Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Gestalten des Grotesken bei Kleist

Autor: Weder, Katharine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006375

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Katharine Weder

Gestalten des Grotesken bei Kleist

Im Unterschied zu E. T. A. Hoffmann reiht sich Heinrich von Kleist nirgends explizit in die Tradition des Grotesken als ästhetischer Kategorie oder der Groteske als Gattung ein.[1] In seinen Texten tritt das Groteske punktuell und episodisch auf. Als irritierende Momente sind diese Umschlagspunkte ins Groteske gerade interessant. Bei ihrer Betrachtung leitet mich die Hypothese, dass die Qualität des Grotesken, durch Verfremdung geläufige kulturelle Ordnungsstrukturen zu zersetzen, Kleists subversiver Schreibweise entspricht. Das Groteske stellt in vielfältiger Weise das Konzept des autonomen, rationalen Subjekts und damit den aufgeklärten Vernunftglauben in Frage,[2] der ein zentraler Bezugspunkt der Kulturformation um 1800 ist. Zugleich wurde das Groteske zu verschiedenen Zeiten in Opposition zu einer jeweils als klassisch geltenden Ästhetik bestimmt. In der Stossrichtung gegen die klassizistische Kunstnorm der 'Weimarer Klassik' sehe ich einen weiteren Bezugspunkt des Grotesken in Kleists Werk.

Definitionen des Grotesken ist – bei aller Differenz – die Bestimmung gemeinsam, es strebe "nach möglichst phantasievoller Kombination von Heterogenitäten"[3] und gestalte dabei Effekte, die zwischen Komik und Grauen ambivalent

1 Vgl. das Vorwort zu Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* (1814). In: E. T. A Hofmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. v. Hartmut Steinecke / Wulf Segebrecht, Frankfurt/M., 1983ff., Bd. II/I, p. 17f.

2 Vgl. Christiane Leiteritz, "'Selbstschöpfung und Selbstvernichtung' – Die Subversion des abendländischen Subjekts durch Ironie und Groteske", *Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*, hg. v. Paul Geyer / Claudia Jünke, Würzburg, 2001, pp. 39-63.

3 *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hg. v. Klaus Weimar, Berlin, 1997-2003, Bd. I, p. 745.

gehalten werden.[4] Dieses irritierende Oszillieren gilt als charakteristisch, wenn die einen Theoretiker auch den schrecklich-unheimlichen, angsterzeugenden Aspekt akzentuieren, wie Wolfgang Kayser,[5] oder andere den lustvoll-komischen, von Angst befreienden Aspekt, wie Michail Bachtin,[6] um die beiden wirkungsmächtigsten Verfasser von Grotesketheorien im 20. Jahrhundert zu nennen. Die Mittel, mit denen groteske Texte vielfältig operieren, hat Peter Fuß unter die Kategorien der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung gefasst.[7] Sie gelten auch mir als Signale fürs Groteske. Drei Werke kommen in den Blick: die beiden Dramen *Die Familie Schroffenstein* und *Der zerbrochne Krug* sowie die Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.[8]

I

In Kleists erstem Werk *Die Familie Schroffenstein* wird an prominenter Stelle, nämlich in der Schlussepisode, das Groteske in seinem ambivalenten Wirkungsaspekt von Komik und Grauen thematisiert, wenn die Wahrheit, die jetzt vor allen noch verbliebenen Dramenfiguren ans Licht kommt, als "ein Spaß zum | Totlachen" (v. 2717f.) bezeichnet wird. Nimmt man diese gebräuchliche Redewendung – in kleist-

4 Vgl. *ibid.*, p. 748.

5 Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957.

6 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hg. u. mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt/M., 1987 (russ. EA 1965).

7 Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. a. 2001, vgl. den umfangreichen Teil II, pp. 235-421.

8 Ich zitiere nach der folgenden Ausgabe: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/M., 1987ff. [=DKV]. Bei den beiden Dramen wird die Versangabe (nach DKV, Bd. I), bei der Erzählung die Seiten- u. Zeilenangabe (DKV, Bd. III) im fortlaufenden Text in Klammern beigefügt.

typischer Manier – wörtlich, sind das Komische und das Schreckliche, da Tödliche, kombiniert. Dass eine Dramenfigur den ambivalenten Effekt des Grotesken *explizit behauptet*, ist konsequent. Denn die groteske Wirkung betrifft primär die Ebene des "inneren" Kommunikationssystems.[9] Vor allem die Dramenfiguren müssen die Wahrheit, die sie erst jetzt in aller Konsequenz erkennen, als grotesk erfahren, während der Zuschauer die Logik des durchkonstruierten Dramas längst überblickt hat und nicht wie Johann der charakteristischen Ambivalenz ausgesetzt ist. Die Wahrheit wird von einem grotesken Trio ans Licht gebracht: von einem verrückt gewordenen Unehelichen (Johann), einem blinden Alten (Sylvius) und einer abergläubischen Aussenseiterin (Ursula). Zunächst wird der Irrtum der Väter aufgedeckt, die versehentlich ihre eigenen Kinder umgebracht haben. In Gestalt des grotesken Paars Johann und Sylvius geht die "Blindheit" (v. 2628) geführt vom "Wahnsinn" (v. 2629) diesen Weg "Ins Elend" (v. 2626), zu den Leichen von Ottokar und Agnes. Blindheit und Wahnsinn liegen beide ausserhalb der menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi im Normalzustand. Gerade dies ermöglicht das Erkennen der Wahrheit. Hellsichtig weiss Johann, dass es eine Heimkehr "in's Glück" (v. 2630) als Rückkehr ins Paradies (wie Sylvius sie ersehnt) nicht mehr gibt, der Weg stattdessen "vorwärts" (v. 2631) führen muss. Dass sie beim "erschlagnen Kindeskind" (v. 2635) schon "am Ziele" (v. 2634) sind, macht deutlich, wie zukunftslos auch dieser vorwärts gerichtete Weg ist.[10] In grotesker Verkehrung kommentiert Johann das Ankommen an diesem Negativ-Ziel mit dem Freudenschrei "Heißa lustig!" (v. 2633) sowie mit dem an Sylvius gerichteten Ausruf "Lustig, Alter!" (v. 2664).

9 Zu Begrifflichkeit und Erläuterungen hinsichtlich des Kommunikationsmodells dramatischer Texte vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 2001[11], pp. 20-22 und Rolf Fieguth, "Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken", *Sprache im technischen Zeitalter* 43 (1973), pp. 186-201.

10 Vgl. Erl. DKV I, p. 655.

Analog zum Seher Teiresias bei Sophokles lässt sich der blinde Sylvius nicht vom falschen Augenschein täuschen, und identifiziert die vermeintliche Leiche Agnes' als toten Ottokar. Die in Rücksicht auf die empirische Wahrscheinlichkeit grotesk-überzeichnete Tatsache, dass die Väter durch die Hülle der vertauschten Kleider hindurch ihre eigenen Kinder nicht erkannt, sondern aus blindem Hass und Rachsucht zugestochen haben, zeigt ihre vorurteilsgeleitete Verblendung auf schrill-plakative Weise. Wenn verzerrte Körper ein beliebtes Gestaltungsmittel grotesker Texte sind, wird hier hingegen der durch Vorurteile verzerrte Geist thematisiert, der dabei auch die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit beeinträchtigt. Im Gegensatz zum blinden Sylvius vermögen die Väter nicht durch den falschen Augenschein der vertauschten Kleider auf die Wahrheit hindurchzublicken. Dass Rupert selbst dies schliesslich erkennen muss, wird an seiner Imagination konkret, ein Teufelsantlitz strecke ihm aus den Gesichtern der ermordeten Kinder spöttisch und höhnisch die Zunge heraus. In Analogie zum Teufelsgesicht, das Rupert einige Szenen davor aus seinem Spiegelbild im Wasser – dem "Quell" (v. 2225) der Wahrheit – entgegenblickte (vgl. v. 2229f.), begegnet er in dieser teuflischen Fratze ein zweites Mal sich selbst. Der Teufel, den er auf das Haus Warwand projiziert hat, ist er selbst. Vom grotesken Paar Johann und Sylvius angeleitet, muss er den tödlichen Irrtum erkennen und wird sich selbst zur grotesken Teufelsfratze. Aufgrund der "seltsamen Erscheinung" (v. 2681) der Totengräberwitwe Ursula, die das ausschlaggebende Indiz des abgeschnittenen Kindesfingers auf die Bühne wirft, sind die verfeindeten Eltern schliesslich gezwungen, die ganze Wahrheit zu erkennen. Nicht für den Zuschauer, dem das Indiz längst als bloss vermeintliches klar ist, sondern für die verblendeten Dramenfiguren fungiert der Kindesfinger als "grotesker *deus ex machina*".[11] Dem Zuschauer aber wird der Kindesfinger als groteskes Symbol deutlich: Zwar ist er

11 Hinrich C. Seeba *ibid.*, p. 658, aber ohne Betonung des Grotesken auf der Ebene des "inneren" Kommunikationssystems.

sicheres Erkennungszeichen – die Mutter Eustache identifiziert ihn an der "Blatternarbe" (v. 2688) eindeutig als Peters Finger –, aber im Unterschied zum antiken *symbolon* fügt er nicht im Sinne einer wirklichen Erneuerung etwas Getrenntes wieder zusammen.[12] Er führt gerade nicht zu einer produktiven, sondern zu einer sinnlos gewordenen Versöhnung zwischen Vätern ohne Erben. Sie geschieht in drastischer Verkehrung der im Dramenverlauf formulierten Utopie einer versöhnenden Heirat (vgl. v. 1988) stattdessen über den Leichen der Kinder. Nach aufgelöster Wahrheit kippt bezeichnenderweise für den närrisch-hellsichtigen Johann die Tragödie in eine Groteske um. Ihm fällt ja auch auf, dass statt hoher Kunst ein Taschenspieler-"Kunststück" vorgeführt wurde.[13] Zugleich klingen diese Worte aus Johanns Mund als selbstbezügliche Äusserung und ironisches Selbstlob des Dichters nach.[14]

12 Von griechisch *synballein* = zusammenhalten, zusammenfügen, vgl. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, 1989, Stichwort 'Symbol', p. 909f.

13 Schon Ruperts Befehl an Ursula, nun, nach aufgelöstem Knoten, abzutreten (vgl. v. 2722f.) stützt die Beobachtung, dass die Groteske die Ebene des "inneren" Kommunikationssystems betrifft, da die Figuren selbst die 'Machart' des Vorgeführten kommentieren. Zur Einschätzung dieser Aussage Ruperts vgl. aber Anm. 44.

14 Der Status der Schlussaussage ist schwer entscheidbar. Denn Johann oszilliert eigenartig zwischen einem weisen und einem törichten Narren. Und er ist es ja, der Ursula als gute Taschenspielerin lobt. Kleists Randnotizen zur *Familie Ghonorez*, die das Schicksal als Taschenspieler bezeichnen sowie Ursula als Schicksalslenkerin in Betracht ziehen (vgl. DKV Bd. I, p. 505 zu p. 38, v. 687, p. 515 zu p. 95, v. 2160 u. p. 517 zu p. 100, v. 2312), stehen in einem gewissen Widerspruch dazu, dass der abgeschnittene Finger nur der Auslöser eines Geschehens ist, dessen Ursache tiefer liegt, im gesellschaftlichen Missstand der Eigentumsfixierung. Dazu Schmidt, *Heinrich von Kleist*, p. 54. Dieser Widerspruch lässt sich wohl kaum auflösen. Das Schlusswort als selbstreferentielle Aussage des Dramatikers zu lesen, scheint mir insofern legitim, als mehrere Signale in der Schlusspassage den Fiktionscharakter und das dramatische Handwerk akzentuieren, so der dramatische Terminus technicus "Knoten" (v. 2722), der Begriff "Kunststück" (v. 2725) sowie die Bühnenanweisung des fallenden Vorhangs,

II

"Und links unförmig grobhin eingetölpelt | Ein ungeheurer klotz'ger Pferdefuß." (v. 1718f.) So beschreibt die Zeugin Brigitte in Kleists *Zerbrochnem Krug* die linke Schneespur, die nach Perücke und Kopfwunde in der Indizienkette das letzte Glied zu Adams Überführung liefert. Zwei häufige Merkmale des Grotesken sind in dieser Formulierung vereinigt: das Monströse und das Chimärische. Dabei benennen die Attribute 'unförmig' und 'ungeheurer' die beiden Formen des Monströsen, das Deforme und Enorme, während der Pferdefuss eine chimärische Gestalt evoziert.[15] Adams deformierter linker Fuss ist nicht allein Reminiszenz an Ödipus, sondern auch Anklang an den Teufel als Ahnherrn aller grotesken Gestalten, der auf einem monströs vergrösserten Klumpfuss hinkt.[16] Der Pferdefuss verweist zugleich als körperliches Signal auf die Parallelisierung Adams mit den Satyrn im Umkreis des Weingottes Dionysos, die ebenfalls prototypische groteske Gestalten sind.[17] Klumpfuss bzw. Pferdefuss prägen dem Dorfrichter Adam als deformierte bzw. chimärische Gestalt schon äusserlich groteske Züge auf. Diese werden verstärkt durch sein 'tierisches' Verhalten, in dem mit dem Akzent auf Essen, Trinken und Sexualität die materiell-leiblichen Elemente überbetont sind. Und er befindet sich in einer grotesken Situation: Er ist Richter und

die in Kleists Werk singulär ist. So verstanden hat der Dichter selbst Schicksal gespielt.

15 Die 'Chimaira', wie sie Hesiod als feuerspeiende Ziege mit Löwenkopf und Schlangenschwanz beschreibt, ist als Zusammensetzung aus ganz unterschiedlichen Tieren bzw. Tierarten der Prototyp der Gattung des Grotesken. Vgl. Fuß, *Das Groteske*, 110. Mischgestalten aus Mensch und Tier waren in der grotesken Ornamentik ausserordentlich verbreitet.

16 Vgl. *ibid.*, 303. Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit.* Nach der Ausgabe von 1788 neu bearb. u. hg. v. Max Bauer, München, 1914, Bd. II, p. 397, verzeichnet im Register unter dem Stichwort 'Teufel' die vergleichsweise hohe Anzahl von neun Beiträgen.

17 Vgl. dazu v. 1604f. mit Anm. DKV Bd. I, p. 849.

Übeltäter zugleich. Den Vergleich Adams mit Ödipus, den Kleist in der Vorrede zu seinem Lustspiel *Der zerbrochne Krug* bekanntlich selbst evoziert hat, präzisiert Wolfgang Schadewaldt, indem er Adam als "Umkehrung des Ödipus, sein Gegenbild wie im Zerrspiegel"[18] bestimmt. Die Umkehrung gehört nicht nur zur komischen Anlage, sondern ist gerade in ihren komplexen Spielformen auch eine Grundoperation des Grotesken.[19] Der Begriff des Zerrspiegels schafft noch deutlicher den Bezug zum Grotesken. Anders als der tragische Held Ödipus, der unwissend an einem göttlichen Schicksal scheitern muss, weiss der komische Held Adam um seine Schuld, die seiner eigenen menschlichen Schwäche entspringt (und letztlich menschlich-regulierbar bleibt).[20] Um nicht gegen sich selbst vorzugehen, muss er vor Gericht durch immer neue Ausflüchte von seiner Schuld ablenken. Während des Dramen-Prozesses (in juristischem Sinn) erfindet Adam Gegenmodelle zur Eindeutigkeit der Wirklichkeit, in der seine Schuld feststeht. Seine forcierten Verhüllungsversuche münden dabei unfreiwillig wiederum in Enthüllung. Exemplarisch zeigt sich dies im zehnten Auftritt, als Adam, durch Walters Frage nach dem Verbleib seiner Perücke in Bedrängnis geraten, eine groteske Fantasie zum Besten gibt. Sie ist durch Übertreibung und Unverhältnismässigkeit gekennzeichnet:

> Ja seht. Ich sitz' und lese gestern Abend
> Ein Aktenstück, und weil ich mir die Brille
> Verlegt, duck' ich so tief mich in den Streit,
> Daß bei der Kerze Flamme lichterloh
> Mir die Perücke angeht. Ich, ich denke,
> Feu'r fällt vom Himmel auf mein sündig Haupt,
> Und greife sie, und will sie von mir werfen;

18 Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Bd. 2, Zürich und Stuttgart, 1970², p. 335.

19 Vgl. Fuß, *Das Groteske*, pp. 245-298.

20 Und anders als die Pestepidemie in Theben, welche die furchtbare Folge von Ödipus' schwerwiegender Blutschuld darstellt, verweist der zerbrochene Krug auf eine letztlich harmlosere Schuld. Vgl. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, p. 67.

Doch eh ich noch das Nackenband gelöst,
Brennt sie wie Sodom und Gomorrha schon.
Kaum daß ich die drei Haare noch mir rette. [v. 1489-1498]

Was plausibel durch die verlegte Brille begründet werden könnte und ihn in positivem Licht als übereifrigen Studiosus von Gerichtsakten darstellen soll, legt Adam gleich darauf als göttliche Strafe aus, wenn er seiner erfundenen Ausflucht, die Perücke sei ihm an der Kerze angekommen, die Deutung eines himmlischen Zeichens nachschickt, und das lichterlohe Brennen mit dem Untergang der Städte Sodom und Gomorrha vergleicht. So enthüllt er sich selbst als schuldigen Übeltäter. Derselbe Mechanismus vollzieht sich auf dem Höhepunkt der Indizienuntersuchung, bei Brigittes Auftritt. Die Wahrheit, die nie so nahe liegt wie dadurch, dass Brigitte Adams Spuren im Schnee von Eves Haus bis zum Haus des Richters verfolgt hat, "also der *Wahrheit* buchstäblich auf die Spur gekommen ist",[21] verkehrt sich im Kopf der abergläubischen Brigitte in einen grotesken Irrtum: Da sie an den sprichwörtlichen Pferdefuss des Teufels glaubt, schreibt sie die Schneespuren ihm zu, wo sich die Schuld des Richters Adam geradezu aufdrängt (vgl. v. 1709-1719). Indem dieser, nicht faul, Brigittes Aberglauben gleich für seine Zwecke nutzen will und in übertrieben gestelztem Stil für die Ernsthaftigkeit dieser Hypothese plädiert, verrät er sich selbst. Analog zur Kindesfinger-Episode in der *Familie Schroffenstein* ist auch hier die kritisch-aufklärerische Funktion einer Satire auf den Volksaberglauben offensichtlich. Darin erschöpft sich die Episode aber nicht. Zwar beschuldigt die abergläubische Brigitte den Teufel *statt* Adams und verfängt sich in einem grotesken Irrtum. Hintergründig findet – ganz im Sinne der Enthüllungsstrategie des Gerichtsschreibers Licht, der Brigittes Aberglaube geschickt ausnutzt – eine 'wahre' Identifikation statt: Adam wird als der gesuchte teuflische Täter identifiziert. Brigittes Irrtum evoziert insofern zugleich eine Wahrheit, als sie auf den existentiellen Ernst

21 *Ibid.*, p. 68.

und die exemplarische Bedeutung von Adams 'Sündenfall' verweist. Während in der Brigitte-Episode die Identifikation Adams mit dem Teufel implizit stattfindet, wird sie in Ruprechts Ausruf "Blitz-Hinketeufel" (v. 1902) explizit, mit dem er Adams Reissausnehmen vom Gericht kommentiert. Wenn der Schreiber Licht im zwölften Auftritt mit "Epilog-Charakter"[22] vom Fenster aus den flüchtigen Dorfrichter beobachtet: "Seht, wie der Richter Adam, bitt' ich euch, | Berg auf, Berg ab, als flöh er Rad und Galgen, | Das aufgepflügte Winterfeld durchstampft!" (v. 1954-56), so zeigt dieses Bild einen zu erlösenden Typ Mensch. Als solcher ist Adam gleichsam zum 'armen Teufel' geworden. Als groteske Gestalt verkörpert Adam den seit dem Sündenfall unausweichlich defizitären Zustand des Menschen schlechthin, der aufgrund seiner lächerlich-schrecklichen *conditio humana* in unmögliche Situationen gerät. Diese abgründige Dimension stellt – in bedeutsamer Parallelisierung mit der *Familie Schroffenstein* – auch Hinrich C. Seeba heraus: "Wenn die Bloßstellung des alten Adam nicht um Haaresbreite noch einmal gut ausginge, wäre es vielleicht sogar ein weiterer 'Spaß zum Totlachen' [...]."[23]

III

Zum Grotesken tendiert schliesslich auch die Grundkonstellation der Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*: vier bilderstürmerische Brüder führen seit einem verhinderten Überfall auf ein Kloster selbst ein klosterartiges Leben. Darin einfach eine Bekehrung nach dem Modell von Schuld und Sühne zu sehen, hiesse, die subversive Kraft dieser Erzählung zu verkennen. Besonders die jüngere Forschung hat vielfach betont, dass die *Cäcilien*-Erzählung nur vordergründig nach dem Muster einer Heiligen- oder

22 *Ibid.*, p. 76.

23 DKV Bd. I, p. 794f.

Bekehrungslegende gestrickt ist.[24] Als Legende im wörtlichen Sinn problematisiert sie vielmehr das Lesen von Texten, den Akt der Deutung, den "Prozeß der Legenden*bildung*"[25] selber. Das Groteske in der *Cäcilien*-Erzählung steht, so die Hypothese, ganz im Zeichen dieser Legendenparodie und -subversion.

Einen ersten Umschlag ins Groteske enthält die Wiedergabe der Wende, die sich im Kloster während der musikalischen Aufführung ereignet hat:

> es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem Salve regina und noch mehr bei dem Gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hatte, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte. [293,16-25]

Die Erstarrung umfasst sogar den Staub auf dem Estrich! Wenn diese grotesk übersteigerte Beschreibung jeden potentiellen Wunderglauben bereits ironisch bricht, so läuft einem solchen die lapidare Bemerkung der Säkularisierung gänzlich zuwider. Das Groteske fungiert als Signal für die Legendenparodie. Nicht als göttlicher Eingriff ist die Massenlähmung zu deuten, wie sämtliche Vertreter der Amtskirche es tun, sondern sie kann mit Bezug auf den um 1800 viel diskutierten sogenannten "animalischen Magnetismus" als todesähnlicher Zustand des magnetischen Starrschlafs gelesen werden,[26] den Kleist freilich ins Groteske übertreibt, indem er ihn auf eine ganze Kirchgemeinde ausweitet.[27]

24 Dazu z.B. Stefanie Marx, *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*, Würzburg, 1994, p. 82f.

25 Schmidt, *Heinrich von Kleist*, p. 274.

26 Zum todesähnlichen magnetischen Starrschlaf vgl. exemplarisch Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, p. 357: "Der Magnetismus, welcher nicht selten ein Erstarren der Glieder wie im Tode, und andre hiermit verwanden [!] Symptome zur ersten Wirkung hat, ist auch hierin das im Kleinen, was

Franz Anton Mesmer, der als Begründer des oft synonym als Mesmerismus bezeichneten animalischen Magnetismus gilt, hat diejenigen Kräfte und Wechselwirkungen, welche zum Beispiel am Erd- oder Eisenmagnetismus beobachtbar werden, für universal wirksam erklärt, d.h. nicht nur in der anorganischen, sondern insbesondere auch in der organischen Natur, und zwar "auf alle wesentlichen Bestandtheile lebendiger Körper, vorzüglich aber auf das Nerven=system, vermittelst einer alles durchdringenden Flüssigkeit".[28] Mesmers Physiologisierung folgte die Psychologisierung des Magnetismus – die Annahme rein psychischer Wechselwirkungen – durch den Marquis de Puységur.[29] Die eigentlich 'wunderbare' Tatsache in Kleists Erzählung, dass die Kapellmeisterin Antonia, gepflegt von einer verwandten Nonne, bewusstlos in ihrer Kammer im Bett lag und dennoch zugleich, von ihren Mitschwestern erkannt, in der Kirche an der Orgel die Aufführung der Messe geleitet hat, lässt sich, von animalmagnetischen Modellen inspiriert, folgendermassen lesen: Die seelische Energie der Kapellmeisterin Antonia ist im Zustand des Nervenfiebers vom Körper freiwirkend geworden und hat sich zu einem (den Nonnen) sichtbaren 'Geistleib' in Antonias Gestalt materialisiert, während ihr Körper in symptomatisch koma-ähnlichem Zustand im Krankenbett zurückblieb.[30]

der Tod im Großen und auf eine vollkommnere Weise ist." Schuberts Vorlesungs-Ausarbeitung war bekanntlich in der literarischen Romantik ausserordentlich wirkungsmächtig und populär.

27 Zur Mode des "animalischen Magnetismus", insbes. zur neuen Aufmerksamkeit daran nach 1800 und zu seinen Reflexen in der Literatur der deutschen Romantik vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1995.

28 Franz Anton Mesmer, *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*, Karlsruhe 1781, Neudruck Tübingen, 1985, p. 8.

29 Vgl. Andreas B. Kilcher, "Ästhetik des Magnets. Zu einem physikalischen Modell der Kunst in der Frühromantik", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998), pp. 463–511, hier p. 466 und die dort angegebene Literatur.

30 Hinweise zu dieser Lesart bei Hans-Jürgen Schrader, "Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer

Der Tuchhändler der Stadt Aachen mit dem grotesken Namen Veit Gotthelf, der Unzusammenpassendes – das Christen- und das Heidentum – kombiniert, erzählt später ausführlicher vom Verhalten der vier Ikonoklasten während der Aufführung:

> Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen Eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüte ab; sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht, und der Prädikant, indem er sich, nach einer erschütternden Pause, plötzlich umwendet, ruft uns Allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu: gleichfalls unsere Häupter zu entblößen! Vergebens fordern ihn einige Genossen flüsternd, indem sie ihn mit ihren Armen leichtfertig anstoßen, auf, das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen zu geben: der Prädikant, statt zu antworten, läßt sich, mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, auf Knien nieder und murmelt, samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt, die ganze Reihe noch kurz vorher von ihm verspotteter Gebete ab. [299,9-23]

Die geheimnisvolle Zwingkraft erfasst zunächst, schon bei den allerersten Klängen des Musikstücks, die vier Brüder, während ihre in höchster Kampfbereitschaft stehenden Mitstreiter Zeugen von deren seltsamem Verhalten werden, bevor sie selbst der Massenlähmung verfallen. Dort, wo in Gotthelfs Beschreibung der interpretierende, d.h. vereindeutigende Anteil überwiegt, werden wir in die Irre geleitet. Denn die groteske Simultanität aller Gesten lässt zumindest Zweifel darüber aufkommen, es handle sich bei der Entblössung ihrer Häupter um eine Respektsbezeugung in echter religiöser Rührung und bei dem simultanen Murmeln des Gebets um auch rational reflektierte religiöse Inbrunst. Vielmehr erscheinen die Brüder als ferngesteuerte Roboter.[31]

Korrespondenz, *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Peter Ensberg u. Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart, 2003, p. 83f.

31 Der eine Demutsgeste zitierende Kniefall ist ein Beispiel dessen, was Herminio Schmidt als "Taschenmesser-Effekt" bei den "elektrischen Ohnmachten" Kleistscher Figuren beschrieben hat. Vgl. *Heinrich von*

Das entschlossene Agieren der vier Brüder ist in ein willenloses Reagieren von Marionetten verkehrt, ferngesteuert von der hypnotischen Kraft der Kapellmeisterin Antonia, welche durch die Musik verbreitet und verstärkt wird.[32] Die fremdbeherrschte Marionette zersetzt das aufklärerische Konzept des autonomen, sein Agieren selbstmächtig regierenden Subjekts.[33] Bei der Marionette als einem komplexen und facettenreichen Topos der romantischen Literatur ergibt sich der Bezug zum Grotesken aus der Kombination des Mechanischen mit dem Lebendigen.

Seit dem Vorfall im Kloster hält das marionettenhaft-ferngesteuerte Verhalten der vier Brüder an. Es kippt spätestens bei ihrer Gloria-Intonation – d.h. eben jenes Musikstücks, das in der Kirche die stärkste Wirkung erzeugt hat – "mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme" (303,15f.) ins Groteske um. Die vier Brüder beginnen ihr Gebrüll, "nachdem sie einen Augenblick gegen den dumpfen Klang der Glocke aufgehorcht" (303,11) und sich scheinbar unvermittelt – "in gleichzeitiger Bewegung" (303,11f.) wiederum – wie ferngesteuert von ihren Stühlen emporgehoben haben, gleichsam so, als würden sie an unsichtbaren Fäden gezogen von einem mächtigen Geist, dem hypnotisch wirksamen Geist der verstorbenen Kapellmeisterin Antonia. Veit Gotthelf kommentiert gegenüber der Mutter:

> So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich Euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll

Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern / Stuttgart, 1978, pp. 40-44.

32 Zu diesem Themenkomplex vgl. Manfred Schuler, "Musik im Mesmerismus", *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 93, Oktober 1986, pp. 23-31.

33 Vgl. Fuß, *Das Groteske*, 288. Wenn Kleist sich hier dem romantisch-grotesken Topos der Marionette und des Automatenmenschen anschliesst, so gilt dies keineswegs generell, man denke an Kleists eigenwilligen Umgang mit der Thematik im *Marionettentheater*-Aufsatz.

schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen. [303,17-23]

Den grotesken Effekt hätten Nervenphysiologen zu Kleists Lebzeiten wohl so erklärt: Durch Impulse des bei den vier Brüdern dominanten Gangliensystems erzeugt, ist ihre Wiedergabe des Glorias eine intuitiv-instinktive Antwort auf die stimulierenden Glockenklänge, während die höheren Verstandeskräfte des Cerebralsystems bei den Brüdern dauerhaft ausgeschaltet sind.[34] Gotthelfs Vergleich mit dem Heulen von wilden Tieren mag dies andeuten. Was ihren Kehlen entspringt, ist durch kein kontrollierendes Bewusstsein überblendet, sondern bricht mit ursprünglicher Gewalt des unbewussten Instinkts hervor, der in den Nerven des Gangliensystems verborgen ist, im 'Normalzustand' aber von den Vermögen des Cerebralsystems dominiert wird.[35] Das physikalisch erforschbare Phänomen sympathetischen Mitschwingens bis zum Zerspringen aufgrund zu starker Erschütterung beschreibt Ernst Christian Wünsch, bei dem Kleist in Frankfurt eine Privat-Vorlesung in Experimentalphysik gehört hat, in seinen *Kosmologischen Unterhaltungen*: "Endlich ist noch anzumerken, daß es Menschen gegeben hat, und noch giebt, welche durch ihr Geschrei machen können, daß Gläser zerspringen, ohne sie dabei anzurühren."[36] Die automatische Gloria-Intonation,[37] da der himmlische Klang der kirchlichen Aufführung in der monströs lauten und verzerrten Stimme der Brüder widerhallt, mar-

34 Mit dieser Lesart folge ich Gordon Birrell, "Kleist's 'St. Cecilia' and the Power of Electricity", *The German Quarterly* 62 (1989), pp. 72-84, hier p. 80.

35 Während es in der ersten Fassung über den Gloria-Gesang der vier Brüder noch geheissen hatte, er sei "nicht ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei gräßlich" (298,25f.), ist der musikalische Wohlklang in der Endfassung getilgt.

36 Ernst Christian Wünsch, *Kosmologische Unterhaltungen*, Bd. II, Leipzig, 1794², p. 463.

37 Bei Kleist impliziert der Begriff des 'Absingens' die Mechanik und unterstreicht den Wiederholungsaspekt.

kiert nur den deutlichsten Umschlagspunkt ins Groteske, welches das Verhalten der Brüder insgesamt kennzeichnet. Die Forschung hat als eine Pointe der Erzählung beleuchtet, dass sie ambivalent hält, ob die Brüder letztlich eine Bekehrung oder Verrückung erfahren haben,[38] und den blasphemischen Zug in der spezifischen Verquickung von Religiosität und Wahnsinn in Kleists Erzählung ausgeführt.[39] Den naturphilosophisch-spekulativen Diskurs um 1800 einzubeziehen, ist dabei besonders fruchtbar, da dieser ein eben solches Schwanken zwischen den Polen von Krankheit und höherer Gesundheit sichtbar macht, ja gar die provokative Denkmöglichkeit von tieferer Einsicht gerade *in* der Verrückung, von höherer Erkenntnis gerade im Wahnsinn verhandelt.[40] Kann der geheimnisvolle Kommentar der vier Brüder zu ihrer "Verherrlichung des Heilands" (295,31f.) als Indiz tieferer Einsicht gewertet werden, so trägt das groteske Gebrüll pünktlich zur Geisterstunde hingegen kaum die Signatur höherer Gesundheit. Vielmehr verweigert es eine Nobilitierung, da das Geschrei dieser automatischen Gloria-Imitation die Sphärenharmonie heiliger Naturmusik nicht nachklingen lässt.[41] Gemessen am nervenphysiologischen Er-

38 Dazu Gerhard Neumann, "Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*", *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. v. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br., 1994, pp. 365-389, hier 377f.

39 Vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br., 1995, p. 207f. Wenn das Verhalten der vier Brüder tatsächlich mehrfach ambivalent dargestellt ist, so ist es freilich mit der Verwahrung im Irrenhaus in der sozialen Realität des Textes zu einem psychiatrischen Fall erklärt und vereindeutigt worden.

40 Vgl. Gotthilf Heinrich von Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814, p. 145: "Ja es scheint sogar in gewissen Fällen durch den Wahnsinn und mitten in demselben eine gewisse Entwickelung und Ausbildung der höheren Seelenkräfte möglich [...]."

41 Vgl. auch Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, insbes. p. 380. Zugleich subvertiert Kleist (im Zeichen der Legendenparodie) die traditionsreiche Auffassung, dass Musik zum Gotteslob dient und zugleich moralische Impulse gibt.

klärungsmodell einer gesteigerten Tätigkeit des Gangliensystems entspricht es aber einer grotesken Verzerrung, das Gloria-Gebrüll als Argument für dämonische Besessenheit zu nehmen, wie sie zumindest für den Wirt – in altem Aberglauben: als Ursache von Geisteskrankheit – im Spiel ist: Er bittet die Gerichte, "ihm diese vier Menschen, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse, aus dem Hause zu schaffen" (305,23-25).

Für den Leser, der gerade an den betrachteten Umschlagspunkten ins Groteske Kleists subversivem Erzählen am besten auf die Spur kommen kann, scheint das Groteske der *Cäcilien*-Erzählung näher am Heiteren und Spielerischen zu liegen als am Schauerlichen und Grauenhaften. Aus Figurenperspektive, in der Reaktion des Wirts und der Mutter, überwiegt hingegen der schauerliche Aspekt. Für das groteske Gebrüll und die anderen seltsamen Elemente der *Cäcilien*-Erzählung ist der naturphilosophisch-psychologische Diskurs der Zeit erhellend.[42] Diese Lesart, deren umfassende Beweisführung hier nicht geleistet werden kann, soll aber keineswegs suggerieren, Kleist hätte an naturphilosophisch-spekulative Erklärungsmodelle – im Unterschied etwa zum Eingreifen Heiliger oder zur quasi-religiösen "Gewalt der Musik" – tatsächlich und bekenntnishaft geglaubt.[43] Wer aber diesen dargestellten "inneren Zusammenhang" (305,32) aufschlüsselt, auf den eine zwar keineswegs über jeden Zweifel erhabene Erzählerstimme geheimnisvoll verdeckt anspielt, dem wird die groteske Unverhältnismässigkeit zu den explizit verhandelten Deutungsmodellen des unerhörten Vorfalls deutlich.

42 Die animalmagnetische Schicht von Kleists vielschichtiger *Cäcilien*-Erzählung verweist ebenso wie die Auseinandersetzung mit der neureligiösen Tendenz, mit der Legende oder mit der Verschmelzung von Kunst und Religion in den Kontext romantischer Modedebatten. Zu diesen vgl. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, pp. 269-281.

43 Kleists Transformation solcher im Titel ungenannten bzw. höchstens verschlüsselt genannten Modelle zeigt vielmehr, dass diese vom subversiven Spiel mit Deutungsangeboten – als der Pointe der Erzählung – keineswegs ausgeschlossen sind.

IV

Zurückzukommen ist auf meine Eingangsvermutung. Ich habe das ordnungszersetzende Potential des Grotesken in Bezug zu Kleists subversiver Schreibweise gesetzt. Die Zersetzung des aufgeklärten Vernunftglaubens als eines grundlegenden Bezugspunkts der Kulturformation um 1800 konkretisieren insbesondere zwei der hier betrachteten grotesken Episoden: die Auflösung des dramatischen Knotens in der *Familie Schroffenstein* und im *Zerbrochnen Krug*. In beiden Fällen bringt eine abergläubische Figur, die Totengräberwitwe Ursula in der *Familie Schroffenstein* und analog Brigitte im *Zerbrochnen Krug*, das ausschlaggebende Indiz. In den beiden Figuren wird sicher primär der Volksaberglaube von Seiten des Rationalismus karikiert. Karikatur und Groteske sind freilich verwandte Phänomene. Die tragisch-ironische Verkehrung von intendierter Teufelsabwehr durch die abergläubische Ursula und tatsächlicher Teufelsevokation in Ruperts Gestalt, wie auch die hintergründige Identifikation Adams mit dem Teufel als jene Wahrheit, die Brigittes grotesker Irrtum zugleich evoziert, zeigen beide, Rupert wie Adam, als groteske Gestalten, die einen defizitären Zustand verkörpern. Adam kennzeichnet sein monströser Klumpfuss bzw. chimärischer Pferdefuss schon von Beginn weg äusserlich als groteske Figur. Und Ruperts Gesicht verzerrt sich im Moment der Selbsterkenntnis zur teuflischen Fratze. An Rupert zeigt sich exemplarisch das Missverhältnis zwischen tatsächlicher Wirklichkeit und vorurteilsbestimmter Gegenwelt in den Köpfen der Figuren, die eine ungleich grössere Wirkungsmacht entfaltet und durch das gesellschaftliche Übel der Eigentumsfixierung begründet ist.[44] Und der Richter-

44 Jochen Schmidt bezeichnet Ruperts Eigensinn mit Recht als "die schlimmste Ausgeburt des *Eigentums*" (*Heinrich von Kleist*, p. 61, Hervorh. i. Orig). Um dieses dreht sich das Drama ja im Kern. Dass Rupert in gewisser Weise verblendet bleibt, zeigt sich an der falschen Schicksalsergebenheit, mit der er Ursula die Macht zuspricht, den Knoten geschürzt und wieder gelöst zu haben (vgl. v. 2722). Der abgeschnit-

Übeltäter Adam verkörpert die lächerlich-schreckliche *conditio humana* schlechthin. Er gerät in unmögliche Situationen und muss grotesk-phantastische Gegenmodelle zur Eindeutigkeit der Wirklichkeit erfinden, in der seine Schuld feststeht. Als 'armer Teufel' ist er auf Erlösung angewiesen. Insofern die grotesken Gestalten in Kleists Werk Chiffren sind für den defizitären Zustand des Menschen und für die Gebrechlichkeit der menschlichen Ordnungen, kann darin kein willkürlich verzerrender Stil im Zeichen spielerischer Einbildungskraft gesehen werden, sondern die eher realistische Darstellungsmöglichkeit der selbst grotesken Wirklichkeit des entfremdeten Menschen.[45] Das heiter-spielerische Groteske findet sich am ehesten noch in der *Cäcilien*-Erzählung,[46] in der die Umschlagspunkte ins Groteske deutliches Signal für die subversive Zersetzung von explizit verhandelten Deutungsangeboten sind, unter denen der katholische Wunderglaube nur das auffälligste ist. Das marionettenhaft-ferngesteuerte Verhalten der vier Brüder zieht das Konzept des autonomen, rationalen Subjekts dabei ebenfalls in Zweifel. Ihr zwischen Krankheit und höherer Gesundheit ambivalentes Verhalten trägt groteske Züge und erzeugt einen komisch-grausigen Effekt, der allerdings zwischen den Figuren der Erzählung und dem Leser aufgeteilt zu sein scheint: bei Ersteren überwiegt der grausige, bei Letzterem der komische Aspekt. In der *Familie Schroffenstein* wird der ambivalente Effekt des Grotesken von Johann ex-

tene Kindesfinger war ein zufälliger Anlass, das Vorurteil zu aktualisieren, von ihm ging keineswegs ein notwendiges Schicksal aus.

45 Darin könnte sich eine weitere Dimension von Kleists Modernität konkretisieren: "Bes. moderne Autoren sehen das G[roteske] im Grunde nicht als willkürl. verzerrenden Stil, sondern als die eher realist. Wiedergabe der selbst grotesken Wirklichkeit; der grotesken Darstellung wird so eine kritische Funktion zuerkannt." *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle, zweite, überarb. Auflage, Stuttgart, 1990, p. 186.

46 Die grotesken und burlesken Züge an Frau Marthes komischer Krugrede wären freilich ebenfalls dem ausgelassen-spielerischen Grotesken zuzuordnen, die hier nicht behandelt wurde. Zur Krugrede vgl. Schmidt, *Heinrich von Kleist*, pp. 69-74, insbes. 72.

plizit behauptet, wenn er die aufgedeckte Wahrheit als 'ein Spaß zum Totlachen' bezeichnet.

Der zweite Aspekt, das 'Anti-Klassische' des Grotesken als Bezugspunkt für Kleist zu bestimmen, hat sich insbesondere am Finale der *Familie Schroffenstein* bestätigt. Dass ein auf die Bühne geworfener, abgeschnittener Kindesfinger als grotesker Deus ex machina fungiert, steht einer apollinisch-klassizistischen Kunstnorm schrill entgegen.[47] Mit dem *Zerbrochnen Krug* bezog sich Kleist bekanntlich sowohl auf die realistische niederländische Genremalerei, die von Vertretern des Klassizismus abgewertet wurde, wie auch den sophokleischen *König Ödipus*, der seit Aristoteles' *Poetik* als exemplarische Tragödie galt.[48] Sein freier Umgang mit den sophokleischen Elementen lässt Kleist zwar nicht mit der Gattungstradition brechen. Gleichwohl liegt in diesem doppelten Bezug ein kühnes anti-klassizistisches Moment, das sich u. a. daran konkretisiert, wie Kleist den groteskkomischen Helden Adam aus der niederländischen Dorfwelt in kontrastivem Vergleich zum tragischen Helden Ödipus, dem König von Theben, gestaltet.

47 Es ist symptomatisch, dass der abgeschnittene Kindesfinger von Rezipienten vielfach bemängelt wurde. Tieck z.B. kommt er "zu geringfügig, ja ekelhaft" vor (zit. nach DKV Bd. I, p. 552).

48 Dazu Schmidt, *Heinrich von Kleist*, pp. 63-65.

Abstract

Heinrich von Kleist, in contrast to E.T.A. Hoffmann, never explicitly regarded his writings as belonging to the aesthetic category or genre of the "grotesque" – nor has the scientific community emphasized this aspect of his work. The "grotesque" in Kleist's texts occurs episodically. The paper analyzes its manifestations and functions in the plays *Die Familie Schroffenstein* and *Der zerbrochne Krug*, and the novel *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. The quality of the "grotesque" to challenge and disperse common cultural norms and concepts by means of alienation corresponds to and suits Kleist's subversive way of writing. The "grotesque" in various ways questions the concept of the autonomous, rational subject and therefore the enlightened belief in human reason, which marks a central feature of the cultural formation around 1800. With the "grotesque" at various times being redefined in opposition to the dominant classic aesthetic, Kleist's own use of the "grotesque" points to a critique of the classicistic norm of the "Weimarer Klassik".