Reto: „Groteske“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, hg. von Klaus Weimar et al., Berlin, New York 1997, S. 748-751.
- Stollmann, Rainer: *Groteske Aufklärung – Studien zu Natur und Kultur des Lachens*, Stuttgart 1997.
- Struck, Wolfgang: „Schwarz – Weiß – Rot, oder: ‚Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo‘ – ‚Die Verlobung in St. Domingo‘ zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1999, S. 203-214.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt*, mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli, Hildesheim 1970 [Reprographischer Nachdruck der 2. vermehrten Auflage: Leipzig 1792].
- Thomsen, Christian W.: „Aspekte des Grotesken im ‚Lazarillo de Tormes‘“, in: *Das Groteske in der Dichtung*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1980, S. 179-194 [Erstdruck: *Die Neueren Sprachen* 10 (1972), S. 584-594].
- Tischler, Wolfgang: *Einführung in die Ökologie*, Stuttgart 1993.
- Townsend, C. R. et al.: *Ökologie*, aus dem Englischen übersetzt von J. Steidle et al., Berlin, Heidelberg 2003.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne – Literatur und Bild*, München 2001.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Werke*, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991.
- Wichmann, Thomas: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1988.
- Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie – Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen 2002.